

LA COLECCIÓN ARTÍSTICA DE LA ANTIGUA COLEGIAL DEL SALVADOR.

OBRAS RESTAURADAS: CRONOLOGÍA, DEVOCIÓN Y ORNAMENTACIÓN.

Eva Villanueva Romero y Gabriel Ferreras Romero

Historiadores del Arte.

Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

El estudio histórico artístico de los bienes muebles de la antigua Colegial del Salvador, incluidos en el Programa de Intervención realizado por el IAPH, se ha llevado a cabo aplicando la metodología que viene desarrollando el departamento de investigación del Centro de Intervención desde su creación. Según el método establecido por los historiadores del Departamento de Investigación se ha partido de la revisión de la bibliografía y documentación existentes sobre los bienes estudiados, contrastándola con datos técnicos y materiales que las intervenciones en cada una de ellos han ido proporcionado¹, para así elaborar una serie de conclusiones de las obras restauradas en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), respecto a su origen o procedencia y autoría, sus cambios de ubicación o sustitución, restauraciones y modificaciones, iconografía y simbología, así como por su morfología y análisis estilístico. De esta manera se ha estudiado la historia material de cada obra, lo que ha supuesto una revisión histórica y puesta en valor de cada pieza artística, poniendo de manifiesto, en algunos casos, datos hasta ahora desconocidos sobre algunas de ellas.

No sólo se han investigado las obras de forma individualizada, sino también en relación con la historia de la antigua Colegial del Salvador y las distintas etapas que ha ido atravesando el templo hasta la época actual. Hay que tener en cuenta que la mayor parte del legado artístico que atesora esta iglesia se formó gracias a las donaciones, tanto de los canónigos de la antigua Colegial como por particulares relacionados con esta feligresía, muchos de ellos comerciantes. Además esta colección de obras fue también incrementada por la ubicación desde fechas muy tempranas de las diversas hermandades gremiales con sus imágenes titulares y enseres, no hay que olvidar que entonces la zona donde se encuentra la iglesia era el enclave comercial de la ciudad.

Se ha considerado la heterogeneidad patrimonial de la colección intervenida que además comprende bienes de diferentes épocas y tipologías artísticas como pintura, escultura, textil, platería, y patrimonio documental y gráfico. Por ello se ha decidido exponer los resultados más representativos de las distintas piezas agrupándolas en cinco núcleos, según un recorrido cronológico y estilístico en relación con la larga historia de la antigua Colegial. Sobre todo se ha incidido en aquellas obras más desconocidas o menos estudiadas y que han aportado mayores datos². El quinto de estos apartados está dedicado exclusivamente a aquellos bienes y enseres relacionados con la gran devoción de la Virgen de las Aguas por la especial relevancia que ha tenido esta imagen durante toda la historia de la antigua Colegial hasta principios del siglo XX.

La ornamentación del primer templo cristiano. 1248-1590.

Este periodo se corresponde con la primera etapa de la iglesia cristiana tras cambiar el eje de oración de la antigua mezquita, para adaptarlo a templo cristiano y la reforma de sus estatutos como Colegial hacia 1425. En este periodo se inician también las primeras devociones de la feligresía con la fundación de la Hermandad de Ánimas fusionada más tarde con la Hermandad Sacramental.

A partir del siglo XVI se fechan las obras más antiguas sobre las que ha intervenido el IAPH, son escasamente conocidas al haber estado ubicadas en lugares no accesibles a los fieles como las sacristías y otras dependencias parroquiales. Estas obras son dos imágenes de Cristo Crucificado y otros enseres litúrgicos.

Uno de los *Crucificados*, el más antiguo de los que conserva la antigua Colegial del Salvador, está realizado en madera policromada y clavado por

tres clavos a una cruz arbórea. Muestra los brazos ligeramente descolgados del travesaño horizontal de la cruz, el torso y las piernas desplazados hacia el lado izquierdo del Cristo y el pie derecho monta sobre el izquierdo. Situado en una sala de reuniones de la parroquia se desconoce su origen, sin embargo tras el análisis morfológico y estilístico de la imagen se aprecian una serie de rasgos que permiten fecharla hacia principios del siglo XVI. Estas características son, entre otras, las extremidades delgadas y alargadas, la cintura estrecha y las caderas redondeadas, el vientre abultado con el tórax prominente, se aprecian las costillas bajo la piel entre las cuales se abre la herida de la lanzada. Tiene la cabeza inclinada hacia su derecha con la corona de espinas tallada en madera formando un grueso trenzado, el cabello está realizado con pequeñas incisiones de la gubia, al igual que la barba, dejando caer por delante dos largos mechones a cada lado del rostro, no muy bien resueltos técnicamente. Tiene los ojos cerrados con párpados abultados, la nariz recta y larga, como así mismo la boca pequeña y entreabierta. El sudario se encuentra dispuesto en angulosos pliegues al cruzarse el tejido por delante y dejar una caída por el lateral derecho. Estos rasgos, algunos con claras reminiscencias de la imaginería de finales del gótico, los reúne un grupo de imágenes de Crucificados sevillanos fechados hacia 1500. Entre ellos destacan dos: un Crucificado de la iglesia parroquial de El Pedroso y otro en el templo de la parroquia de Gerena³. De ahí que esta talla de la iglesia del Salvador se pueda encuadrar en esta fecha. A esto hay que añadir como el rostro presenta unas facciones bastantes toscas en comparación con el tratamiento anatómico de la talla del cuerpo. Respecto a su historia material se ha constatado la existencia de dos capas de policromía, por lo tanto se repolicromó en algún momento que se desconoce.

El otro *Crucificado* muestra unas características morfológicas y estilísticas de época más avanzadas que el anterior. Esta obra se incorporó a la colección artística del Salvador a través de la donación del canónigo Juan Mogrollo conservándose en la sacristía⁴. Es una escultura de excelente factura realizada en marfil. Debió estar policromada, al menos las zonas de las manos, los pies y la herida de la lanzada, ya que se ha constatado la presencia de restos de sangre en estos puntos de la escultura. También están policromados el cabello y la barba. Se encuentra clavado por tres clavos a una cruz de madera de ébano, muestra un acentuado arqueamiento y desplazamiento del cuerpo hacia su izquierda, y la cabeza inclinada al lado contrario compensando la composición. El torso tiene una cuidada talla de gran naturalismo, vientre rehundido y tórax abultado con las costillas marcadas. El rostro, de facciones muy serenas, presenta los ojos cerrados, la nariz es recta y la boca también está cerrada con el labio inferior ligeramente abultado. Tiene la corona de espinas tallada sobre el cabello trabajado con gran minuciosidad, un mechón cae sobre el lado derecho del pecho, y otro por el izquierdo, hacia atrás, dejando al descubierto la oreja. La barba es bífida y termina en dos pequeños rizos. Las manos tienen gran parte de los dedos fracturados, pero se puede deducir por lo que se conserva que se disponían el índice y corazón extendidos y los demás flexionados. El sudario se pliega cruzado en el centro y se recoge en el lateral derecho con un abultado nudo, ha perdido la caída que debió tener por ese lado. Todos estos rasgos son propios de la estética manierista de finales del siglo XVI y permiten fechar la imagen en este periodo. Al realizar un estudio comparativo con otras obras de la misma época se ha encontrado una gran semejanza con un Crucificado, también de marfil que conserva restos de policromía, ubicado en el museo catedralicio de Jaén fechado a finales del siglo XVI⁵. (Foto 1)



1



2



3

Como testimonio de la importante capilla musical que debió existir en la antigua Colegial, al menos desde el siglo XVI, subsiste entre otros un *Libro Coral* cuyo contenido responde al repertorio litúrgico para la celebración del Oficio de difuntos. Está realizado en pergamino manuscrito e iluminado y encuadernado en piel. Es una obra de gran interés ya que atestigua una parte importante de la práctica litúrgica desarrollada por la Colegial del Salvador hasta 1852. Los resultados del proyecto de investigación e intervención en el IAPH han permitido confirmar que fue donado por Ramón Antonio Tolezano después del año 1575, porque el repertorio del libro, conservado sin importantes modificaciones, se adecua en todas sus partes a la nueva liturgia propugnada desde Roma y vigente en Sevilla a partir del último cuarto del siglo XVI. Por lo tanto su confección debió realizarse entre 1575 y 1599.

Del ajuar litúrgico de esta época destacan especialmente una cruz de altar y dos jarras de plata. La *Cruz de Altar* o de filigrana es una pieza especial por su morfología y calidad del material en que esta realizada. Presenta una decoración formada por especies de pequeñas caligrafías de ataurique de clara inspiración hispano-musulmana: no se conoce otra pieza de iguales características⁶.

Es una obra anónima que se puede situar cronológicamente a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII, presentando forma de cruz latina con una aleación

de plata de muy alta calidad. La pieza esta constituida por una base circular y abultada, un carrete liso, un nudo bastante pronunciado más la cruz propiamente dicha con terminaciones en cantoneras en forma de perinolas. Su estructura interna esta formada por un vástago central de metal que recorre el interior hueco de la cruz y la técnica de ejecución con la que se realizó fue a la cera perdida. Su dibujo recuerda la filigrana y su técnica de repujado o cincelado es excelente, pues parece sugerir los trabajos de ataurique de los marfiles hispano-musulmanes. (Foto 2)

Del último tercio del siglo XVI son las dos magníficas *Jarras* con tapadera, base estrecha y una asa en cada lado, atribuidas al platero Hernando de Ballesteros "el Mozo". Estas jarras de plata fundida, repujadas y cinceladas presentan forma de ánforas con profusa ornamentación, inspiradas en el denominado estilo "romano", cuya superficie está decorada a base de óvalos, cintas planas en forma de roleos y otros motivos geométricos y vegetales encuadrados dentro de pequeños trapecios, destacando en las zonas más salientes una especie de cinturón formado por pequeñas hojas seguidas que divide en dos partes las jarras y en la que aparecen cuatro máscaras de sátiros. Los cuellos están formados por una serie de gallones estrechos y cóncavos, y las tapas con cabujones se rematan en una perinola. Una de las originales que estaba perdida ha sido sustituida en el IAPH por una reproducción



4



5



6

en plata de ley marcada en su interior. Además la doble asa de las jarras tiene forma de tallos vegetales. (Foto 3)

Aunque ninguna de las dos piezas presenta la típica marca de Ballesteros “el Mozo”, una ballesta en diagonal, por su estilo y morfología se pueden asignar a este platero, pues se sabe que además de trabajar para la Colegial fue maestro platero de la catedral hispalense realizando grandes piezas para el cabildo metropolitano y así mismo se le atribuyen otras dos jarras muy similares conservadas en el tesoro de dicha catedral. También consta que en las cuentas del libro de Fábrica de 1588-89 de la iglesia del Salvador, aparece como receptor de varios trabajos como “*aderezos*” o composturas de piezas de orfebrería de la antigua Colegial⁷.

El programa decorativo del templo en la época manierista y la construcción de la iglesia barroca. 1590-1679.

A finales del siglo XVI el patrimonio de la antigua Colegial se empieza a enriquecer con obras de los principales artistas del momento, ya sea a través de las hermandades gremiales (guanteros, zapateros, especieros, etc) que se van instalando en la iglesia con sus imágenes titulares y enseres, por iniciativa de particulares con donaciones de obras o por los propios canónigos de la Colegial. Estos últimos realizaron importantes donaciones de bienes y legados testamentarios y fueron en muchos casos los principales impulsores de algunas de las devociones del templo.

A principios del XVII promueven la renovación ornamental de la antigua Colegial para mejorar la deteriorada mezquita adaptada a templo cristiano. Para ello se construyó entre 1609 y 1633 el primer retablo mayor contando con artistas como Miguel de Zumárraga, Juan de Oviedo y Pablo Legot entre otros. Sin embargo, el deficiente estado de conservación en el que se encontraba el edificio provocó la necesidad de construir un nuevo templo que se iniciaría en 1671, financiado mediante limosnas recogidas entre la feligresía con importantes rentas de la Colegial y del propio arzobispado de Sevilla, terminándose su construcción en 1679 pero fracasando por el derrumbe del edificio en este mismo año.

Dentro de este periodo se ha incluido por sus características estilísticas a la imagen de *San Cristóbal*, encargada en 1597 por el gremio de guanteros al escultor Juan Martínez Montañés para ser imagen titular de su cofradía, ubicada en la antigua Colegial. Es una de las devociones que se han mantenido hasta fechas relativamente recientes en la Colegial, lo cual ha influido negativamente en su historia material, al haber sido objeto de numerosas intervenciones que han afectado sobre todo a su excelente policromía. También han sido restaurados el nimbo y el báculo de san Cristóbal realizados en plata repujada⁸.

Posteriormente, en el primer tercio del siglo XVII, se realizó el primer retablo mayor del templo, del cual se conservan el cuadro de La Transfiguración del Señor que



7

ocupaba la hornacina central del mismo y los relieves de *La Adoración de los pastores* y de *La Resurrección*, estos últimos restaurados en el IAPH. Las trazas del retablo las diseñó Miguel de Zumárraga y fue ejecutado por el escultor Juan de Oviedo, quien talló los citados relieves, siendo sus pintores Juan de Salcedo, Juan de Roelas, Vasco Pereira y Pablo Legot, éste último también llevó a cabo labores de policromador. Las obras de ejecución del retablo fueron muy lentas, entre 1609 y 1612 Oviedo llevó a cabo la arquitectura y la imaginería teniendo que transferir entre 1614-15 parte de los relieves del banco a Andrés de Ocampo motivado probablemente por la imposibilidad de cumplir los plazos acordados. En 1621 daba Juan de Oviedo carta de pago y finiquito al mayordomo de la fábrica de la iglesia del Salvador, sin embargo las labores de pintura y policromado se prolongaron hasta 1633. El retraso en la ejecución de las obras de Oviedo unido al traslado a la Corte de Juan de Roelas y los fallecimientos de Juan de Salcedo y Vasco Pereira obligaron en 1631 a hacerse cargo de la obra por partes iguales a Antonio Pérez y Pablo Legot, éste último autor del lienzo central de la Transfiguración del Salvador. Antonio Pérez renunció por lo que Legot finalizó las tareas pendientes en 1633⁹.

Tras la desaparición del retablo mayor con el derribo de la iglesia en 1671 ambos relieves han ocupado diversos lugares en el templo. En la primera década del siglo XVIII quedaron instalados en el retablo que se realizó para el altar de la Virgen de las Aguas, previamente a la inauguración del templo barroco en 1712,



8

utilizando piezas reaprovechadas y elementos de plata. Según la descripción de la iglesia realizada por el canónigo Cristóbal Vega tras su inauguración, los "cuadros" del Nacimiento y la Resurrección se encontraban a los lados del altar de la Virgen. Probablemente fueron retocados entonces como consta en los diversos pagos efectuados por la antigua Colegial entre noviembre de 1711 y febrero de 1712: "las dos tablas, a manera de tabernáculos de medio relieve del Nacimiento y la Resurrección, de renovarlos..."¹⁰. Se ha comprobado durante su restauración que ambos relieves presentaban numerosos repintes, modificaciones y pérdidas.

El relieve de la Resurrección muestra una composición de estética manierista con la figura de Jesucristo en el centro de la escena cubierto con un manto rojo, con la mano derecha bendiciendo y la izquierda portando un lábaro, rodeado de una nube de querubines. Se encuentra de pie sobre el sepulcro dispuesto en diagonal en la zona inferior de la composición junto al cual descansan tres soldados.

El relieve de la Adoración de los pastores presenta una estética más arcaica, el grupo principal de la escena está en primer plano, el pesebre con el Niño Jesús en el centro, detrás san José de medio cuerpo con las manos unidas en actitud de orar igual que se encuentra la Virgen, situada a la derecha de perfil y arrodillada, y en la izquierda un pastor de perfil llevando una oveja como ofrenda. En un segundo plano aparecen las figuras de medio cuerpo de los ángeles y pastores



9



10



11

entre la mula y el buey delante de unas pilastras que sostienen una techumbre de madera semiculta por unas nubes con tres ángeles portando una filacteria rodeados de querubines. La composición de este relieve recuerda al realizado por Juan de Oviedo, con el mismo tema iconográfico, entre 1592 y 1598 para el retablo mayor de la iglesia parroquial de la Encarnación de Constantina, Sevilla. El citado relieve que ocupaba la calle central se conserva en el museo Marés de Barcelona al ser destruido el retablo en 1936¹¹. Sin embargo, la obra conservada en la iglesia del Salvador muestra una composición más dinámica. (Foto 4)

Como testimonio de las donaciones de obras por particulares en esta época destaca en lo pictórico el lienzo, restaurado por el IAPH, de *Santa María Magdalena* firmado por el pintor Pedro de Campobón Passano, fechado entre 1632 y 1634 que fue donado por Jerónimo Pérez para la capilla dedicada a las santas Justa y Rufina¹².

Otra de las pinturas sobre lienzo de la primera mitad del siglo XVII intervenida ha sido *La Asunción o Coronación de la Virgen*. Ha estado situada en la pared del fondo de la capilla bautismal de la antigua Colegial. Sobre esta obra no hay datos documentales en ningún inventario de la parroquia del Salvador y probablemente sea una de tantas donaciones ofrecidas a este templo. Es una copia antigua, algo libre de un original del mismo tema de Guido Reni que se conserva en la National Gallery de Londres. Existen otras dos copias, una de mayores dimensio-

nes y con la composición menos alargada conservada en el coro de la iglesia del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce y otra en la colección del sevillano duque de T'Serclaes. (Foto 5)

La escena representa la Asunción de la Virgen que se alza al Cielo en presencia del Espíritu Santo, en un trono formado por nubes y rodeada por un conjunto de ángeles músicos que constituyen una compleja coral. Tras su restauración la obra destaca por su complicada y abigarrada composición y valores cromáticos. Las líneas compositivas dominantes están constituidas por formas cerradas y perfectas creando un círculo, un triángulo y un cuadrado. Por lo tanto el resultado es una composición simétrica, equilibrada y clásica, en la que los distintos y numerosos elementos se van entrelazando armónicamente conformando una compleja sinfonía coral en la que domina sin estridencias la figura de la Virgen María.

La obra está inspirada sin duda en la Coronación de la Virgen, óleo sobre cobre, que se encuentra en Londres, obra firmada de Guido Reni, cuya fecha de realización se puede situar entre 1607 y 1610, y que probablemente llegó a Inglaterra procedente de España. Este lienzo no es una copia literal de la original, se inspira y toma básicamente su composición y la disposición de la Virgen y los ángeles de los que hace su propia interpretación. Posee algunos detalles desarrollados con gran naturalismo y preciosismo como los que presenta las calidades de

las telas de las indumentarias, los instrumentos musicales y otros objetos del cuadro. También hay que señalar la calidad del magnífico marco de madera tallada con aplicaciones doradas que lo realza, pieza de su misma época y restaurado al igual que el conservado en el Monasterio de Santiponce.

El mecenazgo del arzobispo Manuel Arias y el proceso de enriquecimiento ornamental tras la reconstrucción del nuevo templo. 1679-1712.

En este periodo se produce la reconstrucción del nuevo templo que respetó la planimetría del edificio hundido, realizando posiblemente su traza José Granados que fue en 1696 sustituido por Leonardo de Figueroa. En 1712 finalizó definitivamente el edificio gracias al mecenazgo del arzobispo don Manuel Arias y Porres. Tras la terminación del templo, que dio pie a fastuosas fiestas de inauguración celebradas el día 26 de febrero de 1712, se comenzó un nuevo ciclo de actividades artísticas para paliar las deficiencias ornamentales de la iglesia, encargando los propios capitulares y devotos de la feligresía numerosas esculturas, pinturas, platería y tejidos con destino a decorar las diversas capillas. Las obras restauradas por el IAPH, la mayoría del siglo XVII, son un ejemplo de ello.

Ya se ha comentado como los canónigos fueron los impulsores de determinadas devociones financiando la realización de imágenes y enseres para el culto, como ocurrió a finales del XVII en la Colegial con la imagen de san Fernando o la devoción a la Inmaculada o a santa Bárbara. En 1671 se celebraron las fiestas de canonización del rey san Fernando en la Catedral de Sevilla, para lo cual contaron con una imagen del santo realizada por Pedro Roldán. La Colegial del Salvador siguió el mismo ejemplo, la figura del rey está estrechamente relacionada con este templo y la Virgen de las Aguas. Así que el canónigo Fernando del Bosque costeó una escultura de *san Fernando*¹³. Según se relata en la sesión de 29 de mayo de 1699 de las actas capitulares, la realizó Antonio Quirós y fue estofada y policromada por Francisco Meneses Osorio, policromía que conserva en la actualidad. Al no estar concluidas todavía las obras del nuevo templo, la escultura se guardó en un cajón de cedro con su cerradura, forrado por dentro con un tejido adamascado. Se dice también que fue trasladada a la iglesia con gran solemnidad desde la casa de Francisco Meneses Osorio el día de la Ascensión y que la imagen es de cedro. Pero en el inventario de los bienes de la Fábrica se refiere que la madera es de ciprés no de cedro¹⁴. Sin embargo, durante la intervención de la escultura en el IAPH se ha podido comprobar que está realizada en madera de pino. Antonio Quirós se basa para su ejecución en la talla realizada por Pedro Roldán para la Catedral de Sevilla, pero el resultado es una composición algo rígida. Hasta los años 1760-1767 no se construyó el retablo dedicado al santo cuya labor corrió a cargo del tallista José Díaz.

También en 1699 consta que el canónigo José Fernando de León y Ledesma encargó una imagen de *La Inmaculada Concepción* de talla, dorada y estofada

con su corona de plata imperial para el banco del altar del antiguo trascoro, cuando estuvo situado el coro de la iglesia en el centro de la misma. Esta escultura de la Inmaculada Concepción es la que preside actualmente el retablo mayor del Salvador¹⁵.

La devoción a santa Bárbara surgió en los años finales del periodo de reconstrucción del templo barroco. En 1694 fue el canónigo, sochantre de la antigua Colegial, e impulsor del culto a esta santa, Esteban de Bustamante, quien solicitó colocar en la Sacristía un cuadro de Santa Bárbara, cuyo lienzo luego se fue enriqueciendo con numerosas joyas. Al no poder obtener esta imagen una capilla en el nuevo templo, tuvo que compartir el altar de la Virgen del Rosario¹⁶. Entre los enseres que el promotor de este culto encargó dedicados a esta devoción se encuentra el *relicario de Santa Bárbara*, restaurado en el IAPH, realizado en plata de ley bañada en oro a fuego y cristal de roca. Este relicario se compone de una caja acristalada, simulando un templete, que contiene la reliquia en su interior. El pie que lo sostiene tiene el nudo realizado con cristal de roca rodeado de unas asas de metal como el resto del relicario. En el remate de la caja se encuentra una bola del mundo de cristal de roca con una cruz, símbolo de la parroquia. (Foto 6)

Esta pieza no presenta marcas, Sanz Serrano la dató en la primera mitad del siglo XVI¹⁷. Sin embargo, Gómez Piñol comenta que en las Actas Capitulares del año 1703 se presentó en cabildo la venerable reliquia del brazo de santa Bárbara que según consta se había traído de Roma. Y al año siguiente ya se había terminado el relicario como indica su promotor Esteban de Bustamante “con la mayor decencia que he podido”¹⁸. Esto hace pensar que debió realizarse a principios del siglo XVIII reaprovechando posiblemente otras piezas existentes. Al realizar su análisis morfológico y estilístico se aprecian en la base diferentes elementos decorativos que podrían corresponder a épocas distintas. Además hay que destacar que algunos de esos motivos decorativos están añadidos a la pieza mediante tornillos, como se aprecia por el reverso de la misma.

Otro testimonio de las donaciones de particulares es la pintura sobre tabla que representa un *Ecce Homo*. Es una obra donada un mes antes de la inauguración del templo, el 19 de enero de 1712, por el mercader Luis Blanco para el banco del retablo de las santas Justa y Rufina como el cuadro de la Magdalena antes citado. Los resultados del proyecto de restauración de esta obra han revelado una serie de datos respecto a sus características técnicas, morfológicas y estilísticas que permiten relacionar su origen con la escuela de pintura flamenca de finales del siglo XVI o principios del XVII, aunque no es hasta el siglo XVIII cuando se incorpora a la colección de bienes de la iglesia¹⁹.

Por el contrario no se conocen datos de la procedencia del lienzo *San Millán de la Cogolla en la batalla de Simancas* que se encontraba en la sacristía de la antigua Colegial del Salvador. Posee la siguiente inscripción en la parte inferior, rea-

lizada con toda probabilidad a finales del siglo XIX, “*El Señor San Millán del orden de San Benito en la batalla de Simancas mató ochenta mil moros celébrale su fiesta Nuestra Madre la Iglesia a los doze de noviembre*”. El lienzo no figura en los inventarios antiguos de la iglesia del Salvador habiendo sido donado al templo al menos antes de 1848, ya que se cita por primera vez en un borrador de inventario de cuentas de Fábrica de 1852, en el archivo del Palacio Arzobispal²⁰. (Foto 7)

En el lienzo se muestra a San Millán a caballo, con armadura y revestido con el hábito benedictino armado con una espada y guión blanco con cruz roja. Y al frente de las tropas cristianas, luchando contra los musulmanes que aparecen a sus pies arrollados por su caballo blanco. Los enemigos se representan como agitados y despavoridos, revueltos entre sus gallardetes, escudos, turbantes y espadas bajo las patas del animal encorvetado que corre a galope.

Es una obra de interesante factura de autor desconocido, próximo a Llanos Valdés y de la segunda mitad del siglo XVII, de correcto dibujo, buen colorido y magnífica perspectiva espacial y luminoso paisaje que sugiere el campo de batalla abierto en la contienda, donde aparecen figuras y notables efectos de lejanía. En segundo plano, el ejército cristiano avanza con lanzas y banderas, contemplando la atropellada huida de los sarracenos hacia las montañas que aparecen en la zona de la derecha. Además, hay que tener en cuenta como claro precedente, el gran lienzo de fray Juan Rizi para el retablo mayor del monasterio de san Millán de la Cogolla, representado a este santo en la batalla de Hacinas. También la composición de la escena puede provenir del episodio semejante de Santiago matamoros en la batalla de Clavijo. Así mismo se ha intervenido su marco tallado y dorado que corresponde con la época del lienzo, un claro ejemplo del clásico marco español con molduras en las esquinas y zonas centrales.

Tampoco se tienen datos del origen de las espléndidas pinturas que representan las *Cabezas degolladas de San Pablo y San Juan Bautista*. Se encuentran firmadas por don Sebastián de Llanos Valdés (1605-1677) y fechadas en el año 1670, y han estado situadas en la sacristía de la iglesia del Salvador desde siempre.

Fue Llanos Valdés un consumado especialista en la realización de pinturas con el tema de cabezas cortadas de santos cuya iconografía tuvo una gran aceptación en la devoción popular del siglo XVII. Estas dos representaciones de la Decapitación de San Juan Bautista y San Pablo forman pareja, y por su calidad pictórica pueden considerarse como unas de las mejores representaciones de este tipo de obras salidas de sus pinceles. Normalmente las cabezas cortadas que realizó Llanos Valdés aparecen situadas en una bandeja colocada sobre una mesa con mantel, en el interior de una estancia en penumbra de la que destaca fuertemente iluminado el rostro del santo. Sin embargo, estas dos cabezas están directamente apoyadas sobre el suelo. En la degollación de san Pablo resalta

intensamente el patetismo de su semblante al destacar la luz sobre la minuciosa descripción que el pintor realiza de la frente con sus arrugas, los ojos entrecebrados y la boca entreabierta²¹. (Foto 8)

De claro estilo tenebrista y sentimiento patético son los dos cuadros, considerados como de las mejores versiones de este tema de martirio, tan sentido por la piedad contrarreformista del momento. Llanos estuvo influenciado por los pinceles de creadores tan importantes como Valdés Leal, Zurbarán y Murillo. La intervención llevada a cabo ha recuperado dos obras de espléndida ejecución y acentuado patetismo, representativos de la influencia tenebrista en la escuela sevillana.

Además podría encuadrarse en este periodo, hacia la segunda mitad del siglo XVII, una pequeña imagen de la *Inmaculada Concepción* de madera policromada y estofada, cuya ubicación original se desconoce, situada antes de la intervención en la Colecturía. La Virgen está de pie sobre una media luna con los extremos hacia arriba y tres querubines, debajo de los cuales se encuentra la talla de un dragón. (Foto 9) Presenta una equilibrada composición con las manos unidas y ligeramente desplazadas hacia la izquierda e inclina la cabeza hacia el lado contrario. Lleva el cabello largo con la raya en el centro y caído sobre los hombros en mechones ondulados enmarcando el rostro de forma ovalada y facciones pequeñas. Va vestida con una túnica blanca y un manto azul, como recomienda Francisco Pacheco en su tratado, según la visión de sor Beatriz de Silva²². El manto se dispone sobre los hombros, cruza por delante debajo del brazo derecho, creando un amplio pliegue, descansando el extremo sobre el brazo izquierdo. Por este lado el manto se abre y cae en plegado vertical. Como refiere Gómez Piñol reproduce el esquema implantado por Martínez Montañés en la escultura del mismo tema iconográfico conocida popularmente como “La Cieguecita” realizada para la Capilla de los alabastros de la Catedral de Sevilla entre 1628 y 1631²³. Sin embargo, la composición de la talla del Salvador muestra un mayor dinamismo que el de la imagen montañesina por lo que podría datarse en la segunda mitad del siglo XVII.

Se datan también en este siglo XVII *tres bandejas de plata* o platos petitorios pertenecientes al ajuar litúrgico de la antigua Colegial, una de ellas está atribuida al platero Nicolás Cárdenas. La técnica en la que están realizadas es de repujado y presentan una aleación de plata muy alta, son circulares y sus centros se elevan levemente y miden aproximadamente 50 cm. Este tipo de objetos son los más abundantes en la orfebrería barroca sevillana de la primera mitad del siglo XVII y su estilo se puede considerar tardo manierista²⁴.

Las tres bandejas restauradas en el IAPH no son exactamente iguales y su ornamentación en general presenta los mismos motivos decorativos propios de esta época y estilo decorativo, como esmaltes, tallos planos con formaciones de “ces”, óvalos, gallones repujados en el centro y guirnalda de flores y frutas.



12



13



14

En una de las bandejas se han encontrado dos piezas en el tondo central unidas por remaches de plata. Otra de las bandejas presenta en esta misma zona central por el anverso una decoración vegetal, y por el reverso aparece un escudo inciso posiblemente relacionado con el donante de la pieza que representa una cimera con un cuarteado donde aparecen unos montes y unas ocas. Este escudo podría pertenecer a la familia Montes de Oca. (Foto 10)

También forma parte del ajuar litúrgico de ésta época un conjunto de *vinajeras* de plata compuesto por dos pequeñas jarras, una campana, una cuchara y una bandeja. No presentan ninguna marca pero por las características de la pieza podrían encuadrarse en el siglo XVII. Las jarras tienen unas asas con motivos de roleos, llevan unas tapaderas decoradas, una con la figura de una rana, es la dedicada al agua, y otra con un racimo de uvas, la dedicada al vino. Se encuentran decoradas con ornamentación vegetal incisa y además ambas jarras presentan el emblema de la antigua Colegial, la bola del mundo coronada por una cruz, (Foto 11) por lo que no hay duda que fueron realizadas expresamente para completar el ajuar litúrgico de la iglesia en esta época.

La culminación de la ornamentación del templo y la posterior supresión de la Colegial. 1712-1852.

A esta etapa, sobre todo al siglo XVIII, corresponde la mayor parte de los bienes culturales que han sido incluidos en el programa de conservación-restauración

por su calidad y cantidad. Entonces se quiso enriquecer la ornamentación del edificio de la Colegial con la construcción de cuatro extraordinarios retablos de los que tres se conservan en su ubicación original: el retablo mayor, el retablo-pórtico de la capilla sacramental, y el retablo-camarín de la Virgen de las Aguas, habiendo desaparecido en 1905 por un incendio el retablo del interior de la capilla Sacramental. Además se realizaron otras obras artísticas de prestigiosos artífices como Cayetano de Acosta, José Montes de Oca, Juan Ruiz Soriano, Diego Gallegos, Eugenio Sánchez Reciente, etc.

En el siglo XVIII se produce un fuerte auge en las distintas devociones que ya existían en el templo, representadas a través de esculturas o pinturas que en algunos casos perduraban desde los tiempos de la antigua mezquita colegial y en otros se hacen nuevas. Se ha podido comprobar mediante las restauraciones de varias obras en el IAPH como la pervivencia del culto y devoción a algunas imágenes ha repercutido en la historia material de las mismas transformándolas y modificándolas para actualizar su estética de acuerdo con la nueva ornamentación de la iglesia.

Entre las obras ahora renovadas en el XVIII se encuentran el lienzo de *La Virgen de la Antigua* y la escultura del *Arcángel san Miguel* ²⁵. La primera es una obra atribuida a Juan Ruiz Soriano realizada en la primera mitad del siglo XVIII. Durante su intervención en el IAPH se ha comprobado a través de los exámenes radiográ-



15

ficos la existencia de una pintura más antigua debajo de la que se ve actualmente, donde se representa también una Virgen con dos ángeles a los lados. La devoción al arcángel San Miguel representado en una imagen escultórica ya existía en la iglesia del Salvador durante el siglo anterior, actualmente ubicado en el ático del retablo de Santa Ana. Es probable que en el siglo XVIII se acrecienta su devoción y quizás por éste motivo se renueva la imagen, como reflejan los cambios estéticos de los que ha sido objeto la escultura, y se mantiene su capilla con nuevo altar en la reconstruida iglesia barroca. Los ángeles situados en los laterales del retablo da la Virgen del Rocío podrían ser los arcángeles san Rafael y san Gabriel del denominado en los inventarios del XIX *altar de los tres ángeles*.

En otros casos esa pervivencia del culto y el aumento de su devoción produjo la sustitución de la imagen devota, como ocurrió con la figura de Santa Ana titular de la Hermandad del gremio de los especieros de la que consta su existencia en el siglo XVII, con capilla propia en el antiguo templo demolido en 1671. Ésta imagen fue sustituida por el grupo escultórico compuesto por *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen Niña*. Junto a este grupo escultórico, san Joaquín, san Antonio de Padua y san Miguel, completaban el retablo dedicado a esta santa. La figura del arcángel san Miguel ocupaba el lugar original de la talla de san Pedro, ubicada esta a su vez en la sacristía. Todas estas imágenes forman parte del retablo dedicado a dicha santa y han sido restauradas en el IAPH. El grupo escul-



16

tórico que preside el retablo fue atribuido por Torrejón Díaz al escultor José Montes de Oca fechando su ejecución hacia 1740²⁶. Gómez Piñol adelanta su datación a la primera década del siglo XVIII basándose en el dato del acta capitular de julio de 1714, donde el sacristán mayor Pedro de Aguilar, devoto de la santa, refiere que había hecho una imagen nueva de Santa Ana y un retablo con los trozos del que tenía la congregación del Rosario. Gómez Piñol también relaciona las esculturas de san Pedro que se ubicaba en la hornacina superior del retablo y la de san Antonio con la producción de Montes de Oca²⁷. A esto hay que añadir que la imagen de san Joaquín también presenta los grafismos de la producción del citado escultor. (Foto 12)

La imagen de santa Ana y la Virgen ha sido objeto de una restauración anterior que modificó su policromía, sobre todo los estofados de las vestimentas y que trasformó tanto el sillón donde está sentada la santa, como la peana de ambas imágenes. Estas modificaciones debieron producirse en 1906 según consta en una inscripción que presenta el respaldo del sillón de santa Ana²⁸.

El grupo escultórico es la representación de santa Ana como maestra de María a la cual está enseñando a leer. En los siglos XVII y XVIII se produce un resurgimiento de la devoción a santa Ana y la representan como maestra de la Virgen. El tema iconográfico no es nuevo pero en esa época se repitió con mucha frecuencia por

la dimensión intimista y familiar de lo representado y sobre todo por la gran difusión de la ciencia y la cultura que en el siglo XVIII promulgaban las Academias. La Virgen Niña aprendiendo a leer, además de santificar la enseñanza y el aprendizaje, constituía un modelo para la sociedad ilustrada del momento²⁹.

Esta iconografía fue representada por Montes de Oca en otras ocasiones, en 1726 realizó una santa Ana con la Virgen Niña para la iglesia de las Virtudes de La Puebla de Cazalla, y también se le atribuye la ejecución hacia 1740 de las tallas de santa Ana enseñando a leer a la Virgen del antiguo hospital de san Juan de Dios en Morón de la Frontera (Sevilla)³⁰.

Las figuras de la iglesia del Salvador crean una composición piramidal, santa Ana sentada en un sillón alarga los brazos hacia la Virgen mostrando el libro que porta en su mano izquierda. Se observan en ambas grafismos propios de las obras de Montes de Oca, en concreto la forma de resolver la composición de manera reposada y estática huyendo de las actitudes violentas y el excesivo dinamismo imperantes en la imaginería de esa época. Los rostros presentan rasgos acusados, la nariz suele ser recta, los globos oculares abultados y el surco nasolabial marcado. Pero el rasgo distintivo de sus rostros femeninos es un profundo hoyuelo en la barbilla. Estas imágenes de la iglesia del Salvador son muy semejantes a las citadas de Morón del mismo tema iconográfico, también restauradas en el IAPH. Presentan incluso la misma técnica de construcción realizada mediante la adición y superposición de numerosas piezas de madera y no a partir de un solo tronco que se va desbastando. (Foto 13) Durante su proceso de intervención se pudo constatar la citada autoría de las imágenes de Morón, tras localizarse un documento dirigido al escultor y fechado en 1724 en el interior de la cabeza de la escultura de la Virgen. Por lo tanto las imágenes del Salvador, según los datos que hasta hoy se conocen sobre las obras de Montes de Oca, podría ser la primera de los tres grupos escultóricos que realizó con esta iconografía.

La colección artística del templo se enriqueció también en el XVIII con la incorporación de un retablo que perteneció a la iglesia jesuítica de la Anunciación y fue traspasado a la antigua Colegial en 1769. Este retablo actualmente desmembrado estaba realizado en madera y plata, algunas de cuyas piezas todavía se conservan como parte del altar del Señor de la Pasión y otras ubicadas por varias zonas de la iglesia. Algunas de éstas últimas han sido restauradas en el IAPH como el relieve de *La Anunciación* tallado por algún discípulo o seguidor del escultor Pedro Duque Cornejo para el retablo de plata realizado en la primera mitad del siglo XVIII por el platero Tomás Sánchez Reciente³¹.

También debieron formar parte de este retablo los bustos de madera policromada que representan a *San Leandro* y *San Isidoro* cuya autoría se desconoce. (Foto 14) Llevan como indumentaria una capa pluvial y están tocados con mitras también de madera policromadas por el reverso con una lámina de plata

en el anverso. Representan a san Isidoro, ubicado en el lado de la Epístola del altar mayor y lleva pintado en la capa pluvial las figuras de san Pedro y san Pablo en los frentes del orfe y a san Leandro, ubicado en el lado del Evangelio, lleva las figuras de Santiago peregrino y san Andrés en el frente de su capa las cuales están ornamentadas también con una decoración floral propia de la estética barroca del siglo XVIII. Aunque las tallas guardan bastante parecido, el rostro de san Leandro muestra unas facciones más duras que el de san Isidoro. Los bustos descansan sobre unos pedestales que les sirven de peana y son expositores de reliquias procedentes del altar de plata jesuita traspasado a la Colegial. Estos expositores de reliquias están realizados en plata repujada sobre alma de madera, no presentan marcas pero debieron ser realizados como el resto del retablo y altar por el platero Tomás Sánchez Reciente en la primera mitad del siglo XVIII³². El citado platero alcanzó la maestría el año 1728, en 1730 fue nombrado platero real y posteriormente en 1751 fue designado director de la Casa de la Moneda de Santa Fé de Bogotá, donde murió. Su hijo Eugenio, también platero, siguió trabajando en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVIII³³.

Por el contrario las láminas de plata de las mitras sí presentan unas marcas que permiten conocer la autoría de las piezas. Las inscripciones son: AMORES, García 10, NO&DO y el símbolo de la Giralda. (Foto 15) La primera marca corresponde al orfebre Juan de Amores, la segunda y el número 10 al marcador de plata José García Díez, la leyenda NO&DO y la giralda pertenecen al escudo de Sevilla y son las marcas de la ciudad donde fue realizada. Según Cruz Valdovinos el citado marcador fue el primero en emplear en la platería sevillana la doble marca de la localidad. García estuvo trabajando en la contrastía entre 1785 y 1809, por lo tanto el número 10 no puede ser la fecha 1810, podría ser más bien el segundo apellido³⁴. En 1809 se encuentra datado el portaviático de la parroquia sevillana de Santa Ana con las mismas marcas de García 10 y NO&DO³⁵.

El platero autor de las mitras, Juan de Amores, es el mismo que en 1802 realizó unos nuevos pedestales con un alma de madera y plata reaprovechada de un viejo frontal para estos expositores de reliquias, sustituyendo a los que tenían entonces cuando estaban ubicados en la Capilla Sacramental al encontrarse en mal estado, según consta en las Actas Capitulares del citado año³⁶. Los pedestales nuevos están situados actualmente a los lados del altar del Señor de la Pasión.

La mitras no están fechadas aunque podrían haber sido realizadas a principios del siglo XIX. Presentan una decoración propia de esa época, sobre un fondo de escamas se organiza una ornamentación con diversos motivos repujados, en el centro aparece un óvalo rayado y alrededor ramas y “ces” vegetales que derivan en rocallas de las que surgen unas guirnalas con pequeñas rosas.

Una de las empresas artísticas más importantes de este periodo es la construcción del retablo mayor financiado a diferencia del primero por la aportación económica de particulares. A finales de 1769 dos mercaderes sevillanos, Manuel Paulín Cabezón y su yerno Francisco Javier Carasa, ofrecieron al cabildo de la antigua Colegiata del Salvador financiar la construcción, cuya ejecución se encargó en 1770 a Cayetano de Acosta, quien había realizado anteriormente (1753-1760) el retablo interior y el de la portada de la Capilla Sacramental de esta iglesia, sufragados también por los citados comerciantes. Su construcción comenzó al año siguiente y en 1774 ya se estaba dorando, pero no se inauguró hasta el 25 de marzo de 1779. El 19 de febrero de ese año los herederos de Paulín habían decidido también financiar la puerta de plata del sagrario, pieza restaurada en el IAPH, y los trabajos de reorganización del presbiterio³⁷.

El IAPH ha intervenido en cuatro esculturas de madera policromada y estofadas que debieron ser realizadas en este periodo de la construcción del retablo y ornamentación del presbiterio. Son las dos monumentales imágenes de madera policromada de los *Ángeles lampadarios* del presbiterio y las pequeñas tallas de *San Agustín* y *San Jerónimo* procedentes del manifestador. (Foto 16) Los ángeles son dos magníficas esculturas que por sus características morfológicas y estilísticas bien podrían relacionarse con la producción del escultor y retablista portugués autor del retablo, Cayetano de Acosta³⁸.

También sufragado por los herederos de los citados comerciantes se realizó en 1779, como ya se ha comentado, la *Puerta del Sagrario* del retablo mayor. Está ejecutada en plata fina repujada sobre alma de madera. Presenta numerosas marcas en la puerta pero están muy desgastadas y no es posible identificarlas. Durante su restauración se ha podido comprobar que el metal presenta las características de la plata americana que no lleva cobre entre sus componentes y eso la hace más frágil. Esto podría plantear una hipótesis sobre su procedencia.

Además se ha restaurado otra serie de obras de esta época de influencia murillesca cuyo origen se desconoce, como los lienzos de san Pedro y una Inmaculada, más una escultura de un Crucificado de marfil. El lienzo que representa a *San Pedro apóstol*, de más de medio cuerpo y mirada al frente, es una obra anónima que por su morfología y estilo se puede fechar hacia mediados del siglo XVII o principios del siglo XVIII. Su estilo posee una gran influencia de los grandes maestros del barroco sevillano especialmente de Francisco de Zurbarán y sus seguidores por la serie de apóstoles que realizaron no solo para Andalucía, sino también para América.

La figura de San Pedro es una de las fundamentales en el mundo católico. Es “El Príncipe de los Apóstoles”, cabeza de la Iglesia, y punto de partida del Papado, su imagen es una de las que con más frecuencia suele encontrarse, tanto el devoto como el simple amante del arte o el curioso de la iconografía.

Las fuentes literarias fundamentales que proporcionaron a los artistas los temas y episodios de la vida y leyenda del Apóstol son, en primer lugar, Los *Evangelios*, en los que la persona de Simón, llamado *Kephas*, es decir, “piedra” en griego, y *petrus* en latín, aparece estrechamente ligada a la de Cristo, acompañándole casi en toda su vida pública y en los *Hechos de los Apóstoles*, que se ocupan de él después de la desaparición de Jesús.

Tras la Reforma, el mundo católico insistió con vehemencia en la devoción al apóstol en contraposición al mundo protestante, en el que se negaba su primacía apostólica y su papel de vicario de Cristo, transmisible a los Papas, sus sucesores. La entrega de las llaves por Cristo al Apóstol fue entonces repetidamente representada. Los diversos Flos Sanctorum que se prodigan durante los siglos XVI y XVII contribuyeron aún más a difundir su historia y su leyenda, y a propiciar su imagen, esculpida o pintada.

El tratadista y pintor Francisco Pacheco, en su *“Arte de la Pintura”*, retoma las palabras del padre Ribadeneira para describir al Apóstol: “fue alto de cuerpo, blanco, descolorido, los ojos negros y teñidos en sangre, las cejas no muy pobladas, la nariz remachada, y no muy viejo aunque de más edad que San Pablo, y de menos que San Andrés, su hermano. Ha de tener la túnica azul (color de la melancolía), ceñida, y el manto amarillo-anaranjado o de color ocre (color del pontífice), como lo muestra el retrato”

La obra pictórica presenta un dibujo muy marcado y un cromatismo adecuado para el tema representado, en la parte inferior presenta una inscripción con el nombre del Apóstol “*S. Petrus*”. Además, se ha restaurado su marco todo dorado, con gran labor de tallas con temas vegetales y de rocallas. (Foto 17)

La Inmaculada conservada en la iglesia del Salvador no se cita en ningún inventario, ni esta firmada ni fechada. Solo se ha atribuido muy recientemente al pintor Francisco Meneses Osorio, el discípulo más cercano y directo de Murillo. En esta obra se plasma uno de los prototipos de belleza de las Inmaculadas murillescas quizás a la que más se acerque sea la llamada *La Colosal* que actualmente se conserva en el museo de Bellas Artes de Sevilla, procedente del Convento casa-grande de San Francisco de dicha capital.

La composición de la obra se centra en la presencia de la Virgen con túnica blanca y manto azul rodeada de una nutrida corte angélica que jubilosa se mueve a su alrededor. Impulsada hacia lo alto María se integra en la gloria celestial con gran emoción y recogimiento, aspectos que reflejan su rostro y su mirada. También demuestra el recato típico de las Inmaculadas de Murillo por la disposición de las suaves manos cruzadas sobre su pecho. Asimismo los ángeles son cogidos del maestro pero con ciertos escorzos algo duros pero bien resueltos.

Al mismo tiempo que el pintor ha captado un armonioso movimiento en la figura de la Virgen, en el proceso de elevarse hacia el cielo, a través de una vibrante ondulación, destaca en ella la sensación de espiritualidad triunfal que el cielo otorga a sus elegidos, triunfo que se engrandece con la modestia de su condición y la insuperable sensación de candor y hermosura que se ha plasmado en sus rasgos. El cuadro esta terminado en arco de medio punto con moldura semi-circular y estuvo colgado encima de la puerta que comunica el corredor de la sacristía con la iglesia³⁹. (Foto 18)

Se conserva también en la sacristía una imagen de *Cristo Crucificado*, realizada en marfil que representa un modelo muy repetido en el siglo XVIII, Jesucristo vivo clavado por tres clavos a una cruz plana de madera, rematada con cantoneras de plata.

Otra pieza de platería importante del Salvador es su *Cruz parroquial* que se puede encuadrar dentro de las denominadas cruces de cristal de roca o cruces-relicarios, pues su estructura metálica de sección rectangular con cristales y bisagras permite introducir reliquias. Parece que esta obra en su origen la realizó el platero Cristóbal Cornelio de Conique sobre 1633 y que posteriormente fue modificada por Luis de Acosta en 1661 que la doró y le añadió "ángeles y balaustres"⁴⁰. En 1663 el platero Birto reparó la cruz de cristal, y por último la intervino Diego Gallego a principios del siglo XVIII, dándole el aspecto que presenta en la actualidad. La cruz es de tipología griega con los brazos planos y ensanchados en sus extremos, además presenta restos de esmaltes con el símbolo de la esfera con la cruz de la Colegial y cabeza de ángeles. El mango presenta una ornamentación plana con roleos y óvalos que se alternan con cardina, más una gruesa manzana de metal con querubines y guirnaldas. Superpuesta a ésta, otra manzana de cristal en forma piriforme rodeada de cuatro asas florales, y sobre esta otro nudo cuadrangular de cristal rodeado de balaustres y dos cabezas de ángeles con alas⁴¹. (Foto 19)

Finalmente en 1852 se suprimió el carácter de Colegial quedando el Salvador reducido a una parroquia más de Sevilla. En este siglo se incorporaron diversas hermandades al templo, entre ellas la Hermandad de la Virgen del Carmen, de cuyos enseres algunos han sido restaurados por el IAPH. Esta hermandad quedó instalada en esta iglesia en el año 1822 en una capilla situada en el ángulo izquierdo de la fachada principal. Anteriormente se encontraba ubicada en uno de los soportales de la calle Sierpes próximos al Salvador, pero la casa en cuya fachada se encontraba su altar fue derribada en 1820 quedándose sin sede por lo que la cofradía buscó un alojamiento cercano y obtuvo permiso para instalarse en la Colegial. Sus primeras reglas, que datan de 1731, fueron renovadas posteriormente entre 1797-98, cumpliendo así la orden del Consejo de Castilla que solicitaba la revisión de las reglas de todas las cofradías del reino. Precisamente este *Libro de Reglas de la Hermandad del Carmen*

ha sido restaurado en el IAPH al igual que una pequeña pintura sobre lienzo que representa a *La Virgen del Carmen* procedente de la puerta de un sagrario que podría ser también de la citada Hermandad. (Foto 20)

La gran devoción a la Virgen de las Aguas. Se ha estudiado de manera independiente a las otras devociones del templo por la relevancia que ha tenido en la historia del mismo desde la fundación de la Colegial. La devoción a la Virgen de las Aguas, cuyo culto estuvo impulsado principalmente por los canónigos, tuvo su mayor auge especialmente en el siglo XVIII. En 1720 se llevó a cabo por parte del cabildo Colegial la renovación devocional a esta imagen creándose un nuevo camarín, un oratorio privado y retablo interior, más otros enseres y objetos litúrgicos relacionados con la Virgen de las Aguas algunos de los cuales han sido ahora restaurados.

Una de las obras más importantes de su patrimonio es el *Libro de Reglas de la antigua Hermandad de la Virgen de las Aguas*. Está constituido por 94 folios la mayor parte de ellos en pergamino manuscrito e iluminado y a partir del folio 61 en soporte de papel de fabricación artesanal, todo ello encuadrado a plena piel ornamentada con gofrados. Los principales contenidos se localizan en el bloque del pergamino que se inicia con una serie de iluminaciones, algunas de ellas se ha podido comprobar durante su restauración que pertenecen a diversas cofradías del templo ya desaparecidas. Además, se ha constatado que la mayor parte de los modelos iconográficos y rasgos estilísticos presentes en el código, coinciden con los de otras obras similares del contexto sevillano del siglo XVII. La encuadración de estilo renacentista se encuadra en el primer o segundo tercio del XVI y las iluminaciones entre los siglos XV y principios del XVII⁴².

Entre las piezas ornamentales del camarín destaca sobre las demás el magnífico *frontal del altar de la Virgen de las Aguas*, que se encontraba ubicado en el altar mayor de la iglesia, y está realizado en plata repujada y latón sobre alma de madera. Durante su intervención se ha constatado que está ejecutada mediante piezas reaprovechadas de otro altar. En 1756 el platero Eugenio Sánchez Reciente realizó la plancha central reutilizando a su vez para los laterales otro frontal que había hecho en 1700 Diego Gallego. Más recientemente en la década de los años 60 del siglo XX, se ha documentado una restauración que consistió en el injerto de varias piezas de latón donde se había perdido la plata⁴³.

Además existe un *Calvario*, ubicado en el oratorio del camarín, formado por un Crucificado de alabastro con la cruz y peana del mismo material, las imágenes de la Virgen Dolorosa y san Juan realizadas en madera policromada y una urna tallada en madera dorada. De todo el conjunto destaca el Crucificado que fue donado por Diego Pérez de Baños, su hermano Juan Manuel sufragó la urna tipo retablo que lo enmarca. Se desconoce la fecha de realización pero pudo estar instalado en el oratorio antes de su inauguración en 1727. La escultura del Cristo es una talla de gran calidad técnica, realizado en alabastro policromado al igual que



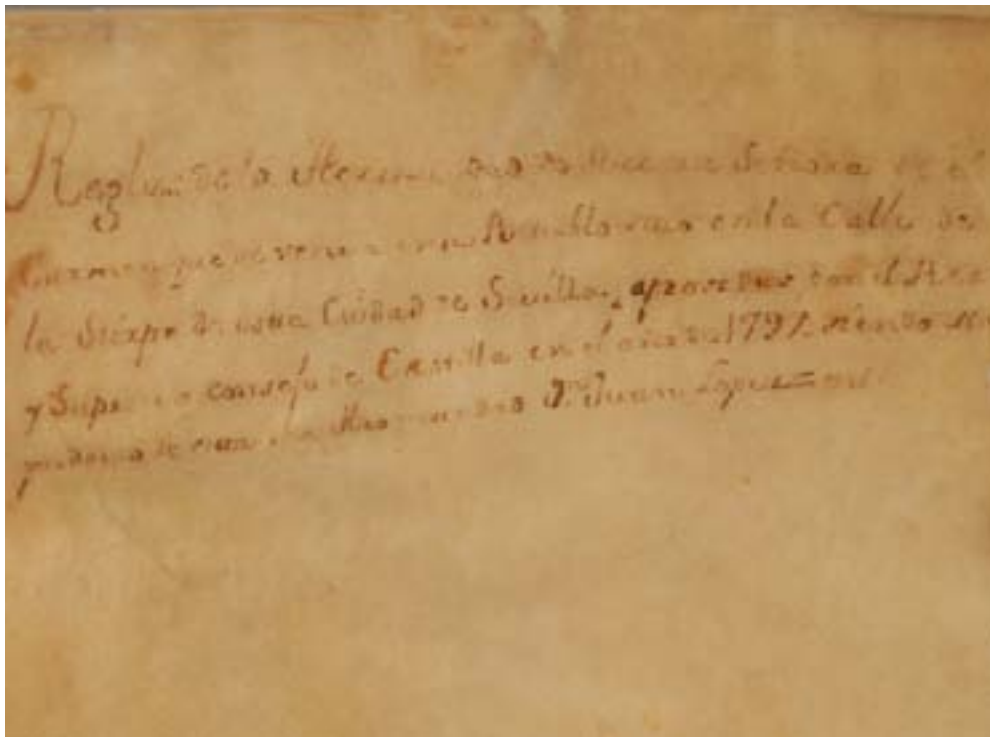
17



18



19



20



21



22

su peana donde están representados los símbolos de la Pasión (clavos, tenazas, escaleras, etc). Por sus características morfológicas y estéticas se podría situar su ejecución en el primer tercio del siglo XVIII como indica Gómez Piñol⁴⁴. A lo que hay que añadir también tras su análisis estético que la imagen presenta características de la imaginería barroca italiana. (Foto 21)

Hay que destacar también la restauración de dos de los ajuares de la indumentaria de la imagen de la Virgen conocidos por el color de su tejido, uno denominado ajuar rojo y otro blanco. El *Ajuar rojo* se compone de un manto para la Virgen de las Aguas y una capa para el Niño. El Manto Rojo de la Virgen de las Aguas aunque se desconoce quien lo encargó y que taller lo confeccionó y bordó, por sus características estilísticas y morfológicas se puede fechar entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Además, del manto de la Virgen también se ha restaurado la pequeña capa que viste el Niño Jesús del mismo conjunto, piezas confeccionadas en terciopelo de seda roja y bordadas en hilo metálico dorado y otros elementos decorativos. Las dos obras textiles están diseñadas con una ancha cenefa bordada constituida a su vez por motivos florales y vegetales, que poseen algunos objetos ornamentales que lo enriquecen como espejuelos o pedrerías, pequeñas chapas doradas y lentejuelas, siendo sus perímetros rematados por una blonda de encaje metálico calada. El estado que presentaba el manto se debe a la propia morfología de la obra,



23

estando confeccionada por su funcionalidad, con una gran abertura central que permite ubicarlo sobre el asiento de la Virgen de las Aguas. (Foto 22)

El *Ajuar blanco* o procesional de la Virgen de las Aguas está confeccionado en lamé de plata con bordados de hilos metálicos dorados, sedas de colores y otros elementos decorativos. Este conjunto de piezas textiles esta compuesto por un manto, dos sayas, se supone que una para la parte delantera de la imagen y otra para la caída trasera del trono o asiento de la Virgen y una especie de pecherín o parte superior del vestido con sus dos mangas. Es probable que este ajuar tuviera más piezas, como la indumentaria del Niño Jesús que porta la Virgen, pero no nos ha llegado en la actualidad. Estas piezas fueron donadas por don Juan Manuel Fernández García y se estrenaron en 1803. Por su confección y estética es un ajuar importante ya que recuerda a los bordados de tipo cortesano y además en el reverso de la tela base se encontró durante su restauración en el IAPH, una estampación de claro signo real. Su ornamentación esta formada por medio de temas geométricos y vegetales, como así mismo presenta una gran riqueza en técnicas de bordados como de materiales empleados⁴⁵.

También se han restaurado unos zapatos de la Virgen, fechados en el año 1849 en una de las suelas, por lo tanto no corresponden a este ajuar, teniendo un tejido de base distinto y entre los bordados destacan unas flores de lis en la zona tanto delantera como trasera de los zapatos. (Foto 23)

Notas

¹ Ha sido fundamental para este estudio la obra de don EMILIO GÓMEZ PIÑOL: *La iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)* Sevilla: Fundación farmacéutica Avenzoar, 2000. Recoge un estudio muy completo de la historia y el patrimonio de este templo.

² Los resultados de las investigaciones de las obras que se exponen en el apartado “Estudio de casos” serán menos exhaustivos en este texto.

³ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A.: Crucificados sevillanos del círculo de Pedro Millán. *Archivo Hispalense*, nº 196, Sevilla, 1981, pp. 75-83.

⁴ Dato facilitado por don Lorenzo Pérez del Campo, Jefe del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH: Institución Colombina. Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Archivo de la Colegiata del Salvador. Libro del Agua y otras cosas. Sig. 723 B.

⁵ CAPEL MARGARITO, M.: Nuevos crucifijos de marfil en Granada y Jaén. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº XXIV, 1993, pp. 331-332.

⁶ GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. p. 476.

⁷ Ibidem.

⁸ Ver Estudio de Casos: San Cristóbal p. 57

⁹ GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit., pp. 92-93. PALOMERO PÁRAMO, J.M.: *El retablo sevillano del renacimiento*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983, p. 363-364.

¹⁰ GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. Pp. 227-228.

¹¹ PÉREZ ESCOLANO, V.: *Juan de Oviedo y de la Bandera*. Sevilla: Diputación Provincial, 1977, pp. 22 y 108. PALOMERO PÁRAMO, J.M.: Op. Cit. pp. 361-362.

¹² Ver Estudio de Casos: Santa Mª Magdalena p. 73

¹³ GESTOSO, J.: *Sevilla Monumental y artística*, 1890. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1984, T. xxx pp. 354-355.

¹⁴ GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. P. 445.

¹⁵ Datos facilitados por don Lorenzo Pérez del Campo, Jefe del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH: Institución Colombina. Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Archivo de la Colegiata del Salvador. Libro del Agua y otras cosas. Sig. 723 B.

¹⁶ GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. Pp. 477.

¹⁷ SANZ SERRANO, Mª J.: *La orfebrería sevillana del barroco*. Diputación Provincial de Sevilla, 1976, T. II, p. 305.

¹⁸ GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. P. 502, nota 255.

¹⁹ Ver Estudio de Casos: Ecce Homo p.65

²⁰ Institución Colombina. Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Secc. IV, Cuentas de Fábrica, Leg. 286. Borrador de inventario de 1852.

²¹ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir ediciones, 2003, p. 315.

²² PACHECO, F.: *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 576.

²³ GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. p. 491.

²⁴ SANZ SERRANO, Mª. J.: Op. Cit. p. 180-181.

²⁵ Ver Estudio de Casos: Virgen de la Antigua y Arcángel San Miguel, p. 91 y 115

²⁶ TORREJÓN DÍAZ, A.: *José Montes de Oca*. Escultor. Diputación Provincial De Sevilla, 1987, pp. 17-40.

²⁷ GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. pp. 469 y 470.

²⁸ La inscripción es la siguiente: “Costeado por D. Antonio Bayo en 24 de diciembre de 1906”. Durante la intervención en el IAPH se ha constado este hecho a través de los estudios de correspondencia de policromía, análisis químicos de pigmentos y radiográficos.

²⁹ CALDERÓN BENJUMEA, C.: Iconografía de santa Ana en Sevilla y Triana. Diputación Provincial de Sevilla, 1990, p. 53.

³⁰ TORREJÓN DÍAZ, A.: Op. Cit. pp. 64 y 85

³¹ Ver Estudio de Casos. Anunciación, p. 99

³² GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. Pp. 402 y 403.

³³ SANZ SERRANO, M. J.: Op. Cit. t. II. pp. 25 y 65. CRUZ VALDOVINOS, J.M.: Cinco siglos de platería sevillana. Ayuntamiento de Sevilla, 1992, p.45.

³⁴ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: Catálogo de platería. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1982, pp. 245-246. FERNÁNDEZ, A.; MUNOA, R.; RABASCO, J.: Marcas de la plata española y virreinal. Madrid: Antiquaria, 1991, p. 49.

³⁵ SANZ SERRANO, Mª J.: Op. Cit. p. 40-41.

³⁶ GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. Pp. 402 y 496 nota 98.

³⁷ GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. Pp. 308-315. HALCÓN, F.; HERRERA, F.; RECIO, A.: El retablo barroco sevillano. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, p. 259. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A.: Cayetano de Acosta (1709-1778). Diputación de Sevilla, 2007, pp. 132-137.

³⁸ Ver Estudio de Casos: Ángeles lampadarios, p. 81

³⁹ GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. p. 488.

⁴⁰ Ibidem. pp.476-477.

⁴¹ SANZ SERRANO, Mª. J.: T. I, pp. 173 y 174.

⁴² Ver Estudio de Casos: Libro de Reglas de la Hermandad de las Aguas, p. 46

⁴³ Ver Estudio de Casos: Frontal de la Virgen de las Aguas, p. 107

⁴⁴ GÓMEZ PIÑOL, E.: Op. Cit. p. 437.

⁴⁵ Ver Estudio de Casos: Manto Virgen de las Aguas, p. 125