

Y LO MANDÓ AZOTAR

*50 años de devoción en torno
al Señor atado a la Columna*

Borja Monclova Suárez

Y LO MANDÓ AZOTAR

50 años de devoción en torno al Señor atado a la Columna

Borja Monclova Suárez

Y LO MANDÓ AZOTAR

50 años de devoción en torno al Señor atado a la Columna

Sevilla, 2024

Imagen de la cubierta: Nuestro Padre Jesús atado a la Columna.
Fotografía de Manuel Fernández Rando

A Mercedes y Victoria Eugenia

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
SÍNTESIS HISTÓRICA DE LA HERMANDAD DE LA SAGRADA COLUMNA Y AZOTES.....	15
COLUMNA Y AZOTES, UNA HERMANDAD, UN MISTERIO.....	23
<i>Los inicios: la imagen fundacional y la de Juan de Giralte.....</i>	<i>24</i>
<i>La consolidación de una imagen titular: el atado a la Columna de Amaro Vázquez.....</i>	<i>30</i>
<i>El posible primer misterio: San Pedro arrepentido ante Cristo atado a la Columna.....</i>	<i>34</i>
<i>La génesis de la representación de la Flagelación en un conjunto único en Sevilla.....</i>	<i>37</i>
<i>Tiempos de cambio.....</i>	<i>68</i>
50 AÑOS DE UNA DEVOCIÓN.....	79
<i>La conformación de un misterio definitivo en el siglo XXI</i>	<i>102</i>
EPÍLOGO.....	125
BIBLIOGRAFÍA.....	131

INTRODUCCIÓN

El año 2024 es un año de conmemoración para la Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes de Sevilla. Se cumple medio siglo desde que el Señor atado a la Columna, realizado por Francisco Buiza, se convirtiera en la imagen titular de esta hermandad, conocida popularmente como la de Las Cigarreras. Es por ello, que a modo de reconocimiento surgen estas líneas. En ellas, pretendo mostrar cómo en toda la historia de esta corporación, la devoción al misterio de la Flagelación ha sido perenne, ha sido su razón de ser.

Por ello, tras conocer de manera somera el recorrido histórico de la hermandad, nos centraremos en la evolución de este misterio en el seno de esta institución, desde las propias imágenes titulares, que han sido varias, como el modo en el que se ha representado la Flagelación, pasaje singular de la Pasión y de la Semana Santa sevillana.

Sin lugar a duda, los hermanos de la Sagrada Columna y Azotes pueden sentirse verdaderamente orgullosos de llevar más de cuatro siglos y medio de devoción en torno a esta iconografía, de manera totalmente ininterrumpida. Es por ello, que, con tal motivo, y debido a la efeméride que celebramos, el L Aniversario de la hechura del actual titular corporativo, es idóneo que podamos dar a conocer

dicha evolución, y con particular interés nos detengamos en la imagen que realizara hace medio siglo Francisco Buiza Fernández y todo lo que le ha venido rodeando en este tiempo de presencia en la hermandad.

Quisiera agradecer a todos aquellos que de una manera directa o indirecta han permitido hacer este proyecto realidad, con el único y verdadero objetivo de dar a conocer con mayor amplitud la historia de la advocación y acercar su devoción a todos aquellos que se detengan a leer estas líneas.

Y LO MANDÓ AZOTAR



*Nuestro Padre Jesús atado a la Columna.
Fotografía: Manuel Fernández Rando*

BORJA MONCLOVA SUÁREZ

SÍNTESIS HISTÓRICA DE LA HERMANDAD DE LA SAGRADA COLUMNA Y AZOTES

La hermandad de la Sagrada Columna y Azotes de Sevilla fue fundada por un grupo de fieles alrededor de una imagen de Cristo atado a la Columna. Este hecho fundacional tuvo lugar en 1563 en la Iglesia Prioral de San Benito de Calatrava, siendo erigida canónicamente gracias a la aprobación de sus reglas en 1569¹. Esta primera sede canónica fue el germen de la corporación, que en su primer siglo de historia fue transitando por diversos recintos sagrados hasta alcanzar una cierta estabilidad en el siglo XVII cuando llegara a la parroquia de San Pedro. Entre tanto, el monasterio de la Santísima Trinidad (1578-1589), la capilla de la hermandad de la Virgen de la Antigua y Siete Dolores, establecida en el antiguo convento de San Pablo el Real (1589-1598), donde quedó unida por un corto espacio de tiempo con aquella otra hermandad, más la iglesia y colegio de la Orden de los Mínimos, San Francisco de Paula, y la desaparecida parroquia de San Miguel sirvieron como sede canónica para los hermanos de la Columna y Azotes².

Situada en la parroquia de San Pedro, en una capilla bajo la torre, detuvo su itinerancia continua por casi medio

¹ Bermejo y Carballo, 1882: 155.

² López Martínez, 1951: s/p.

siglo, de 1628 a 1674³. En esta iglesia parroquial se dieron circunstancias históricas de gran calado, como fueron la aparición de otros titulares, junto al de Cristo atado a la Columna. Durante aquella estancia, la Virgen de la Victoria, el Santo Cristo de la Púrpura o el propio Apóstol San Pedro, en su advocación de las Lágrimas⁴ forman parte del título de la cofradía.

Donde realmente la hermandad quedaría plenamente identificada sería en la iglesia de Nuestra Señora de Consolación, regentada por la Orden Tercera de San Francisco, adquiriendo en propiedad una capilla⁵, situada a los pies del templo en el lado de la epístola. Asentada la corporación en dicha sede canónica vivió un cierto auge que se prolongó a lo largo del siglo XVIII y que se vio interrumpido por la invasión napoleónica. Fue en esta centuria donde se produjo la primera vinculación con el gremio de los cigarreros, cuya primitiva fábrica se alzaba en la plaza de San Pedro, y quienes no sin polémica y con pleitos entraron a formar parte de la hermandad con el descontento de buena parte de los hermanos no vinculados a la fábrica, pues se les otorgó finalmente la condición de hermanos con los mismos

³ López Bernal, 2007a: 28-31.

⁴ López Bernal, 2008b: 19-20.

⁵ López Bernal, 2001: 95-100.

derechos⁶. Una hermandad sin filiación gremial de origen, lo haría casi dos siglos después de su nacimiento. También fue la época, como más adelante analizaremos, en la que comenzó a procesionar a las calles de Sevilla durante la Semana Santa, el misterio de la Flagelación de Cristo.

La guerra de la Independencia y la estancia francesa en la ciudad conllevó la desacralización de la iglesia tercera, provocando que en 1810 tuvieran que marchar a la de Santiago, donde ocupó la capilla sacramental⁷. Los Terceros había sido convertido en un cuartel, recuperando su uso cultural en 1820, lo que produjo la vuelta a su capilla. Ciertamente es que este siglo aconteció un aletargamiento en la hermandad, sin verse en ningún momento extinguida o interrumpida la vida de la institución, pero en varios años de este siglo no pudo realizar estación de penitencia y el culto al Santo Cristo de la Púrpura fue decreciendo hasta el punto de desaparecer sin dejar pistas la imagen en un frustrado intento por conseguir un San Juan para ser utilizado en diferentes cultos, una gestión en la que estuvo involucrado el escultor Emilio Pizarro⁸. El resultado fue la mencionada pérdida de aquella talla, quedando así

⁶ López Bernal, 2020: 357-362.

⁷ López Bernal, 2008a: 22-23.

⁸ López Bernal, 2000a: 54-59.

hasta el 2016 en que fue restituida la iconografía, que no la imagen, por parte de la hermandad⁹.

El final del siglo XIX traería consigo un nuevo resurgir. Gracias a una cierta y cada vez más plausible vinculación con la Casa Real española, buscaron el apoyo de alguna entidad de realce en la ciudad con nexos evidentes con la corona, y recordando lo ocurrido en el siglo XVIII, tomaron la Real Fábrica de Tabacos como punto de apoyo¹⁰. Ya no había cigarreros, sino cigarreras, de quienes además adopta el popular nombre por el que desde entonces se la conoce, y estas engrosaron la nómina de la hermandad en un más que reseñable número, pues se cuenta que alrededor de 5.500 cigarreras formaron parte de la hermandad, a través de una obra asistencial que cubría las últimas necesidades de estas mujeres a la par que contribuían al culto de la Santísima Virgen de la Victoria, quien daba nombre a esta iniciativa: la Asociación de Socorros de Nuestra Señora de la Victoria. Funcionaba recaudándose las cuotas de las trabajadoras a través de unos cepillos instalados en los distintos talleres de la fábrica, acompañándose los mismos por una fotografía de la titular mariana. “Los objetos principales que tiene esta asociación [...] el uno es el culto a Nuestra Señora de la Victoria, y el otro el socorro a las operarias

⁹ Navarro Arteaga, 2015: 28-29.

¹⁰ López Bernal, 2000c: 129-139.

que lejos de ser desatendidas, han sido objeto de una atención preferente”¹¹. Durante el tiempo que estuvo funcionando, de 1891 a 1901, la hermandad pudo acometer la renovación estética que contribuyó en cierta medida a establecer una identidad que nos ha llegado hasta nuestros días, siendo el paso de palio el mayor emblema de este momento, la primera manifestación del regionalismo en la Semana Santa sevillana, de la mano del diseño de Pedro Domínguez López¹². Este profesor de Bellas Artes intervenía en la década de 1890 en las fachadas de la Casa Consistorial, realizadas en 1525 por Diego de Riaño, tomando, pues, distintas piezas ornamentales de este espacio para conformar el diseño del paso de palio, principal para la renovación particularmente del bordado sevillano¹³.

El siglo XX sería el de la vinculación física con la Fábrica de Tabacos, pues en 1904 se trasladaría a la capilla de la Real Fábrica para la jura de Alfonso XIII como hermano, llegando a ser hermano mayor efectivo y presidiendo la cofradía en los años 1906 y 1930¹⁴. A pesar de su salida

¹¹ Archivo Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes (AHSCA), Memoria de los servicios prestados por la Asociación de Socorros de las operarias de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, bajo la advocación de Nuestra Señora de la Victoria, de 30 de junio de 1896.

¹² López Bernal, 2013: s/p.

¹³ Luque Teruel, 2019: 131-136.

¹⁴ Monclova Suárez, 2010a: 26.

del templo de la calle Sol, no perdería la propiedad de su capilla, utilizada durante un tiempo como almacén y posteriormente abandonada casi a su suerte hasta el tiempo reciente. Si la actividad fabril en la calle San Fernando sería trasladada al barrio de los Remedios, lo mismo ocurriría con la hermandad, para quien construyeron una capilla y dependencias anexas, lo que constituye la actual sede canónica, produciéndose el traslado el Jueves Santo de 1965, ya que si la salida se produjo desde el anterior recinto fabril, la estación de penitencia concluyó en esta nueva iglesia, donde hoy continúa, a pesar de la desaparición de la Fábrica de Tabacos, con lo que para siempre quedó roto ese vínculo con el gremio del tabaco.

Entre los hitos más recientes, en el siglo XXI ha celebrado la corporación el CDL Aniversario fundacional y la Coronación Canónica de la Santísima Virgen de la Victoria, el 13 de octubre de 2018. No obstante, otro hito verdaderamente histórico fue el ocurrido el 20 de febrero del 2024, cuando fue firmada la escritura de donación por parte de la empresa KKH Property Investors de la capilla y la casa hermandad a la corporación, hecho que cerró los más de 50 años de inseguridad jurídica, otorgando la total propiedad de la sede canónica para la hermandad. De forma singular, podemos referir cómo con este acontecimiento, la de la Columna y Azotes posee en propiedad dos lugares que fueron o son actualmente

sede canónica, la capilla en la Iglesia de los Terceros y la actual.

Junto a la particular itinerancia por diversas sedes canónicas a lo largo de la historia, otra característica es el elevado número de imágenes del Atado a la Columna que ha poseído la hermandad, alguno de ellos, como el fundacional, desconocidos. Este hecho también influyó en la concepción de los misterios, a través de sus figuras secundarias, que los iban o no acompañando. Por su parte, la imagen de la Virgen de la Victoria, una de las más primorosas dolorosas sevillanas del primer tercio del siglo XVII, siempre gozó de la fecunda devoción de los hermanos y devotos, llegando afortunadamente hasta nuestros tiempos en el seno de la corporación¹⁵. Aunque no haya certeza documental acerca del porqué de la elección de la citada advocación de la imagen, todo apunta al paso por San Francisco de Paula, ya que la orden de los Mínimos, quienes tenían asiento en aquel templo, ostenta como patrona a la Virgen de la Victoria¹⁶. De esta manera, es indudable la honda influencia que dejaron estos religiosos en los hermanos para adoptar dicho título para la Santísima Virgen María.

¹⁵ López Bernal, 2007b: 26-28.

¹⁶ Fernández Rojas, 2006: 149.

BORJA MONCLOVA SUÁREZ

COLUMNA Y AZOTES, UNA HERMANDAD, UN MISTERIO

De forma somera, hemos comentado que en las más de cuatro centurias y media que posee la hermandad de historia, entre distintas circunstancias, desde siempre ha habido algo que ha permanecido inalterable. Esto es la devoción a la imagen de Cristo atado a la Columna. Este hecho ha definido a la corporación en toda su historia. También hemos afirmado que, mientras que la devoción a la Virgen de la Victoria, desde su aparición en el primer tercio del siglo XVII ha sido siempre con la misma imagen sagrada, la del titular cristífero ha ido evolucionando. En las siguientes líneas vamos a intentar narrar todo lo que sabemos sobre ellos y cómo han ido llegando unos y otros.

Pero es que, algo que es inevitable es entender cómo las diversas imágenes de los Atados han ido a su vez siendo o no acompañados de otras imágenes secundarias en sus salidas procesionales de cada Semana Santa para que pueda ser expuesto hacia todos los fieles, a modo de catequesis andante, la representación de ese misterio. Pues si tenemos en cuenta que los Cristos han ido evolucionando con el paso de los siglos, lo que se representaba y con quiénes también ha ido modificándose.

Así pues, pasemos por las distintas etapas que nos permitirán llegar hasta, por un lado, la imagen que actualmente es el titular, la realizada por Francisco Buiza, que es objeto de esta celebración, por su medio siglo de historia, al tiempo que

desembocaremos en cómo hoy dicha imagen es reconocida en el devocionario popular cuando cada Jueves Santo procesiona en Estación de Penitencia.

Los inicios: la imagen fundacional y la de Juan de Giralte

“En el nombre de la Santísima Trinidad tres personas... los cofrades que agora somos y seremos de aquí adelante, dándonos su gracia, para que la penitencia y obras que hiciéremos en amor y reverencia de la pasión de nuestro Señor Jesucristo, tomando por bandera y advocación a la sagrada columna y azotes de N. S. Jesucristo, en cuya memoria y servicio nos prometemos de hacer la penitencia con el favor y grado de Jesucristo Ntro Señor en la memoria que tenemos dicha nuestra hermandad”¹⁷. El sacerdote Antonio Hernández Parrales, archivero del arzobispado, en su estudio de las primitivas reglas de la hermandad, refrenda un dato fundamental, como es el hecho de que sería una imagen de un atado a la Columna, la que sería el germen de esta corporación en 1563. Esta afirmación es trascendental, pues concluye con rotundidad que el centro de la fundación y lo que le ha dado sentido desde el momento germinal es la devoción al Señor atado a la Columna.

¹⁷ Hernández Parrales, 1965: 21-26.

Aunque la evidencia documental así lo corrobora, lo que sirve para reafirmar la centralidad de esta advocación en el seno de la institución, nos encontramos con la problemática de la total ausencia de datos al respecto de la imagen con la que se fundó la hermandad. Hoy en día, no tenemos ningún dato que nos pudiera indicar cuál sería dicha efigie. Los datos que aportan las primitivas reglas se corroboran además por lo datos que ofrece la visita de un miembro de la orden de Calatrava en 1575, pues es importante tener en cuenta que fue en la iglesia prioral de esta orden militar donde nació la hermandad. A modo de curiosidad hay que indicar que ese lugar donde fue fundada la corporación aún existe, transformado y modificado, pero en el tramo central de la calle Calatrava aparece el Colegio Sefa, cuyo salón de actos es esta primitiva sede canónica. De esa narración lo más llamativo para este ámbito de estudio son las siguientes: “y como entramos en la dicha iglesia a la mano derecha está un altar donde está puesta una ymagen de Nuestro Señor Jesucristo en la Columna...”¹⁸. Así pues, es evidente el establecimiento en uno de los altares laterales de aquel recinto religioso, hoy desacralizado y convertido en salón de actos del mencionado centro educativo.

¹⁸ López Bernal, 2009a: 20-24.

Lo que sí parece indicar es que esta imagen fundacional tampoco tendría una vigencia histórica demasiado acusada pues al traslado en 1578 al beaterio de la Santísima Trinidad, lo haría sin esta imagen, ya que todo indica, que sería venerada desde entonces una talla realizada por Juan de Giralte¹⁹. El traslado de la hermandad se realiza sin ninguna imagen, es decir, que fue allí cuando todo apunta a que acordaron con Gonzalo de León, quien había encargado la talla al escultor flamenco y tenía capilla propia, el establecimiento del culto hacia este nuevo Cristo²⁰. Por desgracia, la documentación de este periodo no se conserva, con lo que todo debe ser tomado con la cautela precisa, pero el desarrollo histórico de la hermandad hace presuponer dichas circunstancias. La imagen fue contratada en 1565, teniendo como coste treinta y seis ducados, lo que sí evidencia que el traslado al convento trinitario tuvo que acontecer sin la imagen fundacional²¹.

Juan de Giralte, escultor de origen flamenco y venido a la ciudad a la sombra de Roque de Balduque, se crearía un cierto nombre con una escultura de clara impronta norteña que ahonda en un manierismo final. La imagen

¹⁹ Monclova Suárez, 2010b: 38-39.

²⁰ López Martínez, 1951: s/p.

²¹ Roda Peña, 1991: 197-199.

del atado a la Columna presenta una marcada verticalidad al mismo tiempo que abraza la alta columna a la que se encuentra unida en su castigo. Los dos tercios inferiores de su cuerpo poseen una marcada frontalidad, rota por el rostro, que gira buscando la complicidad del fiel que le reza. Vuelve el rostro, alejándolo de la columna, aunque todavía se encuentra distante del dramatismo barroco que se desarrollaría décadas más adelante en la ciudad. A pesar de ello, es de una enorme belleza y carga espiritual.

El dolor en esta imagen se manifiesta de forma más contundente en la enorme cantidad de heridas y hematomas, fruto de los azotes, que se despliegan por todo el cuerpo, potenciado por el estrecho sudario que cubre a la imagen, denotando así, la crueldad de este pasaje pasional. Posee rasgos compositivos y formales que lo acercan al relieve central del retablo de la Redención, que tallara este mismo escultor en 1562-1563 para el convento de Santa Catalina, de Aracena, y que hoy en día se expone en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Lo que lo separa de este relieve es el mayor dinamismo y plasmación del sufrimiento que posee, a diferencia de la búsqueda de la unción de forma más clarividente que posee el bulto redondo.

La imagen que fuera titular de la hermandad de la Sagrada Columna y Azotes se encontraba en un estado



*Juan de Gitalte, Cristo atado a la Columna, 1565,
Basílica de María Auxiliadora, Sevilla. Fotografía: IAPH*

de conservación muy deficiente a finales del siglo XX, estando guardado en unos almacenes de la iglesia de la Trinidad en condiciones poco adecuadas. Con numerosas patologías, destacando la presencia abundante de organismos vivos, así como numerosas afecciones en cuanto a desprendimientos, fijaciones sueltas, levantamientos de policromía, repintes, etc.

Fue Mauricio J. López Madroñero quien en 1993 recuperara el esplendor primitivo de la imagen, aunque con ciertos matices, pues los pies no se conservaban en su total integridad y en la cabeza se apreciaban los efectos de haber retirado una corona de espinas con el objeto de colocarle peluca de pelo natural²². Con todo, la imagen hoy en día se encuentra expuesta a la veneración de los fieles en un perfecto estado de conservación.

La salida forzosa de la hermandad del monasterio de la Santísima Trinidad provocaría además que lo efectuara sin esta imagen, abriéndose a partir de este momento un nuevo vacío, pues hasta el inicio del siglo XVII se desconoce qué imagen pudo ser la que la corporación tuvo como titular durante su corta estancia en el convento de San Pablo el Real, la actual parroquia de Santa María Magdalena, y la llegada a San Francisco de

²² Díaz Chacón/Marín Fatuarte/Pérez-Ávila Taboada, 2003.

Paula, momento en el cual tendría lugar un episodio cenital de la historia de esta cofradía.

La consolidación de una imagen titular: el atado a la Columna de Amaro Vázquez

El hecho de mudarse hacia el convento dominico estribó en la unión con la hermandad de la Antigua y Siete Dolores, algo que duró realmente pocos años, sin tenerse constancia del hecho o los hechos que motivaran la ruptura. Lo cierto es que, tras quebrarse dicha simbiosis, motivando además su abrupta salida de San Pablo, la Columna y Azotes se trasladó a la iglesia colegio de San Francisco de Paula, perteneciente a la Orden de los Mínimos de San Francisco de Paula. Y fue aquí donde ya se reconoce el encargo de una imagen de Cristo atado a la Columna por parte de la hermandad, al escultor Amaro Vázquez, hecho que se produjo en 1602²³.

Es una noticia verdaderamente interesante porque actualmente es la imagen que con mayor vigencia ha sido la titular de la cofradía, desde 1602 a 1892, y posteriormente de 1939 a 1973. Para lo que hemos venido

²³ Roda Peña, 1991: 202-205.

anunciando también es fundamental esta efigie porque se convertiría en la primera que procesionaría no como imagen sola en el paso procesional, sino que se vería acompañada ya de imágenes secundarias en poco tiempo.

Amaro Vázquez gestó una imagen de Cristo que se encuadraba con gran mérito a la estética pasionista de la Sevilla de la época, con gran influjo de Jerónimo Hernández. El problema radica en las continuadas intervenciones que ha sufrido la imagen, lo que hoy en día nos priva de poder conocerla con su estado primigenio, no poseyéndose testimonio gráfico de su estado anterior al que posee en nuestros tiempos, más que la lámina en pergamino que se conserva en el Libro de Reglas de 1790, que se salvaguarda en el archivo de la hermandad. Realmente, es probable que esa representación de esta imagen sea algo anterior, pero debemos situarla en ese espacio cronológico, finales del siglo XVIII. La imagen muestra unas facciones mucho más dramáticas y dolientes, con una gestualidad mucho más acusada que la perdida de la mima que hoy en día adolece, fruto de las diversas intervenciones sufridas, no muy afortunadas. Es acompañada por una lámina de la Virgen de la Victoria, que mantiene una representación muy similar a la actual, lo que nos habla de que el artista que hiciera estas láminas debió ser bastante fiel al estado



Amaro Vázquez, Cristo atado a la Columna, 1602, Sevilla, Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes.

en el que los hermanos veneraban por entonces a sus titulares.

En el tránsito del final de manierismo con el enlace al protobarroco es donde debe ser encuadrada esta creación. Una mirada melancólica al frente transmite los efectos de la Flagelación, mientras que con ligereza se abraza a la columna. Su cuerpo, como lo vemos ahora, es de una forma física suavizada y sin excesos. Gracias al corto sudario permite contemplar la práctica totalidad de la anatomía²⁴.

Es importante reincidir en la transformación de la que ha sido protagonista esta talla. Que al menos se tenga constancia documental, Vicente Alanís trabajó en la imagen en 1772, mientras que en 1829 se decidió colocarle una cabellera de pelo natural, la cual fue eliminada debido al escaso gusto que provocaba a finales de la misma centuria, llegando a 1940, cuando José Rivera García e Infantes Reina le dieron la actual impronta²⁵. Tras más de ocho décadas, la imagen acusa un progresivo deterioro y manifiesta la necesidad de una nueva intervención de conservación.

²⁴ López Bernal/Monclova Suárez, 2011: 11-12.

²⁵ AHSCA, Secretaría, Libro de Actas (1939-1996), f. 9.

Como quedaba anunciado anteriormente, el Cristo de Amaro Vázquez es trascendental porque sería el primero que procesionaría por las calles de Sevilla acompañado por al menos una imagen, hecho que salvo contadas excepciones que más adelante serán tratadas, sigue cumpliéndose en estos momentos.

El posible primer misterio: San Pedro arrepentido ante Cristo atado a la Columna

El primer cuarto del siglo XVII supuso en la hermandad de la Sagrada Columna y Azotes un momento de un cierto nomadismo, sin encontrar una sede canónica en la que asentarse. Sería en 1628 cuando el establecimiento en la parroquia de San Pedro haría olvidar, al menos durante casi medio siglo, los continuos traslados. Protagonista de ese traslado fue el sacerdote Melchor de Andrade, quien poseía una capilla en aquel templo, situada a los pies de la torre. Acordaron con él, el asentamiento con una serie de requisitos y cumplimientos. Es muy interesante dicho acuerdo entre ambas partes porque el título de la hermandad es verdaderamente llamativo: Sagrada Columna y Azotes de Nuestro Señor Jesucristo y Madre de Dios de la Victoria y Lágrimas de Nuestro Patrón y Apóstol San

Pedro²⁶. Esa corporación fundada en San Benito de Calatrava en torno a una imagen de Cristo atado a la Columna había ampliado el número de sus titulares, incluyendo ya a la Virgen de la Victoria, y lo más reseñable para este apartado, a San Pedro Apóstol.

Aunque figure esta constancia documental, nuevas evidencias aparecen ya en el siglo XVIII, periodo del que se conservan en el archivo los inventarios de la Cofradía, en particular en los de los años 1711, 1722 y 1733. En otro posterior, fechado en 21 de septiembre de 1743, ya la figura de San Pedro no aparece documentada²⁷.

Por desgracia, no tenemos la certeza de que la figura del príncipe de los apóstoles formara conjunto con el Cristo de Amaro Vázquez en la configuración de un misterio que representara el arrepentimiento de San Pedro tras sus negaciones, pero sería una singular y personalísima composición, no tanto en el conjunto del arte, pues no es un episodio extraño, pero eso sí, relativamente escaso en el mundo de la imaginería, en concreto en el ambiente sevillano²⁸.

²⁶ López Bernal, 2007a: 28-31.

²⁷ López Bernal, 2008b: 19-20.

²⁸ Reyes de la Carrera, 2008: 21-24..

La representación de este arrepentimiento se ha venido ligando con el perdón, es decir, con el sacramento de la Penitencia, al modo de plasmar cómo incluso el mismo Pedro, a quien Cristo confió el gobierno de la Iglesia, falló y se arrepintió, para servir de estímulo para el resto de los cristianos para obtener el perdón por medio de la confesión de sus pecados. Iconografía que todavía alcanzaría mayor poder al abrigo de la Contrarreforma Católica.

En numerosos ejemplos el propio Cristo vuelve la mirada o mira directamente a San Pedro, sirvan de ejemplo el conjunto conservado en el monasterio de San Jerónimo de Granada, dentro del ámbito de la escultura, o el ejemplo pintado sobre obsidiana de Bartolomé Esteban Murillo, ejecutado alrededor de 1670 y expuesto en el Museo del Louvre. Pero es complejo imaginarnos esa posible conexión entre el San Pedro y el Atado de Amaro Vázquez, pues su mirada perdida pudiera ser un tanto desairada para fomentar ese vínculo espiritual entre el penitente y quien otorga el perdón²⁹.

Lo que no cabe duda es que este San Pedro sería una imagen de inicios del siglo XVII, de candelero y articulada, pues al mencionar en esos inventarios

²⁹ Reyes de la Carrera, 2013: 812-815.

cabezas, pies y manos, alude claramente a la tipología de imagen de vestir, como tantas de su época en este contexto sacro.

Sin más evidencias plausibles, y no sin desplegar algo de especulación, es posible afirmar que en aproximadamente un siglo, desde los inicios del siglo XVII a los inicios del siglo XVIII este fuese el misterio con el que esta Hermandad procesionara, es decir, al menos durante su estancia en San Pedro y en las primeras décadas del siguiente traslado, el que se produjo en 1674 a la iglesia de Nuestra Señora de Consolación, conocida de forma más coloquial como la de los Terceros, pues era regentada por la Orden Tercera de San Francisco. Allí, sería donde la institución adquiriese capilla propia, alcanzara esplendor, configurara su estilo y, además, como se tratará a continuación, surja ahora ya sí, y de manera definitiva y documentada, la representación de la Flagelación de Cristo.

La génesis de la representación de la Flagelación en un conjunto único en Sevilla

La escasez de fuentes documentales que hasta ahora han impedido la aseveración completa y demostrable, más que lo que las evidencias invitan a pensar, a partir de

ahora son clarividentes. El número de ellas y su correspondiente repercusión permiten hacer un recorrido sin dudas a partir de este momento. Si la aparición del apóstol San Pedro en los testimonios e inventarios de la hermandad aludiendo a la posible participación junto con el atado a la Columna de Amaro Vázquez en un conjunto escultórico inédito en la Semana Santa sevillana, han hecho presagiar los inicios de un misterio procesional, sería el arranque del siglo XVIII cuando quedara configurada la representación de la Flagelación de Jesucristo en la hermandad de la Sagrada Columna y Azotes.

En los inventarios de 1713 y de 1722 aparecen los siguientes conceptos, respectivamente: “tres judíos nuevos de madera...”³⁰ e “ytem tres judíos nuevos de madera questan en el paso de el Santísimo Christo de la Columna estofados”³¹. Sin lugar a duda, resulta un hito histórico en la corporación de estas figuras secundarias para la estación de penitencia acompañando a la imagen titular, pues se convierte en una potente herramienta catequética para hacer ver el transcurso de aquel pasaje evangélico.

³⁰ AHSCA, Mayordomía, Inventario de 1713.

³¹ AHSCA, Mayordomía, Inventario de 1722.

El acompañamiento de San Pedro tenía mucho que ver con el carácter penitencial, convirtiéndose en un símbolo contrarreformista, apoyado en una tradición piadosa del arrepentimiento del príncipe de los Apóstoles. Ahora ya queda abandonada toda interpretación más o menos fundada y de enorme carga doctrinal, en favor de la plasmación del “y mandó que lo azotaran”, tomado del Evangelio según San Juan. A esa fidelidad evangélica se sumó el conocimiento histórico sobre el funcionamiento de este tipo de castigos en la época de Jesús.

La aparición de estas tres figuras secundarias queda encuadrada entre 1710 y 1713, ya que, en los inventarios de esos años, ya quedó citado lo indicado en el del segundo año, se pasa de no aparecer registrado a sí hacerlo³². Es por tanto evidente que en ese periodo se produjo la adquisición de estas figuras que debieron ser encargadas y ejecutadas en dos fases, pues en 1713 se refieren a ellas como imágenes de madera, quedando para 1722 la inclusión de su carácter de estofados.

Aunque se desconoce, por ahora, el autor de estas imágenes, se vinculan al entorno de los sucesores del círculo de Pedro Roldán por su configuración formal y sus características, descritas más adelante. Es reseñable

³² AHSCA, Mayordomía, Inventario de 1710.

que dos de los judíos fueron sufragados por la hermandad, mientras el restante fue encargado por los cigarreros, esos hermanos que desde el siglo XVIII comenzaron a vincularse con la corporación hasta llegar a formar parte indisoluble de la misma. Entre los testimonios conservados del pleito entre cigarreros y hermandad que abarcó los años 1735 al 1737 destaca la siguiente cita: “también costearon el labrar uno de los judíos y otras diversas alajas que no tenía la dicha hermandad y las costearon los dichos sigarreros todos los que componen el número de los de dicha fábrica”³³.

Las tres figuras conforman un grupo escultórico de notabilísima calidad y dinamismo, dando completo verismo a la escena representada. Este trío encarna a tres sayones judíos encargados de aplicar el castigo de los azotes a Jesucristo. En concreto, dos de ellos directamente están ejecutando la acción mientras el tercero se muestra agachado, en actitud de recoger distintas varas para formar la *vitis*, uno de los instrumentos habituales dentro de la flagelación, hecho con varas y ramas³⁴.

Una de las grandes cualidades técnicas que poseen y por lo que permiten catalogarlas como una creación única y

³³ Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Justicia, Colegios, Conventos y Hospitales, 3.649.

³⁴ Ruiz Ciatelo, 2007: 31-34.

de marcada categoría, radica en el hecho de no ser imágenes de vestir, sino bultos redondos con telas estofadas, lo que conlleva a una particular diferencia con el resto de los conjuntos escultóricos compuestos por otras figuras secundarias que todavía se conserven de aquel siglo o del anterior, pues la práctica totalidad de esas imágenes son del tipo de vestir.

Entrando en el análisis de las tres imágenes, las primeras en ser tratadas van a ser las que podemos llamar flagelantes, que en cierta medida tienen notorias concomitancias en lo formal, aunque claramente diferenciadas entre ellas. Ambos flagelantes infligen el castigo desde su lado derecho, aunque uno utiliza ambas manos y el otro simplemente una. El sayón que utiliza ambas posee un dinamismo mucho más evidente, pues se muestra en una continua torsión. Cruza sus piernas adelantando la izquierda, con la cadera del mismo lado un tanto más avanzado que la otra mientras se dispone a bajar los brazos para llevar el flagelo a la espalda de Cristo. Su cabeza, vuelta a su izquierda, mira fijamente el objetivo de sus golpes. En su rostro, como en sus compañeros, se acentúa el feísmo propio del barroco en los personajes de la pasión, o, mejor dicho, en todos aquellos que contribuyeron al castigo físico de Jesús, acentuando el hecho de que un mal espíritu se identifica con unos rasgos físicos de fealdad, aunque en este caso quedan atenuados sin llegar a ser extravagantes, más



Anónimo, Sayón judío flagelante, 1710-1713, Sanlúcar de Barrameda, Hermandad de los Dolores. Fotografía: IAPH.

que con algunos rasgos particulares. Apretando los dientes sobre su labio inferior, luce un largo bigote con las puntas vueltas hacia lo alto, enmarcando unos potentes ojos de color almendrado. Entre el ojo y la oreja izquierda posee una verruga de un marcado tamaño, acentuando esa citada fealdad. Aunque sin duda alguna, es singular el tocado que lleva, un pequeño sombrero rematado por algún tipo de criatura endemoniada, con rostro bestial y cuerpo similar al de una rana. Es apreciable una gran parte de la anatomía, de gran realismo, pero de carácter blando, sin llegar a ser tanto esta, como las otras de rotunda condición física. Para ello, la camisa la tiene desabrochada y se deja caer sobre un jubón remangado por encima de las rodillas, permitiendo ver una riquísima decoración a base de estofados, sobre unas líneas de tonos rojizos y verdosos. En su caso, se muestra descalza la figura.

El otro flagelante posee un porte más airoso con la elevación destacada de su brazo derecho para azotar la espalda de Cristo. Presenta mayor frontalidad, aunque un ligero *contraposto* en su cintura acentuado en el exagerado giro del torso. Su rostro da muestras de una mayor exageración en sus facciones, caracterizado por prominente nuez, mentón y nariz, acompañado de un enorme bigote de tipo mostacho que mira hacia abajo. Contribuye a su aspecto desaliñado los enormes rizos que jalonan la cabellera. Igual que el compañero, la



Anónimo, Sayón judío flagelante, 1710-1713, Sanlúcar de Barrameda, Hermandad de los Dolores. Fotografía: IAPH.

camisa bajada nos permite contemplar un hermoso jubón floreado, calzando además botas muy vistosas.

Estos dos sayones serían los encargados por la propia hermandad, quedando por analizar el que fuera costeadado por los cigarreros que formaban parte de la nómina³⁵. Si los otros destacaban por su verticalidad, este último ejemplar goza de una horizontalidad marcada, ejemplificada por la amplia apertura de sus piernas en pos de permitir al sayón recoger del suelo las ramitas y varas. Casi en su configuración formal, recuerda la postura de un cirineo. Como no se encuentra envuelto en ningún tipo de acción física que pudiera provocar la fatiga física y manchar sus ropas con el sudor, éste se encuentra completamente vestido, manifestando una riquísima decoración en ellas. En lo que tiene la mayor incidencia esta figura es en el cúmulo de extravagancias en su rostro. Amplias nariz y orejas, calvo, con una barba en los ángulos de la mandíbula, y lo más llamativo, el evidente estrabismo de sus ojos, que focaliza la mirada del espectador. Su alopecia queda cubierta por un amplio sombrero negro.

Estas figuras, conocidas popularmente como “Verrugas”, “Mellao” y “Chamizo”, con el paso del tiempo han

³⁵ López Bernal, 2020: 357-362.



*Anónimo, Sayón judío flagelante, 1710-1713, Sevilla,
Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes. Fotografía: IAPH.*

sufrido importantes intervenciones que provocaron que llegaran a estos tiempos en un deficiente estado de conservación.

Incluso hasta que no fueron restauradas profundamente en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, entre los años 2010 y 2012³⁶, no se conocía la enorme riqueza de sus ropajes, pues estaban ocultos bajo policromías de colores sencillos³⁷, y la calidad de las figuras se veían eclipsadas entre suciedad, barnices oscurecidos, el ataque de organismos, levantamientos y pérdidas de policromía y graves problemas estructurales. Gracias a esa intervención hoy lucen en todo su esplendor³⁸. Eso sí, el tiempo las separó desgraciadamente de la hermandad de la Sagrada Columna y Azotes, pues en 1980 fueron vendidos los flagelantes a la hermandad de los Dolores de Sanlúcar de Barrameda³⁹, quedando en Sevilla hasta el 2010 la restante efigie, que fue cedida a la misma corporación gaditana, para que procesionara el conjunto al completo⁴⁰.

³⁶ *Informe Diagnóstico y propuesta de intervención “Tres sayones Flagelantes”*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2009.

³⁷ Porres Benavides, 2013: 816-819.

³⁸ *Memoria Final de Intervención “Sayón nº 1, 2 y 3 de la Hermandad de los Dolores”*, Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2012.

³⁹ AHSCA, Secretaría, Libro de actas (1939-1996), f. 173.

⁴⁰ Ruiz Ciatelo, 2009: 26-27.

Desde su ejecución material, estas tres figuras estuvieron ligadas a la imagen del atado a la Columna de Amaro Vázquez, conformando un conjunto reconocible y estable hasta finales del siglo XIX, cuando comienzan una serie de circunstancias que conllevaron a una problemática alrededor de la imagen titular de la hermandad, en lo que a la de Cristo se refiere. Como quedó mencionado, la efigie sufrió diversas modificaciones en la centuria decimonónica, provocando que la calidad de esta se viera alterada y disminuyendo su apariencia artística, particularmente por la inexpresividad de la pieza. Esto provoca que a finales de este siglo la hermandad busque una solución a este problema.

No obstante, junto a ella procesionaron representando como se sabe el pasaje de la Flagelación de Cristo. La plasmación gráfica más antigua en la que aparece el conjunto al completo es la pintura anónima que con motivo del Santo Entierro Grande de 1854 describe la procesión, con cada uno de los pasos participantes, teniendo como fondo distintos escenarios de la ciudad. En esa narración continua de gran formato, expuesta hoy en el Real Alcázar se descubre el paso de la Sagrada Columna y Azotes, presidido por la imagen de Amaro Vázquez. Mientras que delante del Cristo figura el sayón agachado, los flagelantes se disponen cerrando la escena. Esta disposición parece ser la que desde el inicio se tomó

como la establecida, pues en la fotografía más antigua que se conserva del paso, se aprecia esa misma distribución de cada uno de los protagonistas del simulacro escultórico. Esta fotografía queda encuadrada en torno a la década de los ochenta del siglo XIX y como mucho, anterior a 1892.

Y es que, en la primavera de ese año, la hermandad solicita al Arzobispado de Sevilla la cesión de una imagen de Cristo atado a la Columna, que se encontraba en la iglesia de la Magdalena, y que históricamente se contaba que procedía del desaparecido convento del Pópulo, aunque últimas investigaciones indican que ya se encontraba en dicha iglesia con anterioridad⁴¹. No fue el primer intento conocido, pues en 1877 hicieron lo propio con un atado a la columna y un flagelante que se ubicaban en el trascoro de la Colegial del Divino Salvador, pero las negociaciones resultaron infructuosas⁴². La llegada, finalmente, en 1892, de un nuevo atado a la Columna satisfizo todos los deseos de los hermanos de la cofradía, pues sin duda alguna, la calidad de la talla era sobresaliente, pudiéndose afirmar que se trata de una de las imágenes más hermosas de esta iconografía del barroco hispalense⁴³. A su llegada, se

⁴¹ Roda Peña, 2014: 163-184.

⁴² López Bernal, 2000b: 55-62.

⁴³ AHSCA, Secretaría, Libro de actas (1882-1895), f. 156.

aprovechó para la restauración de la imagen, como la de las figuras secundarias, por parte de Emilio Pizarro⁴⁴.

La imagen, atribuida a Benito de Hita y Castillo⁴⁵, casaba a la perfección con las figuras secundarias, creando por mor de las circunstancias una estampa que pareciera que se repitiera desde el siglo XVIII, momento de la ejecución del Atado y la de los sayones, aunque los segundos son un tanto anteriores, como se puede intuir por las fechas de la ejecución material y las vitales de Hita y Castillo. Apoyada sobre la columna, como ya es habitual en las representaciones de esta iconografía en época posterior al Concilio de Trento, que recomienda el uso de la columna baja, adelanta su pie derecho para apoyarse con más fuerza frente a la caída de los azotes sobre su espalda⁴⁶. Con la mirada inclinada hacia abajo y un tanto ladeada, busca la mirada del fiel o espectador que se posicione ante Él potenciando el diálogo trascendental y espiritual, tan propio de la escultura religiosa de este periodo. De gran realismo, con una anatomía cuidada y trabajada, con un dramatismo dulcificado en el rostro que contrasta con la fiereza del dolor en su espalda y hombros, repletos de

⁴⁴ AHSCA, Secretaría, Libro de actas (1882-1895),. f. 159.

⁴⁵ Roda Peña, 2014: 163-184.

⁴⁶ Roda Peña, 1991: 214-215.

Y LO MANDÓ AZOTAR



Núm. 28.
Cliché Almela.

N. P. Jesús de la Columna,
1^{er} paso de la Cofradía de las Cigarreras.

Semana Santa.
Sevilla.

Misterio de la Sagrada Columna y Azotes, Ca. 1900.

Fotografía: Ramón Almela.

heridas y hematomas que muestran a todas luces el tormento de la Flagelación⁴⁷.

El Cristo junto con los sayones procesionaron juntos hasta 1915, primero desde la iglesia de los Terceros, donde radicaba la corporación desde 1674, y posteriormente desde la capilla de la Real Fábrica de Tabacos, donde se trasladó a inicios del siglo XX. Por el importante número de fuentes gráficas de todo ese periodo se puede constatar la total armonía que derrochaba todo el conjunto, siendo uno de los más exquisitos de los que salían a las calles de Sevilla durante la celebración de la Semana Santa⁴⁸. Para gozar de total protagonismo se produce una modificación en la distribución de las figuras secundarias, particularmente en lo que atañe al sayón que, agachado, recoge la *vitis*. De servir como preámbulo e introductor de la escena se convierte en el cierre de la misma, trasladándose a la zona trasera del paso. De esta manera, el Cristo acapara total protagonismo y su contemplación era total. En algunas de esas instantáneas se puede apreciar la colocación de una túnica bordada a los pies del Cristo, la túnica púrpura, en recuerdo de la advocación desaparecida en el paso del siglo XIX al XX, como era la del Santo Cristo de la Púrpura, que procesionara desde mediados del

⁴⁷ González Isidoro, 1986.

⁴⁸ Jiménez Sampedro, 2002: 55-59.

siglo XVII y hasta finales del periodo decimonónico con la iconografía de Jesucristo recogiendo sus vestiduras tras la Flagelación⁴⁹.

La deseada simbiosis entre la imagen titular y las secundarias se vio alterada por la implicación del eclesiástico Juan Francisco Muñoz y Pabón, quien desde dentro de la hermandad promovió la realización de una nueva imagen en sustitución de la que venía siendo la titular, con el pretexto de que esta era un depósito y la nueva quedaría en propiedad de la corporación, pero cuyo fin último era solicitar el traslado del Atado a su localidad natal, Hinojos⁵⁰.

“Hoy, día 9 de abril, domingo de pasión de 1916, ha celebrado esta Real Hermandad la anual y solemne función principal de su instituto en honor de sus veneradas imágenes y en acción de gracias por la adquisición y estreno de la nueva de su divino Titular, obra del laureado escultor Don Joaquín Bilbao, la cual, antes de comenzar aquella, fue bendecida con el título de Nuestro Padre Jesús del Dolor, por el Teniente Hermano Mayor honorario M.I. Sr. D. Juan F. Muñoz y Pabón, Canónigo Lectoral de esta Santa iglesia Metropolitana, en quien delegó al efecto el Emmo. Sr. Cardenal Almaraz,

⁴⁹ López Bernal, 2000b: 55-62.

⁵⁰ López Bernal, 2000b: 55-62.

dignándose conceder doscientos días de indulgencia a los fieles que rezaren un Credo ante esta imagen. En tal ceremonia, actuó de padrino el Teniente Hermano Mayor efectivo, Sr. D. Miguel de Quesada y Denis, asistiendo a la misma, en representación de nuestro augusto Hermano Mayor, S. M. el Rey (q.D.g.), el Ilmo. Sr. General Don Polión Zuleta”⁵¹.

Esta descripción realizada por el secretario de la hermandad indica cómo aparece ya esta nueva imagen de Cristo atado a la Columna realizada por Joaquín Bilbao. Sin duda alguna se trata de una imagen fastuosa, singular y monumental, pero la intención inicial de la Hermandad no era la de su realización, pues fue encargada para cumplimentar con los deseos de Muñoz y Pabón⁵².

Sería el 30 de mayo cuando se daría lectura de la petición por parte del Arzobispado de la devolución de la imagen dieciochesca⁵³, y el 10 de junio se haría le entrega al mencionado presbítero, protagonista de esta rocambolesca historia⁵⁴.

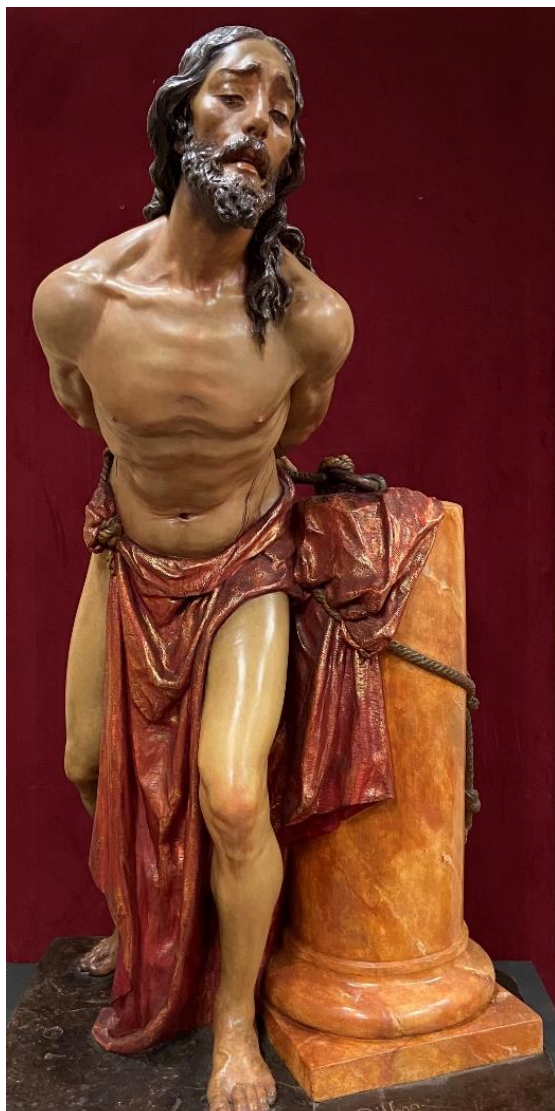
⁵¹ AHSCA, Libro de actas (1910-1938), f. 42.

⁵² Álvarez Casado, 1998: 10-11.

⁵³ AHSCA, Secretaría, Libro de actas (1910-1938), ff. 44-45.

⁵⁴ AHSCA, Secretaría, Libro de actas (1910-1938), ff. 44-45.

Y LO MANDÓ AZOTAR



Joaquín Bilbao, Nuestro Padre Jesús del Dolor, 1916, Sevilla, Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes.

El Cristo del Dolor, de Joaquín Bilbao, es una imagen totalmente rompedora con lo que se conocía en la imaginería sevillana, y en particular, en la iconografía del flagelado⁵⁵. Lo primero que llama la atención es su monumentalidad, pues a pesar de no estar erguido, supera sobradamente los dos metros. Es una creación que, por encima de la plasmación de un ideal de belleza, de una representación fidedigna de lo que acontece sobre su cuerpo, quiere mostrar y transmitir un sentimiento por encima de todo, el dolor, de ahí su advocación. El escultor sevillano aporta la novedad de no seguir los eslabones que unían a los imagineros hispalenses a esa cadena que evoluciona desde las primeras manifestaciones de la escuela sevillana de escultura. Gracias a su estancia en París, su acercamiento y admiración por escultores de la talla de Auguste Rodin, Bilbao crea una imagen vanguardista, de un canon y unas formas totalmente inusitadas en el panorama de la Semana Santa sevillana⁵⁶.

Atado a la columna, pero con las manos hacia atrás, denota en su postura el sufrimiento de los azotes, simulando el intento de separarse de la columna, inclinando su cuerpo hacia delante, lo que propicia que la mirada se dirija inexorablemente hacia su rostro, que se convierte en uno de los más poderosos por su carga

⁵⁵ Blázquez Sánchez, 1989.

⁵⁶ Gómez Moriana, 2010: 41-46.



*Joaquín Bilbao, Nuestro Padre Jesús del Dolor, 1916,
Sevilla, Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes.*

dramática y potente expresividad. Con el objeto de reivindicar por encima de todo ese sentimiento, la imagen parece no estar definida al detalle en sus facciones, pero con ese simple esbozamiento sirve a la perfección para su función. El detalle de la túnica púrpura, decorada con unas sencillas líneas estofadas mientras cae por la columna y permite ver la monumental anatomía es de un regusto casi poético. Para realizar esta imagen, Joaquín Bilbao tomó como modelo a un habitual en estos quehaceres en su producción, conocido por el nombre de “Pichili”, por entonces un joven de apenas veinte años⁵⁷. No obstante, siempre había existido el comentario jocoso que la imagen del Cristo tenía parecido, con un trabajador de la fábrica que se dedicaba al cobro, de ahí que se granjeara el apodo del Pagador, o como decía la famosa saetilla “Madre de la Victoria yo comprendo tu dolor, pues te han quitado a tu hijo y te han puesto al pagador”⁵⁸.

Desde un primer momento, la imagen fue objeto de alabanzas por la enorme calidad artística que irradiaba, como muchos dejaron incluso por escrito en prensa y en otros medios de difusión⁵⁹, pero, la imagen no iría a procesionar sola, sino que lo haría siendo acompañada

⁵⁷ Huguet Pretel, 2014: 32-36.

⁵⁸ Palomero Páramo, 1987: 72.

⁵⁹ Roda Peña, 1991: 234-236.

Y LO MANDÓ AZOTAR



Misterio de la Sagrada Columna y Azotes, Ca. 1920. Fotografía: Archivo fotográfico Serrano, en la Sección Fotográfica de la Hemeroteca Municipal de Sevilla.

por los sayones del siglo XVIII. Desde los instantes iniciales se apreció un notable inconveniente en el agrupamiento de estas figuras, donde se hacía evidente la dispar altura que entre ellos existía, siendo el Cristo en volumen y en altura mucho más grande. Si la imagen hubiera sido unos centímetros más pequeña es probable que a pesar de pertenecer a contextos histórico artísticos bien diferenciados, por la enorme calidad del conjunto, hubieran casado y hubiesen procesionado sin llamar poderosamente la atención de manera negativa y permitiendo que las enormes burlas y comentarios que se fueron levantando, quedaran totalmente disipadas, y de esta forma, sería un misterio como muchos otros en los que imagen titular y secundarias, a pesar de ser de manos y tiempos distintos, conforman un conjunto cohesionado.

El ejemplo más claro de esas desigualdades se encuentra de nuevo en las manifestaciones populares, que, al fin y al cabo, son los espectadores principales y los protagonistas a la hora de venerar las imágenes. Así, pues, conocidísima es la saeta que ahondando en ello proclamaba “Ten cuidado sayón, que como el Señor se suelte la divina bofetá va a ser bofetá de muerte”.

Esta circunstancia provocó que en los años que inicialmente procesionó el Cristo del Dolor, de 1916 a 1939, se probaran distintas opciones, en concreto, en unos años el conjunto salió al completo y en otros sólo lo hizo

la imagen titular, sin el acompañamiento de las figuras secundarias. Con todo, el clima de disconformidad por buena parte de los hermanos llegaba hasta cotas inimaginables, como se puede comprobar en un escrito presentado y firmado por veinte hermanos, el 21 de marzo de 1926, donde proponen una solución y explican la causa de la misma:

“Hecho esta aclaración, hemos de manifestarles, que el ofrecimiento á que antes mencionamos, ha sido hecho por nuestro paisano y singular artista D. Antonio Castillo, quien como todos habréis podido observar se ha revelado como un gran imaginero.

Este Sr. Se ofrece hacernos una nueva imagen del Redentor, que se ajuste en un todo al título de nuestra Hermandad, y para ello, teniendo en cuenta, el estado económico de la misma, promete darnos toda clase de facilidades en el pago de su trabajo.

Nosotros que tenemos el sentimiento de observar, como el pueblo cristiano y por excelencia Sevilla, al contemplar la escultura del Señor, á su paso por las calles, no le inspira el sentimiento de sus terribles sufrimientos, si no que por el contrario, una sonrisa se dibuja en todos los labios, hemos sentido el deseo, de pasar á nuestra antigua imagen, mas como esto es imposible, pues traería aparejados infinidad de trámites y al fin no habia de

conseguirse, hemos visto con gran agrado y satisfacción el ofrecimiento del Sr. Castillo y desearíamos saber el parecer vuestro; y si como esperamos, merece vuestra aprobación, llegaremos á la realización de lo que para nosotros ha sido siempre un sueño, o sea, llevar a nuestra hermandad, la imagen del Cristo que inspire compasion y nó mofa como por desgracia inspira la actual escultura”⁶⁰.

Llama poderosamente la atención que se lleguen a usar por cofrades de la misma corporación palabras tan potentes a la hora de describir la función devocional de su imagen titular. Lo que deja claro es que, desde un principio, a la imagen de Joaquín Bilbao, a pesar de su innata categoría, le quedaban eclipsadas todas sus virtudes por el descomunal tamaño que poseía, y aunque tuviera el beneplácito de los expertos, en el pueblo llano no comulgaba. También es digno de reseñar la aparición del nombre de Antonio Castillo Lastrucci, quien se convertiría en protagonista en los consiguientes años, aunque sería una aparición infructuosa, porque todas las propuestas que le tenían como posible actor principal decaerían finalmente.

⁶⁰ AHSCA. Expediente sobre reformas y ejecución del paso de misterio, 1892-1985, s/p.

En diversos cabildos generales de los sucesivos años van a procurar, por un lado, la recuperación de la imagen trasladada a la localidad onubense, algo por lo que reiteradamente optan ante la petición generalizada de los hermanos⁶¹, y debido a las dificultades que entrañaba hasta se intentan encontrar explicaciones que potencien la imposibilidad de la recuperación, como es el hecho de la argumentación de que la imagen, a pesar de haber sido titular, nunca pudo ser propiedad de la hermandad, ya que estaba en calidad de depósito⁶².

Los acontecimientos se precipitarían entre los años de 1939 y 1940, cuando la situación parecía ya insostenible. Hacía más de una decena de años que suspiraban los hermanos por recuperar el llamado desde entonces Cristo de Hinojos, pero se continuaba viendo prácticamente imposible⁶³. Son conscientes llegados estos momentos de que la posibilidad de traer de vuelta aquella imagen “pudiera provocar en dicho pueblo un verdadero conflicto pues el vecindario se opone a entregar la imagen citada”, pero al mismo tiempo tienen en consideración la calidad y el cariño más que por la imagen del Cristo del Dolor, que parecía sentenciado estando dispuestos hasta a venderla, cosa que

⁶¹ AHSCA, Secretaría, Libro de actas (1910-1938), ff. 139-140.

⁶² AHSCA, Secretaría, Libro de actas (1910-1938), f. 142.

⁶³ AHSCA, Secretaría, Libro de actas (1939-1996), f. 3.

afortunadamente no ocurriría, por los sayones judíos del siglo XVIII, pues afirman que Castillo Lastrucci estaría conforme a realizar una nueva imagen titular que estuviera a la altura y conformara un conjunto acorde entre ellos solucionando la complicada polémica que desde 1916, hacía ya casi un cuarto de siglo, se había iniciado, presupuestando la nueva efigie en la cantidad de 8.000 pesetas⁶⁴.

Si esta historia no se encontraba de por sí huérfanas de contradicciones, extravagancias y decisiones inexplicables, faltaba un último elemento, como es el, debemos llamarlo así, descubrimiento en la cuaresma de 1940, pareciendo casi sorprendente, de la olvidada imagen del Atado de Amaro Vázquez, aquella que fuera titular desde 1602 a 1892. Cuando la hermandad se trasladó en 1904 a la Capilla de la Real Fábrica de Tabacos no se perdió la propiedad de la capilla de la iglesia de los Terceros, que había quedado como una especie de almacén. En una visita que realizan en la fecha anteriormente indicada caen en la cuenta de la existencia de esta figura, algo que alude a una falta de memoria flagrante o de contundente olvido pues nadie parecía recordarla, o al menos se le tenía poco reconocimiento porque hasta ese momento, nadie optó por lo más

⁶⁴ AHSCA, Secretaría, Libro de actas (1939-1996), ff. 6-7.

Y LO MANDÓ AZOTAR



Misterio de la Sagrada Columna y Azotes, Ca. 1940, Fotografía: Archivo fotográfico Gelán, en la Sección Fotográfica de la Hemeroteca Municipal de Sevilla.

sencillo, como así ocurriría, como fue “proceder a su restauración a fin de que haga estación a la S. I. Catedral en esta semana santa quedando por tanto derogado el proyecto de encargar una imagen al Sr. Castillo Lastrucci”⁶⁵. En todas estas gestiones para recomponer la situación tuvo que ver en gran medida la implicación y participación del capellán de la hermandad, Jerónimo Gil Álvarez, otro de los eclesiásticos fundamentales de la primera mitad del siglo XX en esta corporación.

Ahora ya quedaba solucionado el problema que desde la marcha forzada del Cristo de Hinojos se había generado, recuperando la estética que desde el siglo XVIII hasta 1892 los sevillanos conocían de este paso de misterio, y eso sí, se cerraban para siempre los capítulos referentes al Cristo de Hinojos, quedando como una mera ensoñación y, además, finalizaba la relación de Castillo con la hermandad de la Sagrada Columna y Azotes sin llevar a cabo nada de alguna de sus propuestas.

Este periodo de nueva y deseada estabilidad se desarrollaría a lo largo de las décadas centrales del pasado siglo, pues en la década de los Setenta todo cambiaría, llegando al final de la presencia de estas magníficas figuras secundarias, únicas en Andalucía y

⁶⁵ AHSCA, Secretaría, Libro de actas (1939-1996), ff. 8-9.

por supuesto de la Semana Santa sevillana, en este paso de misterio, pues acabarían bajando el río Guadalquivir en busca de la desembocadura, para llegar a su nuevo destino, ya tratado anteriormente, como es la hermandad de los Dolores de Sanlúcar de Barrameda.

Desde la salida de los flagelantes en 1980 el trío de sayones judíos quedaría separado hasta la cesión a la corporación sanluqueña del que quedó en manos de la hermandad de la Sagrada Columna y Azotes, en el año 2010. Treinta años que pasaron separados hasta la reunificación de estas imágenes, quedando conservada no en las mejores condiciones el sayón agachado, "Chamizos", quien sería protagonista de una petición inusual en 1984, que no se llevó a cabo.

En cabildo de oficiales se trató la posibilidad de que fuera utilizado como cirineo, para acompañar a Nuestro Padre Jesús de las Penas, de la localidad cordobesa de Santaella. Hubiera sido el posible desenlace de la unión de este conjunto para siempre junto con la peculiar traslación del sentido original de la pieza, pues de pasar a preparar un instrumento del castigo de Cristo, se transformaría en el misericordioso auxilio en el hecho de cargar con la cruz camino del Calvario⁶⁶.

⁶⁶ AHSCA, Carpeta 25/5, s/p.

Tiempos de cambio

La Semana Santa de Sevilla sufriría una transformación estética en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX en favor de un refuerzo de la imagen barroca. Implicaciones sociales en el seno de la misma, como la aparición del fenómeno de los hermanos costaleros y la dirección de las hermandades por personas que en la gran mayoría de las circunstancias no eran expertos en arte, provocaron la pérdida de numerosos conjuntos y piezas, en todas las disciplinas artísticas que hoy pueden ser vistos mayormente en la diáspora andaluza, pues muchos de ellos fueron adquiridos por otras cofradías de diversas localidades.

Ese cambio de gusto, por así decirlo, propició numerosas novedades en muchas hermandades. Algunos imagineros, como Castillo Lastrucci intervinieron en la consecución de una mayor representación plástica de los pasajes de la Pasión de Cristo, lo que de alguna manera influyó en que se erigieran nuevos pasos, pues los anteriores eran de dimensiones más reducidas, de ahí que, en el tercio final del siglo XX, tallistas como Guzmán Bejarano o Antonio Martín ejecutaran un elevado número de canastillas.

De igual forma, la fundación de nuevas hermandades a lo largo de este siglo también conllevó a la realización de todo tipo de creaciones, pasos de misterio y de palio, con todo lo que implica, desde canastillas, hasta el bordado de mantos, palios, etc.

Esta atmósfera transformadora también caló en la hermandad de la Sagrada Columna y Azotes, pues como ha quedado anunciado, se desprendería del formidable conjunto que formaban los sayones judíos del siglo XVIII, quienes además serían acompañados por las andas procesionales que desde 1895 utilizaba la hermandad, que fueron ejecutadas por Enrique González⁶⁷.

Desde estas líneas, con la perspectiva del tiempo y sin haber vivido esa atmósfera de continuos cambios estéticos en el conjunto de las hermandades, lo que ocurrió en aquellas fechas se puede entender como un error de grandes magnitudes. Debemos tener presente que el conjunto de esas imágenes secundarias por entonces y hoy en día, seguirían siendo únicos en la Semana Santa hispalense. Todavía es más acentuado cuando podemos contemplar estas imágenes tras la restauración a la que fueron sometidas en el Instituto

⁶⁷ Roda Peña, 2016: 146.

Andaluz del Patrimonio Histórico. Ante nosotros, un conjunto prodigioso, de una riqueza catequética y visual colosal, pues nos introducen complementando a la imagen del Señor con total idoneidad.

Es evidente, que las decisiones que se pudieron tomar a este respecto, por encima de lo que acabamos de reseñar, tuvieron un componente mucho más complejo y profundo. Estamos refiriéndonos a la desgraciada pérdida de este conjunto y todas sus implicaciones, pero es que, al fin y al cabo, todo esto es complemento de lo cenital, la imagen del Señor atado a la Columna. Ahí radicaba el verdadero problema para los hermanos de la Sagrada Columna y Azotes en esas décadas del siglo XX.

Los más veteranos de la corporación en esa época, vamos a situarnos en la segunda mitad de los Sesenta, tenían en su imaginario tres imágenes titulares: el popularmente llamado Cristo de Hinojos, el monumental Cristo del Dolor, de Joaquín Bilbao, y el retocadísimo Atado, que ejecutara Amaro Vázquez. Sumemos las intentonas para que Antonio Castillo Lastrucci hiciera una imagen nueva, o hasta incluso Sebastián Santos, que ahora mencionaremos... Es decir, los aires de cambio no eran nuevos.

Con esta diatriba lo que manifiesta la situación es que el verdadero problema era la imagen titular, que por una u

otra causa no terminaba de cuajar su devoción y su asimilación estética como tal. De esta guisa, cuando finalmente tomaron una decisión trascendental, la de realizar la imagen que ahora cumple su 50 aniversario, la de Francisco Buiza, vieran oportuno hacer borrón y cuenta nueva, por así decirlo, y que todo lo que tuviera que ver con el paso de misterio fuera nuevo por completo, que nada procediera del pasado.

Este afán renovador empezó a gestarse a finales de la década de los Sesenta cuando ante la imposibilidad de recursos económicos para afrontar un proyecto de esa envergadura comienzan a plantear la posibilidad de realizaciones de rifas, incluso ofreciéndose el premio de un coche, un Simca 1100⁶⁸, pero parece que era imposible por desavenencias con el Ayuntamiento para encontrar un lugar donde desarrollarla⁶⁹. Incluso se llega a más, pues esta reforma, consistía en la renovación del paso y de las figuras que conforman el misterio, la titular y las secundarias. Debe recordarse que el Cristo de Amaro Vázquez había sido la opción escogida en los complejos avatares de los años Treinta y Cuarenta, pero no dejaba de ser una imagen que en cierta medida levantaba controversia porque no gozaba de total aceptación, como ya ocurría desde las postrimerías del siglo XIX, donde se

⁶⁸ AHSCA. Secretaría, Libro de actas (1939-1996), f. 86.

⁶⁹ AHSCA. Secretaría, Libro de actas (1939-1996), f. 88.

le buscó como sustituto al añorado Cristo de Hinojos. Pues bien, entre opciones y propuestas para esta nueva transformación, llega una del escultor Sebastián Santos, con la oferta por su parte de la ejecución de un nuevo atado a la Columna y de tres sayones, tallados en madera y policromados. Se presupuestaban con precios independientes, el Cristo 150.000 pesetas y los sayones, 125.000 pesetas cada uno; pero con el abaratamiento de los costes en caso de optar por encargar el conjunto al completo, siendo entonces, 130.000 y 115.000 pesetas, respectivamente⁷⁰.

Fueron años donde los proyectos se fueron sucediendo y donde varios artistas optaron a ello, como atestiguan los bocetos que se conservan en el Archivo de la hermandad, aunque carentes de firma o nota que pueda permitir conocer a quien pertenecen⁷¹. Ante la enorme decisión que estaban preparando tomar, la hermandad desea crear una comisión dedicada a ello y que además hiciera partícipe a especialistas en la materia, apareciendo la persona de D. José Hernández Díaz, como la más indicada para ello, según refieren diversos oficiales⁷², a quien desean hacerle llegar los bocetos presentados para

⁷⁰ AHSCA. Expediente sobre reformas y ejecución del paso de misterio, 1892-1985, s/p.

⁷¹ AHSCA. Secretaría, Libro de actas (1939-1996), f. 95.

⁷² AHSCA. Secretaría, Libro de actas (1939-1996), f. 102.

Y LO MANDÓ AZOTAR



Anónimo, Boceto para el Misterio de la Columna y Azotes, Sevilla, Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes.

que pudiera dar su veredicto y opinión al respecto con el fin de decantarse por el más completo de todos⁷³. En Cabildo de Oficiales del 12 de diciembre de 1971, el Teniente de Hermano Mayor expone la opinión de Hernández Díaz a este respecto, indicando que “el nuevo paso de Ntro. Sr. en el misterio de su Flagelación, debía tenerse mucho esmero y cuidado en su ejecución, para que no resulte un contraste con el paso de la Santísima Virgen, y en cuanto a la imagen de Ntro. Sr. estimó que debía consultarse al Sr. Pérez Comendador, no solo por haber sido discípulo de Joaquín Bilbao quien hizo la magnífica imagen que tiene la hermandad, sino también por su gran renombre y personalidad en cuanto a Arte se refiere y que él personalmente invitaría a dicho Sr. Pérez Comendador para que viese los proyectos y maquetas. Pese a la insistencia del Sr. Hernández Díaz de que mediase lugar y hora en que pudiese recibir a la comisión nombrada para la reforma citada, a los fines anteriormente expuestos, esto no ha sido posible por las muchas ocupaciones del Sr. Hernández Díaz.

En vista de lo cual propone que el proyecto que haya elegido la comisión pro-reforma, sea sometida a la consideración de la junta por si merece su aprobación y que se ponga en marcha la construcción del nuevo paso

⁷³ AHSCA. Secretaría, Libro de actas (1939-1996), ff. 105-106.

por ser necesario. Así mismo propone que como el paso que se piensa construir sea de mayores dimensiones que el actual, estima que la imagen de Ntro. Sr. atado a la Columna del imaginero Joaquín Bilbao que antes se dice, debía de verse si resultase bien y de ser así completar el misterio lo mismo que el actual en cuanto al número de figuras”⁷⁴.

De este testimonio destaca la apreciación de Hernández Díaz, donde afirma que al encargar un nuevo paso que va a tener unas medidas notablemente superiores al que se venía utilizando, es la oportunidad perfecta para rescatar la imagen del Cristo del Dolor y que fuera la que procesionara. Con ello se reafirma la opinión favorable del mundo académico de la enorme valía y el singular ejemplar que significaba para la historia de la imaginería hispalense, porque ciertamente, no se conservaba nada parecido, sería único en la Semana Santa. Por lo tanto, lo que habría que realizar es un conjunto de nuevas figuras secundarias, que acompañen al Cristo representando la Flagelación⁷⁵.

Parece que la opinión del que fuera historiador del arte y alcalde de Sevilla fue tomada en consideración, pues con el estreno del nuevo paso en la Semana Santa de 1973,

⁷⁴ AHSCA. Secretaría, Libro de actas (1939-1996), ff. 107-109.

⁷⁵ López Bernal, 2000b: 55-62.

andas nacidas de las manos de Antonio Martín y que aún se encontraba sin dorar⁷⁶, saldría en procesión el Cristo del Dolor, en solitario, sin el acompañamiento de ninguna figura secundaria, como narra esta crónica del Diario ABC: “Ayer salió al cabo de muchos años, la imagen de Cristo atado a la Columna obra de Joaquín Bilbao, en la Cofradía de las Cigarreras. Fue llevado a nuevo paso, aún sin dorar, espléndida obra de talla, sacado este año por vez primera”⁷⁷. Para ello, tuvieron que solicitar los permisos necesarios a tal efecto, recibiendo la aprobación por parte del Consejo General de Hermandades y Cofradías el 14 de marzo de 1973⁷⁸.

Pero el 27 de mayo de 1973 se dio un acontecimiento fundamental para el transcurso de esta publicación, ya que se celebró un Cabildo General Extraordinario donde “se acordó por mayoría que se hiciese el Misterio completo”⁷⁹, no sin antes debatir al respecto, donde los hermanos manifestaron opiniones diversas, abogando unos por mantener el Cristo de Joaquín Bilbao y realizar en exclusiva las figuras secundarias, y otros por realizar todo nuevo, ahondando algunos en que todavía esta imagen seguía siendo demasiado grande incluso para

⁷⁶ Roda Peña, 2016: 262-263.

⁷⁷ Diario ABC. 20 de abril de 1973, p. 7.

⁷⁸ AHSCA, Papeles sueltos.

⁷⁹ AHSCA, Secretaría, Libro de actas (1939-1996), f. 118-119.

estas nuevas andas procesionales. Esta decisión iba a suponer como consecuencia la llegada a la hermandad, por tanto, de un nuevo titular y de las figuras secundarias que lo acompañarían en la procesión del Jueves Santo, quedando en las dependencias de la corporación conservadas, como hoy en día continúan, las históricas efigies de los Atados a la Columna de Amaro Vázquez y de Joaquín Bilbao, los cuales desfilaron por última vez por las calles en los años 1972 y 1973, respectivamente. La suerte que correrían los sayones judíos del siglo XVIII ya ha sido estudiada previamente. La figura del imaginero Buiza se convertiría en este momento como la gran protagonista de esta historia.

BORJA MONCLOVA SUÁREZ

50 AÑOS DE UNA DEVOCIÓN

Francisco Buiza Fernández nació en Carmona en 1922. Como muchos niños y jóvenes de su generación se vio abocado a vivir los turbulentos años Treinta en España y todo lo que ello generó. A pesar de su continua admiración por el mundo del arte, tuvo que vivir un tiempo dedicado a la agricultura y la ganadería, algo habitual en el ámbito rural del que procedía. Bien es cierto, que pudo marchar a Sevilla para aprender sobre modelado, en un primer momento junto a Francisco Vélez y posteriormente en la Escuela de Arte y Oficios.

No hay dudas que hubo algo determinante en su biografía, como es el encontrarse con Sebastián Santos, quien va a convertirse en su verdadero y auténtico maestro, y de quien lo aprenderá todo. Esta fase de aprendizaje, junto a su pasión por aprender de los grandes maestros de la escultura barroca fueron forjando su visión de la imaginería. A pesar de buscar a los grandes referentes de la historia del arte universal, también ahondó en los maestros más cercanos geográficamente, como fueron los geniales Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa, los grandes pilares de la imaginería no sólo andaluza o sevillana, estamos hablando de dos titanes de la imaginería universal.

El empaparse de esa forma de los grandes maestros que le precedieron en el tiempo y el contacto directo con Sebastián Santos, quien en aquella época era uno de los artistas más activos y prolíficos de su generación, hizo que Buiza pudiera comenzar a dar pasos de gigante en su carrera, abriendo taller propio en la Casa de los Artistas, en la calle Viriato. Pronto se convertiría en un lugar de peregrinaje para personas de diversa índole pues el artista carmonense gustaba de la tertulia y el debate, particularmente de arte, en las reuniones espontáneas que se montaban a su alrededor.

Siempre se ha dicho que Buiza poseía un carácter muy fuerte, muy particular. Más allá de lo que pudieran ser las relaciones personales hay algo que es evidente, y es que ese carácter queda expresado en su producción. La enorme expresividad de sus creaciones de alguna manera responde al propio talante del artista. Transmite con sus manos su manera de ser y de vivir.

Francisco Buiza posee una lista de obras realizadas de gran magnitud, tanto en lo numérico como en la calidad, pues debemos comprender que su estilo causó impresión en el ámbito sevillano, creando una manera totalmente particular de entender este arte, y generando una escuela, pues muchos artistas posteriores beben directamente de sus fuentes. Casi todo ellos, ahora en su periodo de madurez, han sido capaces de llevar sus concepciones a

su estilo personal, pero no cabe duda de la presencia genuina de Buiza como inspirador en sus gubias. José Antonio Navarro Arteaga, Francisco Berlanga, Juan Ventura, Juan Manuel Miñarro, José María Leal, Luis Álvarez Duarte... Artistas de reconocido prestigio que de alguna manera guardan una importante relación en el debe de su formación e inspiración con Francisco Buiza.

El artista de Carmona llegó a su momento álgido cuando en 1965 realiza el Santísimo Cristo de la Sangre, titular de la hermandad de San Benito. Sin lugar a duda, esa obra supuso un antes y un después en su carrera, pues podemos tildarla como la imagen que provocó su consagración como artista en la ciudad de Sevilla. No obstante, debemos esperar una década más para que se cerrara el círculo en la ciudad hispalense, pues el Señor Resucitado, o la imagen que ahora cumple cincuenta años, el Señor atado a la Columna, serían realizados en los años Setenta. Con ello, la aportación de Buiza a nuestra Semana Santa es destacada pero no podemos obviar que donde realmente su figura es ensalzada con mayor rotundidad es en la ciudad de Cádiz y en la de Málaga, donde también desempeñó una prolífica carrera, con la realización de numerosas imágenes titulares y secundarias, así como restauraciones.

Aquejado de dolores y enfermo, en el año 1983 fallecería Francisco Buiza Fernández, dejando para el recuerdo una

potentísima y singular lista de creaciones, y como hemos referido anteriormente, sentando escuela, que ha perpetuado su estilo hasta nuestros tiempos.

Presentado Buiza, volvamos a lo que aconteció en la hermandad de la Sagrada Columna y Azotes. Decíamos antes, que tomaron la decisión sus hermanos en Cabildo General de renovar por completo todo lo que tuviera que ver con la devoción a su imagen cristífera, requiriendo una nueva, junto a la de unas imágenes secundarias que la acompañaran en la estación de penitencia. Esta decisión se vería correspondida inmediatamente con la toma de contacto con el escultor de Carmona, con quien firmarían el contrato de ejecución de una nueva imagen titular y las figuras secundarias, el 25 de junio de 1973, indicando que “el Sr. Buiza se compromete a la realización de la imagen de Ntro. Sr. atado a la Columna, dos sayones en actitud de estar azotando a Ntro. Sr. y un centurión romano en actitud de estar presenciando el cumplimiento del castigo de la Flagelación, todo ello en madera de pino de Flandes y de conformidad con el boceto presentado por dicho Sr. Buiza”⁸⁰. El coste del proyecto se fijaba en 300.000 pesetas en cuanto se refiere a la talla y policromado de las cuatro figuras, dejando

⁸⁰ Martínez Leal, 2000.

Y LO MANDÓ AZOTAR



Nuestro Padre Jesús atado a la Columna en el taller de Francisco Buiza, 1973. Sevilla.

aparte el gasto para los ropajes de los sayones y el centurión⁸¹.

Con la decisión tomada y el contrato firmado se solicitó autorización a la autoridad eclesiástica para obtener el pláacet, en fecha de 27 de agosto de 1973⁸². Así pues, el estreno del nuevo grupo escultórico quedaba previsto para la Semana Santa de 1974, tal y como recoge en su crónica del Jueves Santo el Diario ABC, reflejando cómo “La Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes y María Santísima de la Victoria salió a las cuatro y media de la tarde de la capilla de la Fábrica de Tabacos. Estrenaba todas las figuras del primer paso, obra de Buiza, representándose los azotes que dieron al Redentor mientras permanecía amarrado a una columna del Pretorio”⁸³.

Mencionábamos con anterioridad que la producción general en la obra de Francisco Buiza es la de un conjunto de imágenes de honda inspiración barroca, de fuerte y cargada expresividad, pero al mismo tiempo, poseedora de una rabiosa personalidad que hacen claramente identificativas por cualquier espectador las imágenes que

⁸¹ Álvarez Casado, 2000: 25-26.

⁸² AHSCA. Expediente sobre reformas y ejecución del paso de misterio, 1892-1985, s/p.

⁸³ Diario ABC. 18 de abril de 1974, p. 33.

Y LO MANDÓ AZOTAR



Francisco Buiza y su familia ante el Misterio de la Sagrada Columna y Azotes, 1974

salieron de sus gubias. En el caso concreto de la imagen del Señor atado a la Columna, concibe un modelo novedoso para la hermandad en el aspecto de que, con las manos hacia adelante, busca con su mirada expresiva destacando la hondura de su mirada y particularmente, con la boca entreabierta, dándole así dosis de un dramatismo contenido. En ese intento de provocar una atmósfera cargada de espiritualidad a la vez que, de ser fiel a la representación dolorosa, Buiza enjuga tres aspectos fundamentales en la talla: unas poderosas manos entrecruzadas sobre la columna, una dolorida espalda y un formidable dinamismo en sus piernas, buscando el mayor apoyo posible para no desfallecer en el castigo. Desarrolla un importante estudio anatómico en la efigie, contando con un voluminoso sudario, que repleto de pliegues, deja cierto aire a la imagen y lo cubre escasamente en favor de descubrir su rotunda figuración⁸⁴.

El desarrollo muscular de la imagen denota un magnífico modelado, apreciable no sólo en los brazos y piernas, si no particularmente en el torso, tanto en el abdomen como en la espalda. Evidentemente, la posición natural para ver la imagen es desde el frente, pero el escultor carmonense utiliza un recurso importante pensando en

⁸⁴ Martínez Leal, 2000: 94-97.

Y LO MANDÓ AZOTAR



*Nuestro Padre Jesús atado a la Columna.
Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes. Fotografía: Manuel Fernández*

su carácter procesional. La espalda del Señor atado a la Columna habla por sí sola, es todo dolor, todo dramatismo. Supo crear una auténtica catequesis visual en la propia espalda de la imagen. Refleja el duro castigo al que fue sometido en la Flagelación.

Algo similar ocurre en las manos. Intentan abrirse con fuerza, resistiendo los golpes de los flagelos y parecen querer romper las ataduras. Las venas, los tendones, se intuyen bajo la epidermis, apareciendo con una fuerza inusitada. Si viéramos su espalda o sus manos por separado, podríamos reconocer a la imagen sin ninguna dificultad pues es probablemente su característica más generalizada.

En el rostro, Francisco Buiza captó diversos sentimientos encontrados. La boca entreabierta por la que se vislumbra las piezas superiores de la dentadura, los ojos muy abiertos, la curvatura de las cejas y el fruncimiento de la frente pueden despertar en el fiel que lo contempla compasión, piedad, dolor, angustia...

El mensaje evangelizador y catequético que su autor plasmó a la hora de ejecutar la imagen buscaba manifestar cómo Cristo se entregó por la salvación de cada uno, es decir, que cuando uno se sitúe frente a la imagen, al contemplar su rostro, pueda asimilar y comprobar hasta qué punto Dios es Amor, hasta donde

fue capaz de llevar por la redención de todos, por tu redención. Cuando uno contempla al Atado a la Columna con esos ojos, con esa concepción, es cuando realmente esta creación sagrada de Francisco Buiza adquiere su verdadera función de imagen sagrada, de herramienta de devoción que es capaz de conectar al fiel con lo divino, de acercarnos al Reino de Dios por medio de su Hijo Jesucristo.

Si con la imagen del Atado, Buiza mantiene el rigor y la tónica de su producción, en los sayones flagelantes y en el centurión romano que también le fueron encargados para que procesionaran el Jueves Santo, denota la bajada de la implicación en su realización, siendo bastante distantes de poderse definir como imágenes de altísima calidad. A esta circunstancia se le puede achacar en cierta medida, el desagrado que tenía el escultor con la hermandad, pues en su opinión, contaba con un presupuesto muy exiguo para la realización de las cuatro figuras de todo el conjunto⁸⁵.

A estas figuras secundarias, en comparación con el misterio anterior, el del siglo XVIII, les separa un abismo, pero como ya ha quedado reflejado en anteriores líneas el paradigma y el gusto de la época buscaba por encima

⁸⁵ Martínez Leal, 2000: 241-242.



Francisco Buiza finalizando la realización de uno de los flagelantes

de todo el efectismo y la escenografía, en un arrebato de neobarroquismo cofrade, por así decirlo. Los dos sayones flagelantes están repletos de una manera exagerada de un feísmo extraordinario, pero bien es cierto, que ese feísmo sutil del antiguo misterio aquí es palpable y exagerado, llegando casi a poder ser auténticas caricaturas del mal encarnado.

El misterio quedaba representado con la figura de Cristo en la delantera del paso, mientras que detrás y a su izquierda un sayón con el flagelo en lo alto se disponía a azotarle. El otro sayón detenido en su acción se vuelve para dialogar con el centurión romano, que, al fondo de la escena, era testigo de lo que ocurría. Es importante hacer la apreciación de la aparición de esta figura romana, pues ya no sólo figuran sayones judíos, sino que, como novedad, los ordenantes del castigo ya están presentes. Esa evolución, de la presencia judía a la mezcla con lo romano hasta llegar a la presencia total de la romanidad en el paso, se comprueba con las posteriores reformas que sufrió el misterio y que serán tratadas a continuación. Para explicarlo, debemos ponernos en el contexto de la Sevilla de entonces, donde las figuras de soldados romanos poseen cada vez mayor presencia en los pasos de misterio, donde ese carácter teatralizado se amplía con los ropajes u otros elementos, como son los cascos con largas plumas.



Busto de sayón flagelante. Francisco Buiza, 1974

Por su parte, el sayón flagelante, con las piernas emparejadas mirando hacia el frente gira su cadera para coger impulso con su mano derecha, aunque manifiesta cierta rigidez en esa torsión. El rostro, queda identificado por unas enormes orejas, una prominente nariz y por unas pobladísimas cejas, amén de unos largos bigotes, de tipo mostacho que caen exageradamente hacia abajo. Vestía un jubón remangado a la altura de los muslos y una camisa sin mangas.

El otro sayón, girado hacia el centurión, emerge rígido con los brazos abiertos, sujetando con su diestra el flagelo e inquiriendo al centurión con el índice señalándole. Vestido de la misma manera que el anterior, en éste, las manifestaciones feístas del rostro son mucho más evidentes, pues a pesar de tener un bigote más cuidado, el resto de las facciones las comparten. Eso sí, la maltrecha dentadura y unos estrábicos ojos que parecen salirse de sus cuencas son los rasgos más identificativos de la pieza.

El centurión romano parece formar parte de otro grupo escultórico, pues rompe con la estética de la anterior pareja. Su anatomía, mucho más cuidada y detallista, converge en un rostro delicado y poco rudo, quizás un tanto alejada de la realidad de un soldado romano. Al natural son más evidentes estas aseveraciones, pero es cierto, que con el habitual atuendo puede llegar a pasar



Busto de sayón flagelante. Francisco Buiza, 1974

desapercibido ese amaneramiento en las formas de sus rasgos. Vestido con túnica, se protege con coraza, luciendo capa y un casco de cimera longitudinal con largas y pobladas plumas blancas, como es habitual en esa interpretación que se da en Sevilla de los soldados romanos desde la época de Juan Manuel Rodríguez Ojeda y la renovación estética de los armaos de la Macarena⁸⁶.

El problema de esta nueva obra procesional era la nula interrelación entre los personajes, cuando uno de los principales motivos de la sustitución de las antiguas figuras era la de crear un conjunto armonioso y acorde, donde todos los integrantes de la escena se vieran conjuntados con el resto. Realmente, eso no ocurría, pues la imagen de Cristo quedaba totalmente desligada de las otras, por lo que el paso se entendía como dos mitades, la delantera con el Atado a la Columna y la segunda con las otras figuras que parecían de relleno. Desde pronto empezaron las dudas al respecto porque se veía que no funcionaba la unión de estas figuras, por lo que empieza a gestarse un nuevo proceso, como va a ser el de modificar las cabezas de los sayones flagelantes. La cruda fealdad de estos provocaba de nuevo la risa y la sorna de muchos de aquellos que los veían. Se puede decir que

⁸⁶ Luque Teruel, 2019: 296-302.

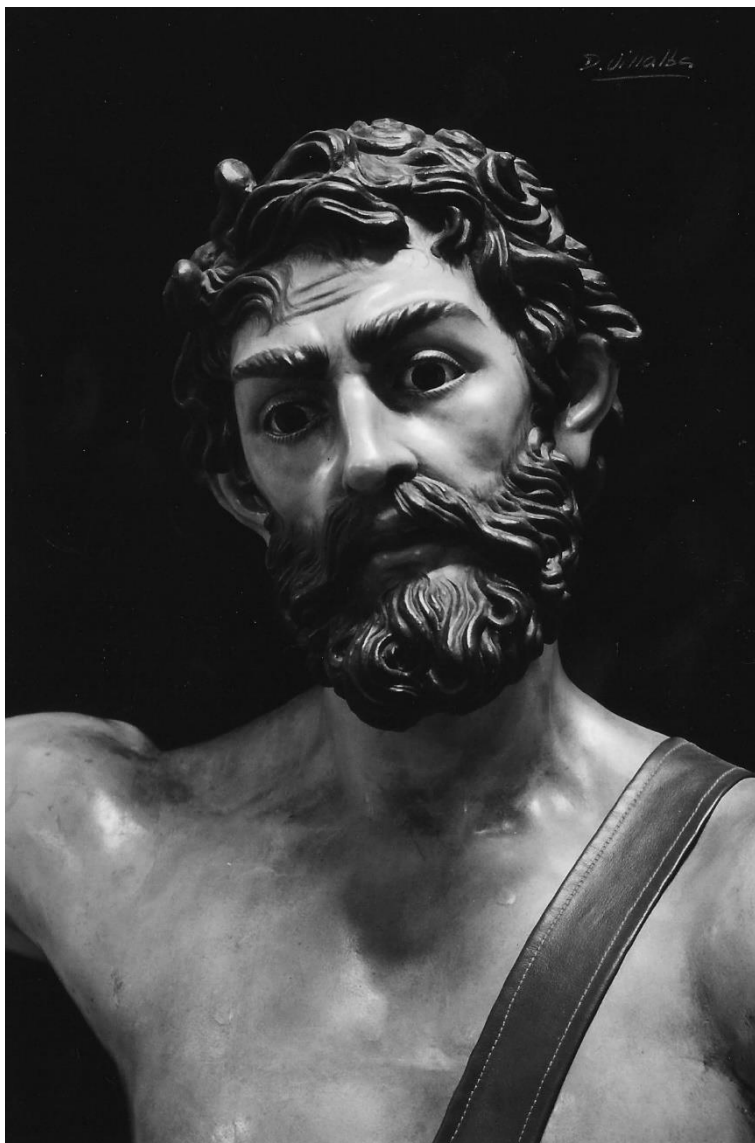
Francisco Buiza llevó hasta el extremo, de formas grotescas, esas facciones de estos personajes de la Pasión.

Fue en 1984 cuando se toma finalmente la decisión al respecto. El escultor de Carmona había fallecido por lo que se plantea la posibilidad de que su discípulo Francisco Berlanga fuera el que realizase nuevos bustos, que fuesen más condescendientes con ese feísmo y más apropiados para la estética cofrade, y menos proclives a la polémica. Este escultor ofrece un presupuesto de 150.000 pesetas para ejecutar el proyecto⁸⁷. En el Cabildo de oficiales del 5 de julio de 1984 se presentan unos modelos sacados de punto conservados por Berlanga de su maestro, los cuales son aprobados para su ejecución por este imaginero⁸⁸, firmándose el 13 de octubre de 1984 el contrato de ejecución, en el que el escultor “se compromete a adaptar dos bustos, modelos originales del escultor D. Francisco Buiza, sustituyendo los primitivos que portan lo sayones que azotan a Ntro. Sr. Jesucristo en el «paso» de la Flagelación. Dichas cabezas serán de las mismas medidas que las existentes y sufrirán las modificaciones oportunas, en forma y expresión, para que se adapten perfectamente a la armonía y estilo del conjunto de dicho «misterio» respetando la coreografía y diálogo establecido en el boceto original del Sr.

⁸⁷ AHSCA, Carpeta 25/5, s/p.

⁸⁸ AHSCA, Carpeta 25/5, s/p.

Y LO MANDÓ AZOTAR



Sayón Flagelante. Francisco Berlanga, 1984. Fotografía: Daniel Villalba

Buiza”⁸⁹. En este acuerdo queda fijado el precio definitivo que ascendió a 160.000 pesetas en total.

Los dos nuevos bustos convertirían a los dos sayones en personajes de facciones más agradables. Ambos poseen cabelleras encrespadas, prominentes barbas, pero con una mirada mucho más dulce. Con todo, sin entrar en la belleza estética, pues estas imágenes podrían ser encuadradas en el habitual canon de las diferentes figuras secundarias de la Semana Santa sevillana del siglo XX, donde pocas son las que denotan una verdadera y sobresaliente calidad, lo que sí se descubre es una notable pérdida de personalidad y singularidad, ya que aún, siendo modelos tomados de Buiza, son mucho más dulcificados que en lo habitual de su producción.

A pesar de este cambio, con el paso de los años se acentuaba la no conformidad por parte de los hermanos con el resultado del misterio. Se apreciaba que no había cuajado el conjunto y que las imágenes secundarias estaban faltas de mucha mayor presencia en la composición. Se llega a tratar la posibilidad de hacer una nueva reforma en el misterio, para lo cual se vuelve a contar con Francisco Berlanga, corriendo el año 1993⁹⁰,

⁸⁹ AHSCA, Expediente sobre reformas y ejecución del paso de misterio, 1892-1985, s/p.

⁹⁰ AHSCA, Secretaría, Libro de actas (1939-1996), f. 307.

algo que quedaría simplemente en la modificación de los ropajes de los sayones, produciéndose la variación en 1994⁹¹. El sayón que se encargaba de flagelar a Cristo quedaría con el torso al descubierto, vistiendo una falda, mientras que el otro sayón, el que conversa con el centurión, al cual le cambiaron el color de la capa en varias ocasiones, vestiría una túnica de largo medio a la que se superpondría una especie de cota de cuero.

En estos años de tantas dudas, ya bastante habituales y reiteradas en la historia de la Hermandad, particularmente a lo largo del siglo XX, un nuevo capítulo se dio en el Cabildo de Oficiales del 8 de junio de 1995, porque “el Hermano Mayor informa que antes de entrar en el orden del día, quiere presentar al escultor D. José Antonio Navarro Arteaga, quien quiere presentar a la Junta de Gobierno unos bocetos de cartelas esculpidas para el paso de Cristo, y de posible nueva figura de romano para incluir en el Misterio.

Entra en la sala de juntas el Sr. Navarro, quien presenta ambos bocetos y da amplia explicación de los mismos, informando, por si la Hermandad estuviera interesada, que el precio por cartela sería de unas 150.000 ptas. esculpidas en madera de cedro y recubiertas de oro fino

⁹¹ AHSCA, Carpeta 25/5, s/p.

estofado y policromado, y la figura del romano con la Sagrada Púrpura sería de unas 800.000 ptas. y las condiciones de pago serían a convenir. La estimación de duración del esculpido del romano sería para el próximo mes de febrero en caso de tomarse una pronta decisión”⁹². Esta nueva propuesta de modificación se vio con buenos ojos, con lo que en agosto se firmaría el contrato de ejecución de esta nueva figura, con una valoración presupuestaria de 800.000 pesetas⁹³. Al encargo de la nueva escultura habría de añadirse la necesidad de equiparlo, por lo que con el orfebre Jesús Domínguez se acuerda la elaboración de una armadura completa, casco, machete y puñetas, en metal cincelado pulido y barnizado en oro, contando para ello con un presupuesto de 350.000 pesetas⁹⁴.

Con el añadido de este nuevo soldado romano se pretendía dotar a la composición de mayor dinamismo y comunicación entre todas, reducir el espacio vacío al acercar entre ellas a las figuras, y, por ende, arrojar a la imagen del Atado a la Columna.

⁹² AHSCA, Secretaría, Libro de actas (1939-1996), ff. 373-375.

⁹³ AHSCA, Reforma, restauración y dorado del paso de misterio (1995-1999), s/p.

⁹⁴ AHSCA, Carpeta 60/4, s/p.

Pero si nos atenemos en exclusiva a esta nueva incorporación, se puede afirmar rotundamente que la calidad de esta era exponencialmente superior a sus compañeras. El soldado se muestra erguido, con un canon elegante y de magníficas proporciones, con un tratamiento anatómico exquisito, y donde sus facciones muestran la de un varón joven, en plenitud física, con un rostro más enjuto y trabajado en comparación con el centurión de carnes un tanto más redondeadas. Además, es muy destacable la musculatura que se aprecia en el cuello o en las partes de las extremidades no cubiertas por los ropajes. La mirada de sus ojos, contenida, se dirige hacia el suelo en una actitud meditabunda. Mientras que en su mano derecha sostiene el *pilum*, en la izquierda sostiene la túnica púrpura, en recuerdo del histórico titular desaparecido al final del siglo XIX, recuperado recientemente en la corporación.

La aparición de esta figura, estrenada el Jueves Santo de 1996, despertó en el seno de la hermandad un nuevo sentimiento en torno al paso de misterio. Viendo que con él se cumplían las expectativas en lo concerniente a calidad y funcionalidad en el paso, se comenzó a pensar en una nueva remodelación en la cual desaparecería el conjunto realizado por Francisco Buiza y reformado por Francisco Berlanga, en favor de culminar una contundente renovación con nuevas figuras que se aunaran a la estrenada recientemente.

Y, ¿por qué esta renovación? El centro de todas las miradas debe ser la del Señor atado a la Columna y que cuando sea visto en su paso, el espectador se traslade por completo al momento del suplicio de la Flagelación. Eso es lo que verdaderamente motivó a los componentes de la junta de gobierno a dar inicio a este nuevo proceso renovador, fomentar la comprensión de la imagen titular.

La conformación de un misterio definitivo en el siglo XXI

El 20 de enero de 2002 se presentaba al Cabildo General de hermanos la propuesta de la remodelación del paso de misterio, con la ejecución de cuatros nuevas figuras por parte de José Antonio Navarro Arteaga, según el boceto presentado. Dicha propuesta consistía en retirar de la composición los dos sayones y el centurión romano ejecutados por Francisco Buiza y remodelados, en el caso de los flagelantes por Francisco Berlanga, y añadir estas nuevas figuras a la del soldado romano ya realizado por este mismo escultor en 1996⁹⁵. El Hermano Mayor, Claudio Espejo Garrido, defendía que una de las funciones principales de la hermandad es la de

⁹⁵ Camacho Muriel/López Bernal, 2002: 17-21.

“conservar y mejorar nuestro patrimonio. Sería una locura tocar patrimonios consolidados, pero hay cuestiones que son mejorables, ya que existía la sensación de que no había acabado de cuajar el anterior misterio”⁹⁶.

En palabras de Navarro Arteaga, el objetivo principal es el de “dotar a las figuras de un contenido y un por qué al lado del Señor”⁹⁷. Y ciertamente, esta reforma consiguió convertir un misterio inconexo y falto de calidad, en uno de los más completos y teatralizados de la Semana Santa sevillana. En el contrato firmado el 23 de septiembre de 2002, “la Hdad. de la Sagrada Columna y Azotes encomienda al Sr. Navarro Arteaga la realización de las cuatro figuras y la peana o escalinata, tal y como se ha descrito en el apartado primero del expositivo, excepto las piezas de orfebrería y ropajes, que deberán correr a cargo de la Hdad. No obstante, el Sr. Navarro Arteaga se obliga a realizar una coordinación con los artesanos o artistas a los que la Hdad. encomiende tanto las piezas de orfebrería como los ropajes, para que en todo momento dichas piezas se adapten óptimamente a las figuras”⁹⁸. El precio de la obra ascendió a los 36.000 €.

⁹⁶ Diario ABC. 6 de abril de 2003, p. 44.

⁹⁷ Diario ABC. 6 de abril de 2003, p. 44.

⁹⁸ AHSCA, Mayordomía, contratos. s/p.



*José Antonio Navarro Arteaga realizando uno de los soldados flagelantes,
2002*

Junto a este contrato con el escultor se firmó otro relativo a la ejecución del equipamiento militar de los soldados romanos que conforman la escena, escogiéndose al orfebre Jesús Domínguez, con un presupuesto de 18.000 €. Entre las cláusulas del acuerdo se contempla la encomienda de: “tres conjuntos de armaduras completas (con tres corazas con sus térigues de cuero animal rematadas con rizos de metal, seis hombreras, seis puñetas y tres cascos con cimera transversal en metal cincelado), dos mandiles y sus respectivos cinturones en piel con sus apliques metálicos, cinco espadas tipo *Gladius Hispanicus* en metal cincelado, cinco dagas en metal cincelado, un *pilum* pesado en cedro y metal, y un juego de dos espinilleras (*Grebas*) de metal cincelado fijadas cada una por tres tiras de cuero animal, así como ocho cinturones con los adecuados soportes para la fijación de las armas antes descritas”⁹⁹.

Antes de entrar en el análisis de este nuevo misterio, es necesario puntualizar la suerte que corrió el anterior conjunto procesional, encontrando rápidamente acomodo en la localidad onubense de Bollullos Par del Condado, pues la Hermandad del Stmo. Cristo atado a la Columna y Ntra. Sra. de la Misericordia solicitaron la

⁹⁹ AHSCA, Mayordomía, contratos. s/p.



Misterio de la Sagrada Columna y Azotes. Fotografía: Salva López

compra de ellas, a lo que se accedió acordando un precio de 18.000 €¹⁰⁰.

La nueva remodelación venía a dar un papel protagonista a la figura de Jesucristo. A diferencia de cómo se posicionaba hasta el momento, ahora se retrasaría hacia una posición más centralizada, y se elevaría sobre un podio de dos escalones, de esta manera quedando elevado sobre el resto de las figuras, pero no porque sus dimensiones fueran superiores, sino con la intencionalidad provocada por la disposición del resto de figuras. Además, el escultor, con un agudo ingenio escenográfico, provoca a pesar de estar poblada la superficie del paso por todas las figuras que, desde los cuatro costados, el Señor pueda ser contemplado con total facilidad. Este protagonismo de la imagen titular era una de las grandes carencias que tenía el anterior misterio, pues quedaba descontextualizado en la escena, mientras que ahora quedaba arropado por el resto de la composición.

La representación exacta del misterio es la de la Flagelación, pero en el momento concreto en el que el centurión romano ordena a los flagelantes que detengan el castigo. Los ejecutores del castigo continúan siendo

¹⁰⁰ AHSCA, Mayordomía, contratos. s/p.



Misterio de la Sagrada Columna y Azotes. Fotografía: Salva López

una pareja, como en los conjuntos anteriores, pero eso sí, ya no son sayones judíos, ahora son soldados romanos. A ellos se les une otro soldado, que se dispone a rociar a Cristo con una mezcla de agua, aceite y vinagre, para evitar el colapso del reo en el ajusticiamiento, y por supuesto, también es testigo el otro soldado romano, el ya presente en el misterio desde la década anterior. La disposición de las figuras denota un completo estudio de la iconografía y ofrece la garantía de dotarla de un auténtico verismo.

El soldado romano que prepara ese unguento es el introductor de la escena, ubicándose en la delantera, pero desplazado hacia una de las esquinas. Genuflexo en una de sus rodillas, para no dificultar la visión de Cristo, sostiene entre sus manos un acetre y un hisopo en el que prepara la mezcla. Mientras realiza esa acción vuelve su mirada hacia el Señor.

Tras la imagen central se encuentran el grueso de los personajes secundarios agrupados en dos hileras. La primera pareja es la de los flagelantes. Mientras uno de ellos todavía está en el fragor de los azotes, el otro se vuelve a conversar con el centurión, quien haciendo pareja con el centurión que sostiene la púrpura, ordena rigurosamente la detención del castigo.



Misterio de la Sagrada Columna y Azotes. Fotografía: Salva López

Una formidable composición, pues, que eleva a la categoría de rotundo el arte de crear este tipo de escenografía porque el espectador parece transportarse directamente al pretorio en Jerusalén, lugar en el que se produjo este castigo durante la Pasión de Jesucristo. Se puede afirmar que con la remodelación que sufrió el misterio, entre todas, la figura que más se ha visto beneficiada es la del Cristo, pues aparece completamente integrada y conjuntada, protagonista del transcurso de una Flagelación que es contemplada cada Semana Santa por las calles de Sevilla. El deseo, por parte del escultor, de dar un sentido a la composición quedó perfectamente cumplido con la extraordinaria creación que se presentó en la cuaresma del 2003.

La crítica desde un primer momento fue totalmente favorable entre los hermanos, los cofrades, la prensa e incluso desde la autoridad Eclesiástica. En las crónicas del Jueves Santo se encuentran valoraciones en las que esta nueva aportación para la semana mayor hispalense “ha cambiado radicalmente no sólo la concepción de este paso con las nuevas figuras de José Antonio Navarro Arteaga, sino que además se le ha añadido mayor calidad. El Señor, más elevado y retranqueado, aúna todas las miradas”¹⁰¹. Y, como se decía, también la

¹⁰¹ Diario ABC. 18 de abril de 2003, p. 33.

Hermanidad recibió la enhorabuena desde el Arzobispado, a través de un escrito firmado por el Vicario General, D. Antonio Domínguez Valverde, con fecha de 14 de mayo de 2003, donde comunicaba que “antes de la Semana Santa pasada, me informó el Delegado Diocesano del Patrimonio Histórico Artístico, sobre la visita que había realizado a la sede de esa Hermanidad para ver cómo había quedado el Paso de Misterio. Su impresión era francamente positiva, ya que todo el conjunto realizado por el escultor Navarro Arteaga (menos la imagen del Señor), había sido altamente satisfactoria. No solamente ha quedado digno, sino que artísticamente han ganado mucho las figuras con la distribución de ellas en el paso, dando más realce a la figura del Señor.

Aunque ya de palabras les dijo él su propia opinión tan positiva, yo también les felicito por el éxito obtenido. Esto sin duda contribuirá al aumento de la devoción del Señor en su Misterio de la Flagelación”¹⁰². Así pues, una vez compulsada las opiniones que despertó este nuevo grupo escultórico, es el momento de profundizar en el análisis pormenorizado e individualizado de cada una de las figuras que lo componen.

¹⁰² AHSCA, papeles sueltos.

La figura del soldado romano que hace de introductor en la escena, situado delante del podio en el que se presenta la imagen central, hunde su rodilla izquierda en el suelo, mientras que apoya el pie derecho. Aprovechando esa posición de las piernas coloca entremedio el acetre, que sujeta con su mano izquierda, mientras apoya su mano derecha sobre los muslos de la misma pierna. El hisopo con el que pretende rociar el cuerpo de Cristo con una mezcla avinagrada provocaba el escozor de las heridas y de esta manera el castigado aguantaba durante mayor tiempo los golpetazos y evitaban su colapso. Mientras el torso se muestra frontal reproduce una abultada torsión de cuello para, elevar la cabeza y volver la mirada a Cristo. El modelo que parece haber tomado el escultor a la hora de inspirarse para la ejecución formal de esta imagen y crear esa postura sin llegar a parecer forzada, puede ser encontrado en el caso del *Pugil de las Termas*, expuesto en el Museo Nacional de Arte Romano, imagen que tradicionalmente se fechaba en el siglo I a.C., pero que recientes investigaciones lo llevan hasta el siglo IV a.C., acercándolo al entorno de Lisipo¹⁰³. Si bien el medio inferior del modelo no concuerda, para darle mayor vivacidad y no estar en actitud de espera, de ahí que se encuentra arrodillado, pero el tratamiento del torso, brazos y cabeza es exactamente igual que el original.

¹⁰³ Martínez Pérez, 2016: 40.

Incluso la mirada y los rasgos faciales son concordantes, incluso en el tratamiento de la barba y el cabello.

La siguiente imagen en tratar es la del soldado flagelante que todavía está ejecutando el castigo. Es la más dinámica de todas las figuras que componen el conjunto, fruto de la acción que está desarrollando. Muestra una gran torsión del tronco para lanzar el flagelo contra la espalda de Cristo, tomando impulso con el movimiento acompasado de los brazos, elevando el derecho. Para darle mayor impacto a la contemplación de este soldado, su cuerpo está vuelto hacia el exterior, extendiendo su pecho para tener la mayor amplitud de movimiento. El juego de piernas, elevando la izquierda sobre el podio para facilitar su acercamiento a Cristo es de lo más conseguido de la escena. Su rostro es indudablemente realista, potenciado por el gesto de rabia al apretar los labios y fruncir el ceño, muestra del convencimiento de la conveniencia del castigar sin ningún tipo de compasión con el ajusticiado. En esta imagen vuelve a aparecer una clarísima vinculación con otra obra maestra de arte, como es en este caso el *David*, de Gian Lorenzo Bernini, realizado en 1623-1624 y que forma parte de la colección de la Galería Borghese, el cual es considerado un autorretrato del propio maestro del barroco¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Rodríguez Ruiz, 2014.

Navarro Arteaga hace una interpretación de esta colosal obra del siglo XVII y la actualiza para el fin deseado, por ello, se trata de un hombre de mayor edad y con unas facciones más rudas que las que posee el joven David. Pero sin duda, la intencionalidad es la de transmitir el mismo sentimiento de impulso, fuerza e ira para llegar al objetivo deseado, para uno Goliat, y para el otro, Jesucristo.

El otro soldado flagelante se dispone de forma casi simétrica en lo que corresponde a posición de piernas y torso, pues eleva la derecha sobre el podio y la izquierda mira hacia el exterior. Varía el tercio superior de su cuerpo pues, sorprendido por la llamada del centurión se vuelve con extrañeza para escuchar la orden de detención de los azotes. Es claramente sorprendido debido a la posición de su cuerpo, pues no está en una postura normal de conversación. De ahí también que sea entendible la cara sorprendida con la que es representado. De todo el conjunto, este soldado es el que mayor concomitancia tiene con esas figuras del pasado, que tenían al feísmo como bandera. Eso sí, sin llegar a las exageraciones vistas en esos casos ya estudiados. Dentro de la armonía y la no aparición de estridencias, se acentúan en él los defectos físicos, con una nariz y orejas prominentes y unos cabellos desordenados. En la peana sobre la que se asienta la figura, de dos niveles para acoplarse con el podio, el escultor



Misterio de la Sagrada Columna y Azotes. Fotografía: Salva López

introduce su firma en la pared vertical que une las dos alturas. Como suele ser habitual en él se trata de la inclusión de algún tipo de animal de pequeño formato, siendo aquí el caso de un escorpión.

El último de las figuras en describir sería el centurión romano, teniendo en cuenta que la otra figura que resta es la añadida en 1996, la cual ya fue descrita. Este centurión dialoga claramente con el flagelante inmediatamente estudiado emitiendo la orden de parar con el castigo de la Flagelación. Para ello, junto con la boca entreabierta, levanta el brazo derecho indicando claramente con su mano el gesto de detención. En su mano izquierda lleva el pergamino enrollado con la sentencia de Cristo. De todos, es el más corpulento del conjunto y el de mayor talla, tratándose, además, del que posee por su disposición la pose más elegante. Añadir que los cinco soldados son de cabellos morenos, siendo de corta longitud, como es propio entre la soldadesca, y tanto el arrodillado como los flagelantes lucen barbas, elementos que no poseen la pareja de soldados que cierran la escena.

Analizando el equipamiento que llevan estos cinco soldados es importante puntualizar que la hermandad pretendió combinar la mayor fidelidad histórica, pero aunando también la tradición sevillana, para que este nuevo misterio se ajustara a la estética propia del

momento, pero con matices¹⁰⁵. Se escogió el color negro como el de las túnicas que los cinco soldados vestirían, así como el mismo equipamiento armamentístico, mandiles protectores y cáligas. La primera diferencia aparece entre los flagelantes y los otros tres figurantes pues los primeros van a lucir unas cotas del tipo *lorica hamatas*, conformadas a base de anillas enlazadas. Estas no son originales pues desde su estreno hasta el 2016 procesionaron con unas cotas de cuero, estrenándose las actuales en la Semana Santa del año 2017¹⁰⁶.

Por su parte, los otros tres soldados lucen corazas con hombreras, puñetas y cascos del tipo *montefortino* pero con cimera transversal, *sevillanizando* esa cuestión ya que los que la llevaban en las legiones romanas lo hacían de forma transversal. Se escogió el mismo color negro para las plumas que conforman esos cepillos. Para el desarrollo del diseño de las corazas se tomaron de referencia algunos ejemplos de estatuaría romana, aunque fueron finalmente readaptados por el orfebre Jesús Domínguez para su final ejecución¹⁰⁷. Existe entre ellos una segunda diferencia, ya que el centurión para hacer patente su mayor gradación, siendo el oficial al cargo de la Flagelación, lleva protegidas sus piernas con

¹⁰⁵ López Bernal, 2003: 25-29.

¹⁰⁶ Monclova Suárez, 2017: 31-33.

¹⁰⁷ López Bernal, 2003: 25-29.

un par de grebas. Y aunque ya fuera comentado anteriormente, el soldado más antiguo, sigue soportando en una mano la túnica púrpura y en la otra el *pilum*.

No quisiera terminar este apartado sin comentar, aunque sea de forma breve, el espacio en el cual se desarrolla esta escena, es decir, las andas procesionales en las que discurre por las calles de Sevilla cada Jueves Santo el misterio de la Flagelación. El actual paso fue estrenado en 1973, saliendo a la calle por primera vez sin dorar, habiendo sido ejecutado por Antonio Martín, quien también fue el autor del diseño¹⁰⁸. Se trata de un paso de líneas barrocas, donde entre las carnosas y voluminosas formas vegetales, destacan la aparición por la canastilla de estípites. Se disponen algunas representaciones figurativas, como son cabezas de querubines, ángeles en las esquinas flanqueando los bustos de los evangelistas, siendo los primeros obra de Luis Álvarez Duarte y los segundos de José Antonio Navarro Arteaga, quien en 1997 sustituiría las cartelas originales, de muy baja calidad. Las que se colocaron en 1974, obra de Augusto Morilla eran relativas a la Flagelación, el Camino al Calvario, la Crucifixión y el Entierro de Cristo. Estas fueron suplidas por la Adoración de los Reyes Magos, el

¹⁰⁸ Roda Peña, 2016: 262-263.

Descendimiento de Cristo, la Resurrección de Cristo y Jesucristo recogiendo sus vestiduras tras ser flagelado¹⁰⁹.

La decisión de hacer este paso fue tomada en el Cabildo del 12 de diciembre de 1971 tras varios años de interés en hacerlo, pero con escasos recursos económicos para ello. Cuando ya tenían esa capacidad fue cuando se pusieron manos a la obra. “En nombre y representación de la comisión, expone a la consideración de la junta los proyectos de paso presentado por D. Ignacio Buenavida Quijano, presupuestado en 1.075.000 ptas.; el de D. Manuel Guzmán Bejarano presupuestado en 599.000 ptas. sin contar con el dorado, solo talla y madera; y el presentado por D. Antonio Martín Fernández, presupuestado en 936.000 ptas. completo. Manifiesta que reunida la comisión pro-reforma y después de una intensa deliberación, resultó elegido el presentado por Sr. Martín Fernández con algunas reformas en cuanto al dibujo presentado, como son la supresión de algunos angelotes, por parecer que había demasiados tratándose de un paso de misterio”¹¹⁰. En el cabildo general de cuentas del año 1972 se informó al grueso de los hermanos¹¹¹.

¹⁰⁹ Monclova Suárez, 2021: 34-37.

¹¹⁰ AHSCA, Secretaría, Libro de actas (1939-1996), ff. 107-109.

¹¹¹ AHSCA, Secretaría, Libro de actas (1939-1996), f. 111.

Para el estreno del nuevo misterio en el año 2003 la hermandad también incluyó nuevos faldones de terciopelo morado, apareciendo bordados en hilo de oro y sedas de colores el escudo real en el delantero, el escudo histórico de la corporación en el trasero, mientras que lucen en los laterales cruces de Calatrava en jiraspes, en recuerdo de la fundación en San Benito de Calatrava, allá por 1563. Años más tarde serían enriquecidos con broches bordados en oro, tomando de referencia el cierre de la reja de la capilla de San Pedro, de la catedral de Sevilla, con motivo de la ubicación de los pasos delante de la misma desde el Jueves Santo al Domingo de Resurrección de 2004, por mor de la sorpresiva lluvia que aconteció y que provocó la búsqueda de refugio en las naves catedralicias.

Hasta la creación de este paso, la hermandad poseyó otros, teniéndose al menos constancia documental de uno, realizado en 1892 y otro, de 1895, que era de elegantísima factura.¹¹² Salió del taller de Enrique González, al que se le añadieron una pareja de querubines, de Emilio Pizarro, y los magníficos ángeles de Pedro Roldán, que documentados y fechado en 1666, procesionaron en el desaparecido paso del Santo Cristo de la Púrpura¹¹³. El paso fue vendido a la hermandad de

¹¹² Roda Peña, 2016: 146.

¹¹³ López Bernal, 2009: 23-25.

los Dolores de Sanlúcar de Barrameda, pero los seis ángeles siguen en propiedad de la hermandad, donde son utilizados en los distintos cultos internos. No obstante, durante algunos años, los ángeles de Roldán procesionaron en las actuales andas, pero a pesar de su excelente calidad, no congeniaban con las formas del paso que no estaba ni adaptado ni diseñado para cobijarlos, por lo que se decidió acertadamente su retirada del paso.

Hoy en día, el Señor atado a la Columna, las figuras secundarias y las andas procesionales constituyen un conjunto que ha sido ya totalmente integrado en la colectividad de la Sevilla cofrade, tildándose de un conjunto que podemos afirmar como cerrado, esto es, que tras numerosas transformaciones y evoluciones parece haber alcanzado, como antes también lo hemos definido así, la rotundidad y el canon deseado.



Misterio de la Sagrada Columna y Azotes. Fotografía: Salva López

BORJA MONCLOVA SUÁREZ

EPÍLOGO

466 años han pasado desde que un grupo de fieles se congregaran en torno a la imagen de un Señor atado a la Columna y comenzara esta historia de devoción y entrega. Más de cuatro siglos de historia para una corporación señera de la Semana Santa hispalense. Centurias en las que, como toda la sociedad, ha avanzado, con sus tiempos buenos y malos, con sus buenas decisiones y malas, pero siempre con el objetivo de rendir culto a este misterio de la Flagelación, y desde el primer tercio del siglo XVII, también fieles a la advocación de Santa María de la Victoria.

Como sabemos, si la imagen mariana no ha sido objeto de ninguna sustitución, siempre ha venido siendo la misma, llama la atención las continuas modificaciones en torno a la imagen de Cristo que ha venido siendo la titular. Ya hemos conocido lo que motivó un cambio de uno u otro y todo lo que conllevó, pero si cualquier persona se acerca a las dependencias de la hermandad, descubre algo verdaderamente extraño, el hecho de tener en un radio reducido, tres imágenes que han sido o son titulares de la hermandad. Algo que previsiblemente se verá alterado en poco tiempo, porque en el momento en el que se están redactando estas líneas, la hermandad se encuentra en pleno proceso de intervención de la capilla que tiene en propiedad en la Iglesia de los Terceros, para

que pueda ser abierta al culto, por lo que es de entender que uno de estos titulares históricos pueda ser contemplado y venerado cuando esta obra esté completamente culminada.

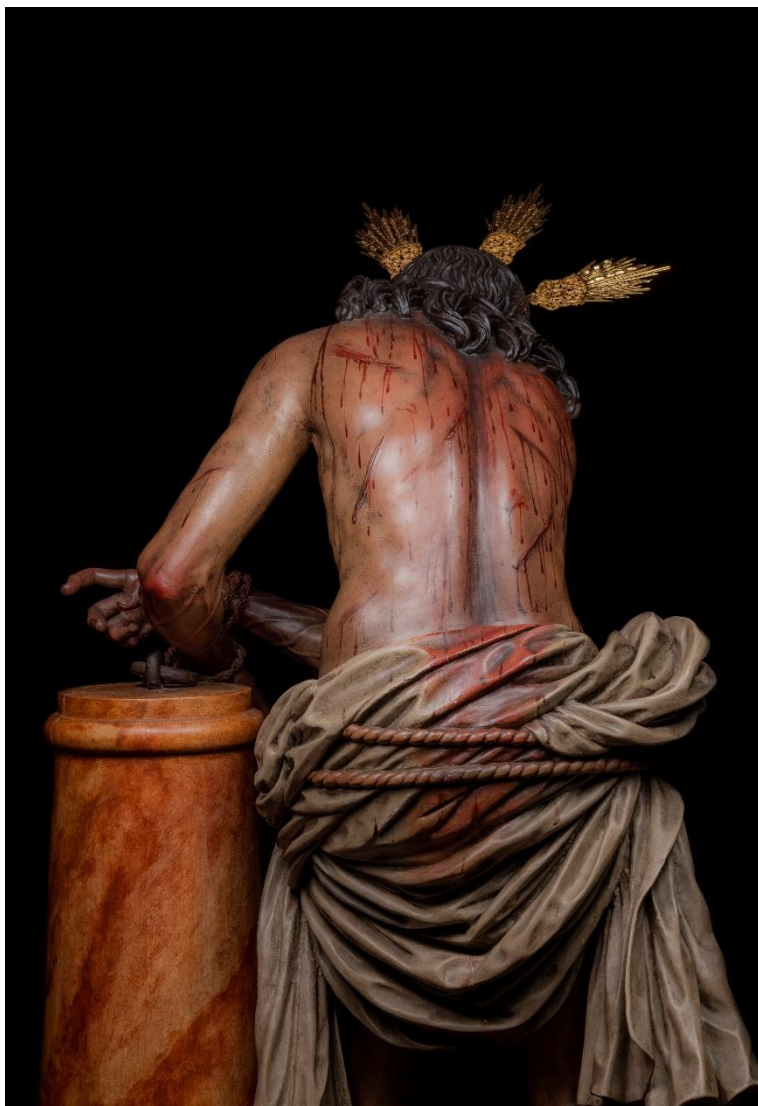
Mientras eso ocurra, o, aunque estén separadas por mayor o menor distancia, me permito culminar este libro con una breve reflexión, que nos lleva a ver cómo lo providencial o una serie de hechos providenciales son los que favorecieron que se decidiera contactar con Francisco Buiza para que gubiera la imagen del Señor atado a la Columna. Y esta reflexión la quisiera hacer a modo de debate imaginario, que cada cual lo responda a su manera, pues lo hago con una serie de cuestiones: ¿Qué hubiera ocurrido si la imagen de Amaro Vázquez no hubiera sido víctima de intervenciones de mala calidad en el siglo XIX que desvirtuaron su impronta primigenia? ¿Qué hubiera ocurrido si el eclesiástico Muñoz y Pabón no hubiera mediado para que la imagen que procedía de la Parroquia de la Magdalena marchara a su localidad natal, Hinojos? ¿Qué hubiera ocurrido si Joaquín Bilbao hubiera hecho la portentosa imagen del Señor del Dolor con una medida más adaptada al canon, teniendo en cuenta que sería la única imagen perteneciente a la Vanguardia? ¿Qué hubiera ocurrido si no hubiesen descubierto que la imagen de Amaro Vázquez estaba almacenada en los Terceros cuando habían encargado el proyecto de nueva imagen a Antonio Castillo-Lastrucci?

¿Qué hubiera ocurrido si sólo hubieran querido realizar nueva la imagen del Señor y mantener el resto de las figuras secundarias del siglo XVII y el antiguo paso?

Preguntas que dejo en el aire, para que cada cual, como antes decía, se responda a sí mismo. Sean respondidas de una forma u otra, cada uno lo hará a su estilo, pero lo cierto es que debemos sentirnos orgullosos de nuestra historia y conmemorar con alegría uno de los primeros aniversarios históricos para Nuestro Padre Jesús atado a la Columna.

BORJA MONCLOVA SUÁREZ

Y LO MANDÓ AZOTAR



Nuestro Padre Jesús atado a la Columna.

Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes. Fotografía: Manuel Fernández

BORJA MONCLOVA SUÁREZ

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Casado, Manuel (1998): “El Cristo del Dolor, de Joaquín Bilbao”. En: *Columna y Azotes*, 26, pp. 10-11.
- Álvarez Casado, Manuel (2000): “Consideraciones sobre el misterio de la Flagelación a los 25 años de su estreno”, *Columna y Azotes*, 30, pp. 25-26.
- Bermejo y Carballo, José (1885): *Glorias religiosas de Sevilla. Noticia histórico descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en esta ciudad*. Sevilla.
- Blázquez Sánchez, Fausto(1900-1930): *La escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana*. Ávila: Diario de Ávila.
- Camacho Muriel, Antonio/López Bernal, José Manuel (2002): “Las figuras del paso de misterio de la Columna y Azotes: evolución y reforma”. En: *Columna y Azotes*, 34, pp. 17-21.
- Díaz Chacón, Marién/Marín Fatuarte, Jesús/ Pérez-Avila Taboada, Isabel (2003): *Patrimonio histórico restaurado en Andalucía, 1987-1997*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

- Fernández Rojas, Matilde (2006): “Los Mínimos de San Francisco de Paula en Sevilla durante los siglos XVI al XIX”. En *Los Mínimos en Andalucía: IV Centenario de la fundación del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera (Almería)*. Almería.

- Gómez Moriana, Mario (2010): *El escultor sevillano Joaquín Bilbao (1864-1934)*. Sevilla: Arte Hispalense.

- González Isidoro, José (1986): *Benito de Hita y Castillo (1714-1784)*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla.

- Hernández Parrales, Antonio (1965): “Real e ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Sagrada Columna y Azotes de Nuestro Señor Jesucristo y María Santísima de la Victoria”. En: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 74, pp. 21-26.

- Huguet Pretel, Juan Antonio (2014): “El modelo del Cristo del Dolor”. En *Columna y Azotes*, 58, pp. 32-36.

-*Informe diagnóstico y propuesta de intervención “Tres sayones Flagelantes” (2009)*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

- Jiménez Sampedro, Rafael (2002): "El misterio de la Columna y Azotes a fines del siglo XIX". En: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 517, pp. 55-59.
- López Bernal, José Manuel (2000a): "El Santo Cristo de la Púrpura de la Hermandad de la Columna y Azotes, datos sobre una antigua advocación sevillana". En *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 491, pp. 54-59.
- López Bernal, José Manuel (2000b): "La cuestión del Cristo Titular de la Hermandad de la Columna y Azotes (1877-1974)". En *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 493, pp. 55-62.
- López Bernal, José Manuel (2000c): "La Hermandad de la Columna y Azotes y las fábricas sevillanas de tabacos (siglos XVII-XX): análisis de una relación secular". En: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 494, pp. 129-139.
- López Bernal, José Manuel (2001): "Establecimiento y presencia de la Hermandad de la Columna y Azotes en la Iglesia de los Terceros". En: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 506, pp. 95-100.
- López Bernal, José Manuel (2003): "Estrenada la reforma del Misterio". En: *Columna y Azotes*, 37, pp. 25-29.

- López Bernal, José Manuel (2007a): “La Hermandad de la Columna y Azotes en la Iglesia de San Pedro (1628-1674)”. En: *Columna y Azotes*, 44, pp. 28-31.
- López Bernal, José Manuel (2007b): “La Virgen de la Victoria, noticias sobre su posible datación e historia material”. En: *Columna y Azotes*, 45, pp. 26-28.
- López Bernal, José Manuel (2008a): “La Hermandad de la Columna y Azotes en la Iglesia de Santiago el Mayor, Sede Canónica durante la Guerra de la Independencia”. En: *Columna y Azotes*, 46, pp. 22-23.
- López Bernal, José Manuel (2008b): “Las Lágrimas de San Pedro, titular de la Hermandad de la Columna y Azotes en el siglo XVII”. En: *Columna y Azotes*, 47, pp. 19-20.
- López Bernal, José Manuel (2009a): “La fundación y primeros 25 años de desarrollo histórico de la Hermandad de la Columna y Azotes”. En: *Columna y Azotes*, 48, pp. 20-24.
- López Bernal, José Manuel (2009b): “Descubierta la autoría del grupo de cuatro Ángeles de la Hermandad”. En: *Columna y Azotes*, 49, pp. 23-25.

- López Bernal, José Manuel (2013): “Pedro Domínguez López y sus innovaciones en el bordado sevillano”. En: *Ars Nova Victoria*. Sevilla: Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes, s/p.
- López Bernal, José Manuel (2020): “«Se introdujeron con el título y nombre de zigarreros». El origen de la vinculación del taller de cigarros de la fábrica de tabacos de San Pedro con la Hermandad de la Columna y Azotes (1712-1713)”. En: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 735, pp. 357-362.
- López Bernal, José Manuel/Monclova Suárez, Francisco de Borja (2011): “El Cristo Atado a la Columna de Amaro Vázquez (1602), titular de la Hermandad de cuatro siglos”. En: *Columna y Azotes*, 52, pp. 11-12.
- López Martínez, Celestino (1951): “Origen de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Atado a la Columna”. En: *Calvario*, 12, s/p.
- Luque Teruel, Andrés (2019): *Juan Manuel Rodríguez Ojeda. El diseño como fundamento artístico*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones.
- Martínez Leal, Pedro Ignacio (2000): *Francisco Buiza: escultor e imaginero*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.

- Martínez Pérez, Javier (2016): *El vaciado del natural. Vida, muerte y cura en la escultura*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- *Memoria Final de intervención "Sayón nº 1, 2 y 3 de la Hermandad de los Dolores"*, Sevilla: Consejería de Cultura y Deporte, 2012.
- Monclova Suárez, Francisco de Borja (2010a): "El Cristo atado a la Columna de Juan de Giralte (1565) y su confusa relación con la Hermandad de la Columna y Azotes durante su estancia en la Santísima Trinidad (1578-1589). En: *Columna y Azotes*, pp. 38-39.
- Monclova Suárez, Francisco de Borja (2010b): "Jura de S. M. el Rey Alfonso XIII como Hermano Mayor efectivo". En: *Columna y Azotes*, 51, p. 26.
- Monclova Suárez, Francisco de Borja (2017): "Culminación de la indumentaria de las figuras secundarias". En: *Columna y Azotes*, 64, pp. 31-33.
- Monclova Suárez, Francisco de Borja (2021): "Las cartelas del paso del Señor Atado a la Columna". En: *Columna y Azotes*, 70, pp. 34-37.
- Navarro Arteaga, José Antonio (2015): "Santísimo Cristo de la Púrpura". En: *Columna y Azotes*, 60, pp. 28-29.

-Palomero Páramo, Jesús Miguel (1987): *Imaginería procesional sevillana: Misterios, Nazarenos y Cristos*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.

- Porres Benavides, Jesús (2013): “Los sayones primitivos de Las Cigarreras”. En: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 657, pp. 816-819.

- Reyes de la Carrera, Manuel Ramón (2008): “La iconografía de San Pedro ante Cristo atado a la Columna y su difusión en el arte sevillano”. En: *Columna y Azotes*, 47, pp. 21-24.

- Reyes de la Carrera, Manuel Ramón (2013): “La Hermandad de la Columna y Azotes de Sevilla y la iconografía de Cristo atado a la Columna con San Pedro arrepentido: análisis dentro del contexto de la escultura hispana”. En: *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 657, pp. 812-815.

- Roda Peña, José (1991): “Antiguas imágenes titulares de las Cofradías sevillanas”. En: *Las Cofradías de Sevilla en el siglo de las crisis*. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, pp. 197-199.

- Roda Peña, José (2014): “Nuevas atribuciones al escultor Benito de Hita y Castillo en el tercer centenario de su

nacimiento (1714-1784)". En: *Laboratorio de arte*, 26, pp. 163-184.

- Roda Peña, José (2016): *Retablos itinerantes, el paso de Cristo en la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

- Ruiz Ciatelo, José María (2007): "Un paso con historia en la Semana Santa de Sanlúcar de Barrameda". En: *Columna y Azotes*, 45, pp. 31-34.

- Ruiz Ciatelo, José María (2009): "La recomposición de un misterio único. El antiguo paso de la Hermandad recompone las antiguas imágenes secundarias en Sanlúcar de Barrameda". En: *Columna y Azotes*, 49, pp. 26-27.

