

CONSERVACIÓN DE UN LEGADO PATRIMONIAL: LOS ATAVÍOS DE LAS IMÁGENES VESTIDERAS EN LAS VÍRGENES DOLOROSAS SEVILLANAS

Francisco José Carrasco Murillo¹

Universidad de Sevilla

fcarrascomurillo@gmail.com

RESUMEN

El atavío de las imágenes de candelero es un tema escasamente tratado desde el punto de vista científico en el ámbito patrimonial. Abordamos aquí un breve estudio que recoge el desarrollo tanto de las esculturas como de su atuendo para poder conocer la evolución y el mantenimiento de los cambios, que se han producido en las imágenes vestideras de las vírgenes dolorosas de Sevilla, hasta conformar una nueva iconografía². Entre los objetivos, buscamos reivindicar esta práctica artística como un signo distintivo del patrimonio local.

Ante la falta de estudios, para desarrollar esta investigación, ha sido imprescindible la consulta multidisciplinar, con especial protagonismo de las entrevistas y acceso a fuentes vivas, así como la comparativa de grabados y fotografías para conocer el testimonio gráfico de esta actividad efímera.

Con este estudio se pretende también poner en relevancia la importancia de este patrimonio para la cultura andaluza como distintivo ante otras manifestaciones similares en otros puntos de la geografía.

PALABRAS CLAVE

Patrimonio inmaterial, religiosidad, rito, atavío, indumentaria, imagen de candelero, conservación preventiva

INTRODUCCIÓN

Tradicionalmente el patrimonio ha estado vinculado a los bienes tangibles, pero el espectro se ha incrementado y completado con el ámbito de lo inmaterial, en el que se recogen las costumbres y tradiciones de los distintos pueblos y culturas, siendo una muestra de su idiosincrasia.

En el caso de la cultura andaluza, y entrando ya dentro de las claves identificativas hemos de reconocer la fuerte implicación de los valores ligados a las prácticas religiosas, hasta el punto de que en la sociedad podemos reconocer como Patrimonio Cultural Inmaterial la celebración de la Semana Santa, un rito en el que confluyen manifestaciones de muy diversa índole.

¹ Doctorando del programa Arte y Patrimonio, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Conservador – Restaurador de Bienes Culturales.

² Este artículo presenta una síntesis de los resultados obtenidos en una investigación académica abordada por el autor, que obtuvo la máxima calificación: Carrasco Murillo, F.J. (2015). *Patrimonio inmaterial: en torno a la labor del vestidor de las dolorosas de candelero*. Trabajo Fin de Grado defendido en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, bajo la tutorización de la Dra. María Arjonilla Álvarez

Dentro de los múltiples aspectos que podrían ser dignos de estudio, esta aportación se centrará en el diseño y uso de cada uno de los complementos que adornan la vestimenta de las imágenes sagradas que se integran en las procesiones, realizadas durante esta celebración, que puede considerarse como una de las artes aplicadas de más riqueza, debido a su alto componente artístico, y también antropológico, ya que se trata de una actividad en la que se culmina la obra de arte escultórica con la personalidad propia de cada vestidor, pasando esta labor de generación en generación de manera que la tradición se vea continuada. Se trata por tanto de un arte vivo, donde conviven en perfecta armonía elementos patrimoniales tangibles, como son las propias esculturas o los ropajes y aderezos con los que se adornan, con otros aspectos intangibles, creando un contexto complejo donde no se pueden descontextualizar ninguno de los elementos que lo conforman.

No obstante, las formas y rituales ligados a la práctica del vestir imágenes es un proceso desconocido por un amplio porcentaje de la comunidad que participa en esta celebración, lo que redundaría en la falta de valoración de esta actividad, por ser una labor muy íntima, que las hermandades ocultan con cierto recelo. Por este motivo, es necesario poner en valor los antecedentes en la creación de estas imágenes escultóricas y la evolución de sus atavíos³, para darlo a conocer a la sociedad y así poder propiciar su conservación.

A pesar de que en siglos pasados fueron las imágenes de gloria⁴ de la Virgen las que conformaron el prototipo en la vestimenta mariana, nos ceñiremos al estudio de las imágenes de la Virgen en su iconografía dolorosa⁵, ya que hoy en día son las que han adquirido un mayor auge dentro del contexto estudiado. Las vestimentas de la Virgen gloriosa y dolorosa han variado en el tiempo, sufriendo una evolución diferente en cada caso con puntos en común. Debido a que esta actividad está llena de peculiaridades, teniendo incluso distintos focos de creación con aspectos diferenciados dentro de la propia Andalucía, creemos más acertado desarrollar el proceso de creación del estilo de vestimenta sevillano para las Vírgenes dolorosas de candelero.

³ Según la definición de la Real Academia Española, el atavío se refiere a las prendas que cubren el cuerpo y los objetos que sirven para el adorno. En el caso que nos ocupa debemos entender el atavío como el conjunto de ropajes, joyas y elementos iconográficos con los que las esculturas son revestidas. En un sentido más amplio, se entiende el atavío como la manera en la que se encuentra vestida la imagen.

⁴ Entendemos por imágenes gloriosas a todas aquellas que están relacionadas con la representación de los misterios gloriosos o gozosos vinculados con la Virgen María.

⁵ La Virgen Dolorosa es la representación mariana de los momentos correspondientes a la Pasión de Jesús, entre el Prendimiento (madrugada del Jueves Santo) y la Resurrección (Domingo de Pascua). A pesar de esta cronología, en Sevilla procesionan estas imágenes desde el Domingo de Ramos al Domingo de Pascua.

CREACIÓN DE UN NUEVO MODELO ICONOGRÁFICO: LA VIRGEN DOLOROSA DE VESTIR

El fenómeno de vestir a las imágenes comenzó como método de reparación y actualización de las esculturas góticas para humanizarlas y provocar con ello un aumento en la devoción de aquellas que quedaron relegadas a un segundo plano ya que, con el tiempo, los gustos estéticos fueron cambiando y las representaciones marianas medievales quedaron anticuadas para la época.

Las fuentes suelen afirmar la creencia de la aparición de las imágenes vestideras en el barroco. Sin embargo, en la Catedral de Sevilla se encuentra la Virgen de los Reyes, del segundo cuarto del s. XIII, concebida sedente, articulada y para ser revestida. Hay una corriente de pensamiento que defiende que no se debe entender esta imagen como un caso excepcional en la historia del arte, si no plantear la hipótesis de la aparición de imágenes de vestir anteriormente al período barroco.

La imagen de vestir es una evolución iconográfica de la representación de la Virgen que está relacionada con el acabado de la escultura, sin importar si se trata de una imagen dolorosa o de gloria. El prototipo en Andalucía es la imagen de candelero⁶: terminada en cabeza y manos minuciosamente; con busto insinuado con formas poco detalladas; brazos articulados y un bastidor troncónico realizado con listones de madera que conforman la parte inferior del cuerpo y que se conoce como candelero, parte que da nombre a esta tipología escultórica.

Estas imágenes están concebidas para ser completadas con la indumentaria, por ello se simplifican las partes que van a quedar ocultas por los ropajes tanto en la fase de talla como en la policromía, con intención de economizar materiales y tiempo de trabajo. Además, la creación del bastidor o candelero permite aligerar su peso, haciéndola más liviana para procesionar.

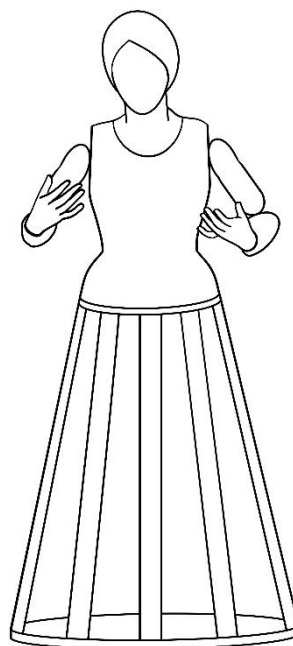


Figura 1: Esquema de una dolorosa de candelero.

En la segunda mitad del s. XVI Sevilla vivió un desarrollo artístico que hizo que fuera uno de los focos más destacados en la escultura barroca. En este momento se asentó el modelo iconográfico de la Virgen de candelero debido al auge de las procesiones penitenciales.

El modelo estilístico de estas imágenes lo dieron las que pertenecen al s. XVII: *“rostros suaves, de dolor contenido, de correctísimas facciones, de aspecto refinado y ciudadano, y con encarnación trigueña, como corresponde al modelo escultórico de Montañés y Mesa”*(Sanz 1983: 129; González Gómez y Roda Peña 1999).

A final de siglo se comenzaron a añadir postizos como pestañas, ojos de cristal y lágrimas. A mediados del s. XVIII, presentarán rasgos más finos y un cierto adelgazamiento del rostro. La mayoría de las imágenes presentan hoy en día un aspecto dieciochesco debido a los retoques y reparaciones que sufrieron en este momento muchas de ellas.

⁶Este término es el utilizado en el lenguaje local, pero puede ser sustituido por imagen vestidera o imagen de bastidor.

Con la Ilustración, la corte borbónica trajo consigo el estilo neoclásico imperante en la moda francesa. Este estilo no aportó grandes cambios en las Dolorosas de candelero, tan solo una leve "contención emocional" y empaldecimiento de la policromía.

En el s. XIX se generó una gran producción y restauración de imágenes, necesarias tras los incidentes que originó la entrada de las tropas francesas en Sevilla.

Un siglo más tarde se vivió otra renovación en las cofradías sevillanas, donde se siguió el modelo iconográfico barroco acentuándose la personalidad propia del autor. Pero será después de la Guerra Civil, y en la década de los cincuenta, cuando encontremos el punto álgido de producción de imágenes procesionales (Sanz 1983: 126, 128).

La mayoría de los escultores de principios del s. XX se desvincularon de la estética contemporánea, situación sin precedentes en la escuela escultórica sevillana, probablemente por ser una época marcada por el antifigurativismo y la deshumanización que no encajaba con el prototipo que buscaban las hermandades (Roda Peña 1999: 231). Utilizaron un estilo neobarroco propio del movimiento regeneracionista imperante en dicho período.

Hoy en día se siguen produciendo este tipo de imágenes, empleando las mismas técnicas y respetando los elementos fundamentales que caracterizan a una imagen de vestir (brazos articulados y candelero). Sin embargo, podemos encontrar imagineros⁷ que realizan imágenes siguiendo los cánones más clásicos y otros que se adentran en las últimas tendencias creativas: el hiperrealismo.



Figura 2: Imagen de *Nuestra Señora de los Dolores*, realizada por Juan Manuel Parra en el 2015 siguiendo los cánones clásicos de la escuela granadina.



Figura 3: Imagen del conjunto *El Duelo de la Virgen*, realizada por Juan Manuel Parra en el 2013, llevando a cabo un estudio hiperrealista.

⁷ Artista que se dedica a la producción de escultura religiosa.

EVOLUCIÓN DE LA INDUMENTARIA DE LAS DOLOROSAS EN LA SEMANA SANTA DE SEVILLA

Las publicaciones de Sánchez Rico, Bejarano Ruiz y Romanov López-Alfonso (2015), Castellano (2004), Palomero Páramo (1983), Martínez Amores (2005) y Sanz (1983) han sido las principales fuentes consultadas para analizar la evolución de la indumentaria en las imágenes de Dolorosas, junto con el análisis de grabados y fotografías. Mi aportación principal al estudio ha sido sin embargo las entrevistas realizadas a personas implicadas actualmente en esta actividad, que son fuentes vivas de vital importancia, a las que he podido acercarme por mi vinculación personal con las hermandades sevillanas. En ellas, he podido conocer de primera mano cuál es su metodología a la hora de vestir una imagen y cuáles son sus inquietudes con respecto a la conservación de las mismas.

La piedad popular y la normativa eclesiástica marcaron cómo debían vestirse las imágenes. Desde el primer momento, las representaciones de la Virgen utilizaron los atuendos de la realeza y la corte, ya que eran los de mayor calidad, y se vieron influenciados por los cambios de moda. Está avalado iconográficamente ya que la Virgen era representada como reina de cielo y tierra, reforzando esta vestimenta dicho mensaje. Sin embargo, la riqueza con la que se vestía a las imágenes entraba en contradicción con el mensaje de pobreza del Evangelio.

Martínez – Burgos García (1989 y 1990) recoge las críticas de Erasmo de Rotterdam sobre los abusos de la Iglesia católica en las celebraciones y ritos, que hicieron que la propia Iglesia comenzara a defender el uso de las imágenes en sucesivas constituciones sinodales, que culminaron en el Concilio de Trento de 1545.

Con las férreas normativas de los sínodos y el Concilio no se pretendía desterrar la costumbre de vestir las imágenes, sino que no fueran enjoyadas y aderezadas sin decoro para evitar modas concretas en las que no pudiera diferenciarse lo divino y lo terrenal. La prueba está en que uno de los aspectos en los que se hacía hincapié es que las imágenes tuvieran sus propios vestidos y no fueran prestados por las damas. En muchas ocasiones esta censura desarrollada por los obispos quedó en un plano teórico, ya que en la realidad la propia Iglesia favorecía estas prácticas porque ejercían una fuerte atracción devocional.

Siglo XVI

Las Vírgenes de gloria tomaron la moda de los Habsburgo, casa de Austria, en el siglo XVI. El traje o saya femenino de esta época se componía de una falda cónica denominada “basquiña” (normalmente dividida en dos). El cuerpo o jubón quedaba muy ajustado a modo de corpiño y terminaba delante en forma de pico con un talle muy alto. Se completaba con doble manga, una interior ajustada y una exterior abierta cogida en el antebrazo (brazales o mangas perdidas). Una imagen muy representativa de este atuendo es el retrato realizado a la Infanta Isabel Clara Eugenia por Alonso Sánchez Coello en 1585 – 1588.

Previamente se colocaban las prendas interiores que se componían de camisa blanca de algodón o lino, que cubría de los hombros a las rodillas; tres o cuatro enaguas con volantes del mismo tejido que la camisa que servían para dar vuelo y volumen a las faldas; por último el verdugado⁸ y encima se disponía otra falda llamada manteo realizada en un tejido rico y con adornos en el bajo para mostrarlo al levantar el vestido.

El atuendo mariano se completaba con la recuperación de los mantos, adoptado de la cultura musulmana y hebrea como signo de la costumbre de que las damas salieran cubiertas a la calle. Se colocaron desde los hombros o la cabeza, y junto con el verdugado dieron a la imagen una silueta piramidal.

⁸ Falda a la que se le incorporaban unos aros rígidos que conformaban la silueta de la falda de manera cónica o acampanada.

El atuendo se terminaba con la corona, símbolo de la realeza de la Virgen. Era uno de los atributos de la imagen mariana a pesar de que hasta 1954 no se aprueba el Dogma de la Realeza de María.

Hasta ahora se ha venido aceptando que la primera imagen Dolorosa para vestir fue la Soledad del Convento de la Victoria de Madrid, tallada por Gaspar de Becerra en 1565, vestida por la viuda Condesa de Ureña, que será la promotora del uso para las Dolorosas de las prendas de luto de una viuda de la época, que se mantendrá hasta prácticamente el s. XVIII. (Prieto Prieto 2013; Romero Torres 2012 y 2013).



Figura 4: *Virgen de la Soledad.* Convento de la Victoria de Madrid. Gaspar Becerra, 1565. Fotografía anterior a 1925, Fototeca del Patrimonio Histórico.



Figura 5: *Condesa de Ureña.* Obra anónima, s. XVI. Universidad de Osuna (Sevilla).



Figura 6: La Emperatriz María de Austria. Ca. 1600 Juan Pantoja de la Cruz.

Las imágenes Dolorosas siguieron el protocolo de la corte en el s. XVI para el traje de viuda, utilizando un manto de cola larga, vinculado a los lutos ampulosos, y vestido negro, que se cubría con la toca de papos blanca, donde se dejaba espacio para unos moños laterales a la altura de las orejas peinado de moda en el s. XV – XVI, y una toca blanca fina hasta la altura de los hombros, que a partir de 1600 se alargó hasta las rodillas. Las prendas interiores eran iguales a las citadas anteriormente.

Este atuendo está relacionado con el de sacerdotisa⁹, utilizado por la mayoría de hermandades sevillanas. A pesar de que en los inventarios del ajuar de las Dolorosas no se describe con exactitud esta iconografía, podemos apreciarla en los grabados y representaciones de los s. XVII y XVIII. Era común que las Dolorosas vistieran con saya o alba blanca, manto negro, corona y estola negra sobre los hombros (Jiménez Sampedro 2004: 616-617).



Figura 7: *Nuestra Señora de los Ángeles*. Pintura del Simpecado de la Hermandad de los Negritos. Obra anónima, s. XVIII.

Siglo XVII

La evolución de la vestimenta en esta época es complicada, ya que estuvo marcada por los gustos populares. Además, se produjo un cierto inmovilismo en algunas imágenes que tardan en adaptarse a los cambios que se vivían en ese momento en la corte. En este siglo muchas imágenes seguían vestidas a la moda de la corte del rey Felipe II.

Siglo XVIII

En este momento se incorporaron tejidos, joyas y bordados más elaborados siguiendo las influencias francesas traídas a la corte española por el nuevo monarca Borbón, Felipe V. Las imágenes adquirieron una composición piramidal al adoptarse la disposición del manto desde la cabeza; el verdugado sobrevivió hasta el último tercio del siglo donde se eliminó para conseguir formas más naturales; los brazales o mangas perdidas fueron eliminadas de los jubones; la moda Imperio trajo consigo la elevación del talle en los vestidos hasta la altura del pecho; se mantuvo inalterable la toca sencilla y la de papos hasta mediados de siglo.

El cambio de dinastía en el trono trajo consigo otros usos y costumbres en el atavío de las viudas de luto, lo que propició que se olvidara el significado de la vestimenta de las Dolorosas y comenzaron a tener un carácter propio, respetando solo el uso de los colores blanco y negro del antiguo atuendo de la casa de Austria. El vestido monjil que utilizaban hasta ahora las imágenes marianas empezó a llamarse saya y se pasó de los tejidos de paño primitivos al terciopelo, tejido muy apto para el bordado, que comienza a ser utilizado como elemento decorativo en estos ropajes. Las tocas tomaron una longitud tan larga que fueron confundidas con las sayas y comenzaron a exornarse.

Las decoraciones de blondas de encaje de oro y plata, conocidas como "puntas de España", fueron utilizadas como remate de los mantos, disponiéndose vueltas hacia el exterior,

⁹[...]En el cristianismo el sacerdocio del Señor se comparte a través del sacerdocio común de los fieles, aunque la tradición lo afirma también de la Virgen María, que se ve como un sacerdote sacrificador y paralelamente a los ministros de la Eucaristía"(Jiménez Sampedro 2004: 613; González Isidoro 2004).

lo que derivó en la aparición de la ráfaga¹⁰ dispuesta desde los hombros y que a mediados de siglo adoptó la forma de ocho. Estas ráfagas eran utilizadas en origen tan solo por las Vírgenes de gloria, pero las clases populares comenzaron a asimilar las imágenes de Dolorosas con las de gloria, y se generalizó su uso.

De igual modo, se comenzó a incorporar a las Dolorosas elementos como puñales¹¹, corazones o joyas, lejos de la simplicidad del atuendo de las viudas, pero que completaban su sentido iconográfico.



Figura 8: *Virgen del Mayor Dolor y Traspaso de la Hermandad del Gran Poder.* Grabado de Codina, finales del s. XVIII. Apreciamos el atuendo de viuda de la corte Habsburgo, que se encuentra ya muy ornamentado, y la utilización de elementos iconográficos como la ráfaga y el puñal

El tocado monjil se sustituyó por un escueto tocado realizado con una tira de blonda o mantilla fruncida levemente que caía sobre los perfiles del rostro y un sencillo y plano pecherín. Poco a poco, se fue disponiendo el tocado con mayor virtuosismo, con un fruncido más suelto y natural y desplazándose en el pecho cada vez más hacia abajo. En algunas ocasiones se dejaba ver el pelo, inconcebible en las imágenes antiguas por el decoro que se imponía a las viudas, pero en las Dolorosas cada vez se separaba más de lo litúrgico y lo simbólico, buscando la belleza formal antes que el decoro.

Estos fueron los primeros cambios que despojaron a las vírgenes del atuendo monjil e hicieron prevalecer el de reina. Uno de los cambios fundamentales para dejar atrás el atuendo de la iconografía de sacerdotisa fue la eliminación de la estola (Martínez Amores 2005: 185). Se comenzó a destacar la realeza de María más que la condición de viuda introduciendo tímidamente colores como el morado, azul oscuro y Jacinto¹². Se reservó el luto para iconografías concretas como la de la Soledad.

¹⁰ La ráfaga es una pieza metálica que circunda la silueta de las imágenes de la Virgen, bien desde los hombros o bien rodeando también la corona, conocidas como ráfagas en ocho por su forma característica. Iconográficamente, simula ser los rayos que irradia la Virgen María, en correspondencia a la "mujer vestida de sol" nombrada en el Apocalipsis.

¹¹ El puñal clavado en el pecho o corazón con siete puñales fue tomado como atributo principal para las Dolorosas en referencia a la profecía de Simeón: "Y una espada atravesará tu alma para que se descubran los pensamientos de muchos corazones" (Lc. 2,35).

¹² El color Jacinto está relacionado con el que tiene una variedad del cuarzo llamada "Jacinto de Compostela", con una característica tonalidad rojo – anaranjado.

Siglo XIX

Se estancaron las formas generadas a final del reinado de Carlos III y que se consolidaron en el de Carlos IV, entre finales del s XVIII y principios del XIX.

Las Dolorosas dejaron de utilizar las ráfagas y media luna, y sustituyeron las toallas que llevaban en sus manos por pañuelos. Las sayas y mantos cada vez fueron más ornamentados, ganando amplitud las sayas al estar fruncida en el talle y la silueta de los mantos dejó atrás la composición triangular para adaptarse al cuerpo, marcando los hombros y brazos buscando una postura más expresiva y se comenzaron a desarrollar los polleros¹³. Se volvió a las siluetas acampanadas en las sayas debido a que la disposición del bordado en todo el espacio visible no permitía el tableado del tejido.

A mitad de siglo, las Dolorosas comenzaron a mezclar sus atuendos con los propios de las vírgenes de gloria, empezando a llevar pecherines repletos de joyas. A finales de siglo incorporaron de igual modo la toca de sobremanto, símbolo de virginidad. Probablemente, la utilización de elementos ajenos por tradición en los atuendos de las Dolorosas se debía a la llegada en esta época de vestidos ajenos al mundo de la liturgia.



Figura 9: *Esperanza de Triana*. Juan de Astorga, s. XIX. Sevilla. La imagen muestra un pequeño tocado enmarcando el rostro, mientras que el pecho se encuentra repleto de alhajas. La Dolorosa en este momento ya ha sustituido el uso de las toallas por el pañuelo.

¹³ Estructuras metálicas necesarias para descansar el peso de los mantos y que, además, le dan la forma deseada.

Final siglo XIX – Principios siglo XX

Sin lugar a dudas, el final del s. XIX trajo consigo la revolución en el atuendo de las Dolorosas de la mano de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Luque Teruel (2009 y 2011) desarrolla la vida artística de este bordador que imprimió un sello personal a la imagen de la Esperanza Macarena, convirtiéndola en referente para otras imágenes marianas.

Poco a poco Rodríguez Ojeda irá modificando el atuendo de la Esperanza Macarena introduciendo algunas innovaciones como la apertura del tocado por encima del manto en los lados de la imagen o la colocación del manto adaptado a la silueta de una mujer, marcando los hombros y brazos, que aún sigue siendo característico de muchas imágenes.

La confección de los tocados puede considerarse desde este momento auténticas creaciones artísticas que completan la iconografía de la imagen de vestir, tomando un gran auge la labor del vestidor, persona encargada de colocar los distintos elementos del ajuar las imágenes y que culmina el trabajo del imaginero al completar la escultura con dicha indumentaria.

Se tomaron referentes de la pintura del Siglo de Oro, de la moda, del cine o de las Vírgenes de Gloria (de estas últimas se utilizó el manto recogido bajo los brazos o la disposición terciada, signo de la virginidad de María). A principios del s. XX apareció la vestimenta de hebrea, inspirada en pinturas y tallas barrocas que la representaba con manto azul y túnica Jacinto con tocado blanco y sin corona de realeza.

Con la II República y la posterior Dictadura el atuendo de las Dolorosas no tuvo un modelo en las vestimentas de la corte y la moda femenina de esta época no entraba dentro del decoro con el que debía vestirse a las imágenes sagradas, lo que produjo una ruptura con la moda. Desde este momento, se toman algunas imágenes de referencia como la Esperanza Macarena o la Esperanza de Triana, para imitar sus atuendos en otras imágenes marianas.

Finales siglo XX – Actualidad

Cabe destacar la labor de José Garduño Navas, que constituyó durante la década de los noventa el estilo macareno con una serie de modificaciones: triplicó el pellizco de la frente, dispuso el tocado por encima del manto creando una especie de ocho y despejó lateralmente el rostro de la Macarena. Estas modificaciones crearon una nueva imagen prototípica de la Dolorosa sevillana, por lo que la indumentaria de la Esperanza Macarena fue copiada por multitud de Dolorosas (Palomero Páramo, 1985).



Figura 10: Pepe Garduño retocando a la Esperanza Macarena en la década de los 90. Ante la falta de referentes en la corte, esta imagen es tomada como modelo de referencia en la vestimenta de otras Dolorosas

Más allá del interés y merecida valorización de los atavíos de las imágenes, de los ricos ajuares que ennoblecen las tallas, hemos de destacar en este punto la importancia de la impronta que marca distinción en las formas de vestir, que está en las manos de su vestidor.

Esta actividad se encuentra hoy en día en un nuevo momento de esplendor gracias a la labor de los nuevos vestidores, que han sabido aunar la tradición aprendida de los antiguos referentes con innovaciones que los identifica. Todos ellos constituyen un soplo de aire fresco que viene a aportar una nueva etapa en el arte de la vestimenta mariana sobre una base sólida y consolidada durante siglos.

Entre ellos, podemos destacar, a José Ramón Paleteiro, que innovó en la utilización de tocados dorados; José Antonio Grande de León, recuperando aspectos del s. XIX como líneas rectas y elegantes y la utilización de tejidos ricos con grandes cotas de perfección en la ejecución de sus vestimentas; o Antonio Bejarano, que ha desarrollado un nuevo estilo en la Virgen de las Tristezas de la Hermandad de la Vera Cruz donde busca potenciar la naturalidad y expresividad de la imagen teniendo como referentes las pinturas del siglo de oro.

Estos cambios de vestimenta son actualmente considerados como obras artísticas efímeras, por lo que necesitan de un registro fotográfico para poder ser preservadas. Esta consideración permite identificar la autoría de cada vestidor con algunos puntos en común, pero también la individualidad en el estilo aportado a cada imagen, que en algunos casos es inalterable, aunque intervengan distintos artifices.

La evolución que tuvo esta manifestación artística y devocional en Andalucía ha propiciado la consideración de un estilo radicalmente opuesto a la usanza castellana. La consideración de la Semana de Sevilla como referente ha tenido como consecuencia la “sevillanización” del atavío de las Dolorosas en otros lugares, aunque aún perviven otros grandes focos de referencia como son Granada y Málaga – Antequera.

CONSERVACIÓN DE UN LEGADO

Según recoge la Convención para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial en su artículo 2:

“Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas – junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes – que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”(UNESCO, 2003).

Recientemente, se ha declarado la Semana Santa Bien de Interés Cultural. Este reconocimiento está avalado por el largo recorrido histórico de esta celebración que, en nuestro caso, la ha llevado a ser un claro ejemplo de la idiosincrasia sevillana, y por el interés de la comunidad por mantener la tradición recibida de sus antepasados, disponiendo para ello las bases necesarias para que se reconozca legalmente la importancia de este patrimonio y garantizar así su supervivencia para generaciones futuras.

La Semana Santa hoy en día puede reconocerse como uno de los puntos clave del Patrimonio Cultural andaluz, superando incluso los orígenes religiosos de la conmemoración de la Pasión y Muerte de Cristo para convertirse en un fenómeno sociocultural donde se implica, de una u otra manera, un gran porcentaje de la población.

La vestimenta de las Vírgenes es una de las labores que queda inserta entre estas tradiciones debido a la condición de expresión cultural que le imprimen los vestidores al

proceso. La importancia de esta actividad, que se mantiene vigente mayoritariamente en Andalucía, está ligada a la religiosidad popular andaluza, siendo poco conocido tanto por los integrantes del colectivo de las cofradías como por personas ajenas a él. Esto provoca una acusada falta de valoración de esta actividad, por ser una labor muy íntima, pudiendo calificarla como misteriosa o secreta, que las hermandades ocultan con cierto recelo.

Timón Tiemblo (2012) corrobora la línea de trabajo que plantea la UNESCO para la salvaguarda del patrimonio inmaterial: identificación, documentación, investigación, promoción, valorización y respeto.

Cada vez son más las Hermandades que se implican de lleno en la conservación preventiva de su patrimonio, siendo conscientes del acervo cultural que les ha sido legado y la importancia de mantenerlo para las generaciones futuras. No obstante, el nivel formativo de las personas que tienen bajo su tutela este patrimonio no tiene la formación necesaria para actuar en él. Por ello, una de las labores claves para protegerlo es sensibilizar a la sociedad de los problemas que acusan estos bienes y la manera de prevenirlos sin que suponga la pérdida de la función cultural de los mismos. Pero no debemos olvidar la importancia del patrimonio inmaterial ligado a tradiciones y costumbres, que también debemos luchar para que sean salvaguardados.

En este contexto, no queremos dejar de observar como fundamental el papel del conservador-restaurador a la hora de sumarse a la reivindicación de la puesta en valor de la tradición del vestidor de las imágenes, así como para realizar un plan de conservación preventiva de este rito, preservando cada uno de los elementos implicados en los ajueres y propiciando la documentación de los procesos.

CONCLUSIONES

La evolución en el atuendo de las Dolorosas se inicia con el desarrollo de la iconografía de la Virgen a partir de la Edad Media. Aunque en un principio fueron las imágenes letíficas las que imponían los avances en el atavío mariano, hoy en día son las Dolorosas las que tienen la mayor atención y constituyen el prototipo a seguir. Durante siglos, la vestimenta de las imágenes marianas ha estado condicionada por el decoro y unas estrictas normas de simbología que con el paso del tiempo se han ido diluyendo hasta nuestros días, donde en algunas ocasiones se utilizan las prendas sin comprender totalmente su significado.

No debemos olvidar la importancia de este patrimonio inmaterial ligado a una de las tradiciones y costumbres andaluzas más representativas, la Semana Santa, que también debemos luchar para que sean salvaguardados.

“No se puede anteponer la conservación material de la escultura procesional a costa de la pérdida de los valores tradicionales, históricos, sociales, culturales y religiosos, señas de identidad de nuestro pasado, presente y futuro. Estamos ante un fenómeno social que trasciende el límite de lo meramente artístico. [...] Estas imágenes son, antes que objetos artísticos, testimonio y expresión de una fe, vehículo de devoción y manifestación externa de la misma, orientada al culto y a la piedad” (Albarrán Fernández 2000).

Una de las labores clave para proteger este patrimonio es divulgar su conocimiento y sensibilizar a la sociedad de los problemas que acusan y la manera de prevenirlos sin que suponga la pérdida de la función cultural de los mismos. Ello sólo se podrá paliar con la creación de un programa de conservación preventiva específico que garantice la perdurabilidad de estas prácticas dentro del contexto para el que fueron creadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Albarrán Fernández, J. (2000). "El deterioro de la escultura policromada procesional", en *Monografías de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Carrasco Murillo, F. J. (2015) "*Patrimonio Inmaterial: en torno a la labor del vestidor de las Dolorosas de candelero*" en Cornejo Vega, F. J.; EspiauEizqguirre, M. y García García, F. *TFG – TFM 2015*. Universidad de Sevilla: Sevilla.
- Castellano, J. (2004). "Sobre la indumentaria de las imágenes de vestir" en Fernández de Paz, E. (Dir.) *Arte y Artesanías de la Semana Santa andaluza* (Vol. 3). Sevilla: Ediciones Tartessos, D.L.
- E.C.C.O. (2002). *Directrices profesionales de E.C.C.O.: La profesión y su código ético*. Bruselas.
- González Gómez, J.M. y Roda Peña, J. (1999). "Imagineros e imágenes de la Semana Santa sevillana (1563 – 1763)", en *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- González Isidoro, J. (2004) "Aproximación a un estudio iconológico de las representaciones de María en la ciudad de Carmona", *Carel: Carmona: Revista de estudios locales* (2), 669-705.
- Jiménez Sampedro, R. (2004). "Sobre la más antigua iconografía de las dolorosas sevillanas: la Virgen vestida de sacerdotisa". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*(546), 613 - 619.
- Luque Teruel, A. (2009). *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena. 1879 - 1900*. Sevilla: Jirones de Azul.
- (2011). *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Diseños y bordados para la Hermandad de la Macarena. 1900 - 1930*. Sevilla: Jirones de Azul.
- Martínez Amores, J. C. (2005). "De las postrimerías del barroco al romanticismo: evolución en el vestir de la dolorosa sevillana a través del grabado (último tercio s. XVIII - finales s. XIX)". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*(553), 183 - 188.
- Martínez - Burgos Garcia, P. (1988). "El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística". *Revista de la Facultad de Geografías e Historia*(2), 91 - 102. <http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerieVII-12C730B7-4AA9-8940-2381-4670EC7201F9&dsID=Documento.pdf> [02/04/2016]
- (1989). "Las constituciones sinodales y la imagen procesional. Normas para la fiesta del siglo XVI". *Espacio, Tiempo y Forma, serie VII, Hª del arte*(2), 81 - 92. <http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-FB642B8B-2542-C4D3-1E06-29190BB78CCB&dsID=Documento.pdf> [02/04/2016]
- (1990). *Ídolos e imágenes: la controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid.
- Palomero Páramo, J. M. (1983). *Las vírgenes en la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- (17 de Marzo de 1985). "El arte sevillano de vestir vírgenes (I)". *ABC*, págs. 86 - 87. <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/> [11/05/2016]
- (19 de Marzo de 1985). "El arte sevillano de vestir vírgenes (II)". *ABC*, págs. 106 - 107. <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/> [10/05/2016]

- (20 de Marzo de 1985). "El arte sevillano de vestir vírgenes (III)". *ABC*, págs. 82 - 83.
<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/> [10/05/2016]
- (21 de Marzo de 1985). "El arte sevillano de vestir vírgenes (IV)". *ABC*, págs. 76 - 77.
<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/> [10/05/2016]
- (22 de Marzo de 1985). "El arte sevillano de vestir vírgenes (V)". *ABC*, págs. 66 - 67.
<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/> [10/05/2016]
- (23 de Marzo de 1985). "El arte sevillano de vestir vírgenes (VI)". *ABC*, págs. 66 - 67.
<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/> [10/05/2016]
- Prieto Prieto, J. (2013). *El traje de la condesa viuda de Ureña. Realidad y mito en el origen de la imagen de la Soledad de la Victoria*.
<http://patrimoniocofrade.blogspot.com.es/2013/09/eltrajedelacondesa.html> [07/06/2016]
- (2014). *Las primeras vírgenes vestideras. Breve recorrido histórico por los modelos y gustos en el atavío de la Madre de Dios en los siglos XVI y XVII*.
<http://patrimoniocofrade.blogspot.com.es/2014/06/articulo-de-difusion-las-primeras.html>
 [23/05/2015]
- Roda Peña, J. (1999) "La imaginería procesional sevillana en la primera mitad del siglo XX" en *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Romero Torres, J.L. (2012) "La Condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los Frailes Mínimos (I)", *Cuadernos de los Amigos de Osuna* (14),55-62.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4212599> [07/06/2016]
- (2013) "La Condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los Frailes Mínimos (II)", *Cuadernos de los Amigos de Osuna* (15),90-98.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4736076> [07/06/2016]
- Sánchez Rico, J. I., Bejarano Ruiz, A. y Romanov López-Alfonso, J. (2015). *Imago Mariae. El arte de vestir vírgenes*. Sevilla: Jirones de Azul.
- Sanz, M. J. (1983). "La representación dolorosa de Nuestra Señora", en *Semana Santa de Sevilla*, vol. 3. Sevilla: Biblioteca de Ediciones Andaluzas S.A.
- Timón Tiemblo, M.P. (2012) "El tratamiento y consideración del patrimonio inmaterial en los lugares de culto", en *Conservación preventiva en lugares de culto*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.
- UNESCO. (2003). *Convención para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Obtenido de UNESCO: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>

ÍNDICE FOTOGRÁFICO

- Figura 1: Esquema de una dolorosa de candelero. Ilustración de Francisco José Carrasco Murillo, 2017.
- Figura 2: Imagen de *Nuestra Señora de los Dolores*, Juan Manuel Parra, 2015. (Fotografía: Juan Manuel Parra Hernández, 2015).
- Figura 3: Imagen del conjunto *El Duelo de la Virgen*, Juan Manuel Parra, 2013. (Fotografía: Juan Manuel Parra Hernández, 2015).
- Figura 4: *Virgen de la Soledad*. Gaspar Becerra, 1565. Fotografía anterior a 1925, Fototeca del Patrimonio Histórico. <http://pasionpormadrid.blogspot.com.es/2013/08/el-verdadero-origen-del-lienzo-de-la.html> [19/05/2016]
- Figura 5: *Condesa de Ureña*. Obra anónima, s. XVI. Universidad de Osuna (Sevilla). Convento de la Victoria de Madrid. <http://4.bp.blogspot.com/-OAwM3Bfdt0/UjuTHgn7LJI/AAAAAAAAADr0/vfPlfCx0E/s1600/Condesa.png> [19/05/2016]
- Figura 6: *La Emperatriz Mariana de Austria*. Juan Pantoja de la Cruz, 1600. <http://patrimoniocofrade.blogspot.com.es/2013/09/eltrajedelacondesa.html> [04/07/2017]
- Figura 7: *Nuestra Señora de los Ángeles*. Pintura del Simpecado de la Hermandad de los Negritos. Obra anónima, s. XVIII. Portada del Boletín de la Hermandad de los Negritos, 2015. <http://www.hermandadlosnegritos.org/wp-content/uploads/2015/12/SIMPECADO.jpg> [04/07/2017]
- Figura 8: *Virgen del Mayor Dolor y Traspaso de la Hermandad del Gran Poder*. Grabado de Codina, finales del s. XVIII. <http://criosidadesycofradias.blogspot.com.es/2014/08/grabado-de-la-virgen-del-mayor-dolor-y.html> [04/07/2017]
- Figura 9: *Esperanza de Triana*. Juan de Astorga, s. XIX. Sevilla. <http://hombresdediosbajolabastabajaderas.blogspot.com.es/2011/11/la-esperanza-de-triana-el-aspecto.html> [04/07/2017]
- Figura 10: *Esperanza Macarena*. Obra anónima, atribuida al s. XVII. Sevilla. Pepe Garduño retocando a la Esperanza Macarena en la década de los 90. <http://sevilla.abc.es/pasionensevilla/wp-content/uploads/2014/05/pepe-garduno-noventa.jpg> [02/06/2015]