

LA SIGNIFICACIÓN DE LOS PROGRAMAS ARTÍSTICOS DE LAS COFRADÍAS MARIANAS: EL EJEMPLO DE LAS PATRONAS DE PUENTE GENIL

THE SIGNIFICANCE OF THE ARTISTIC PROGRAMS OF THE CONFRATERNITIES MARIAN: THE EXAMPLE OF PATRONESS OF PUENTE GENIL

POR JESÚS RIVAS CARMONA
Universidad de Murcia, España

Se trata de valorar la aportación de las cofradías marianas y la significación de sus programas artísticos. Para ello, se ha tomado el ejemplo de la villa cordobesa de Puente Genil y el de sus cofradías de Nuestra Señora del Rosario y Nuestra Señora de la Concepción. Aquélla la antigua patrona de la población y ésta la nueva, tras un solemne voto proclamado con motivo de la peste de 1650. Su historia conjunta revela una secuencia de empresas artísticas, entre retablos y ajuares de platería, para culminar en la construcción de la iglesia patronal en la segunda mitad del siglo XVIII, como auténtico monumento devocional de la villa.

Palabras Clave: Cofradías marianas, arte barroco, retablos, platería.

This paper assesses the contribution of Marian confraternities and significance of their artistic programs. It has been taken as an example the confraternities of Our Lady of the Rosary and Our Lady of the Conception of Puente Genil (Córdoba). The first was the old patroness of the town, while the second it was after the plague of 1650. This story resulted in the production of works of art, including altarpieces and regalia of silverware, culminating in the construction of the church of the patron saint in the second half of the eighteenth century, as authentic devotional monument of the town.

Keywords: confraternities Marian art baroque altarpieces, silver.

La obra de arte, además de lo que supone desde un punto de vista estético, cabe considerarla un documento histórico fundamental, como ya reconociera el célebre historiador decimonónico Jacob Burckhardt¹. Evidentemente, esto significa que puede tomarse como un espejo en el que se refleja un determinado contexto histórico y cultural. Por supuesto, un marco general, aunque también unas situaciones más concretas y

¹ GARCÍA MAHIQUES, R.: *Iconografía e iconología I. La Historia del Arte como Historia Cultural*. Madrid, 2008, pp. 52 y 57-58. Quede constancia de nuestra gratitud al profesor don Antonio Joaquín Santos, por su colaboración.

particulares. La contemplación de estas últimas ayuda, sin duda, a comprender mejor la creación artística y su significación². Al respecto, es muy conveniente el caso proporcionado por las cofradías marianas, las cuales propiciaron una importante aportación al arte religioso y desde su propia idiosincrasia, lo que precisamente distingue esa contribución y su singularidad. La villa cordobesa de Puente Genil, el antiguo Pontón de Don Gonzalo, ofrece un buen ejemplo sobre el particular, destacando las viejas cofradías puestas bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario y Nuestra Señora de la Concepción, que se corresponden con la antigua y la nueva patrona de la población³. Su historia conjunta resulta de gran interés, incluso éste se acrecienta con los proyectos y las realizaciones artísticas que marcan los hitos de dicha historia.

Uno de los síntomas más explícitos de la implantación de la Contrarreforma en Puente Genil es el culto a la Virgen del Rosario, que cabe remontar a la parte final del siglo XVI⁴. Del arraigo del mismo en tales fechas da testimonio la creación de una cofradía de su advocación, de la que ya se tienen noticias en 1586. Pero, sobre todo, la circunstancia de que el 8 de octubre de 1592 fuese nombrada por el Concejo patrona de la villa, instituyendo su fiesta el primer domingo del mes de octubre, en recuerdo del triunfo naval de Lepanto y del papel de la Virgen en el mismo⁵. De esta manera, la Virgen del Rosario y su cofradía fueron adquiriendo una categoría especial, que a su vez se reafirma con su vinculación al convento dominico de San Pedro Mártir de la vecina ciudad de Lucena en 1622.

Con tal protagonismo no extraña que la imagen de la Virgen se estableciese en la parroquia matriz de Ntra. Sra. de la Purificación y en un lugar relevante de la misma, la

² Al respecto resulta más que oportuna la siguiente frase de Gombrich: “Espero y creo que la historia de la cultura progresará si también fija firmemente su atención en el ser humano individual” (*Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Barcelona, 1981, p. 59).

³ La sustitución de una patrona por otra no se trata de un caso único. Por ejemplo, esto mismo puede verse en Murcia, entre la Virgen de la Arrixaca y la Virgen de la Fuensanta. Sobre el particular pueden citarse las aportaciones de RAMALLO ASENSIO, G.: “El deseo y la necesidad de una imagen mariana antigua y milagrosa en la catedral de Murcia durante el siglo XVII”, en RAMALLO ASENSIO, G. (coord.), *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 265 y ss. y “La imagen antigua y legendaria, de aparición o factura milagrosa. Imágenes con vida. Imágenes batalladoras. Su culto en las catedrales españolas durante el Barroco”, en RAMALLO ASENSIO, G. (coord.), *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010, pp. 58 y ss.

⁴ Noticias sobre la Virgen del Rosario, su cofradía y su historia proporcionan PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A.: *Apuntes históricos de la villa de Puente Genil*. Sevilla, 1874, pp. 271-273.

⁵ En el cabildo del 8 de octubre de 1592 consta que “en esta villa esta intruyda una cofradía de M^a. S^a. del Rosario de pocos años de esta parte, la qual en todos los lugares principales del país es de mucha devoción” y que “de aquí adelante este concejo en reconocimiento de tener como tiene por patrona a M^a. S^a. del Rosario y que esta sea el primer domingo de octubre de cada año que fue cuando Ntro. Señor fue servido dar la victoria naval por los méritos e intercesión de M^a. S^a. del Rosario”. Texto tomado de JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, J. S.: *Antropología cultural de Puente-Genil II. La cofradía de Jesús Nazareno*. Puente Genil, 1986, p. 107.

cabecera de la nave del Evangelio, junto al altar mayor. Incluso el continuado aumento de su significación hizo que se fuera renovando y enriqueciendo el patrimonio de la cofradía. De su pobreza inicial⁶, se pasó inmediatamente a un notorio incremento, que sólo cabe explicar con la elección como patrona de la Virgen y con el impulso devocional que ello representó. Por lo que parece, la antigua imagen titular no debía ser suficientemente importante o, al menos, no tendría el oportuno rango para servir a la nueva función patronal. En virtud de ello, se procedió a su sustitución, adquiriéndose otra de notable mérito artístico, que se incorporó en 1610. Dado que no se conserva, nada puede precisarse sobre la misma, salvo su calidad artística, reconocida en la historia local de Pérez de Siles y Aguilar y Cano, de 1874, cuando todavía estaba la Virgen en su altar⁷. No obstante, cabe suponer que vendría de un relevante taller de imaginería, quizás de Córdoba, que en la primera mitad del siglo XVII abasteció a Puente Genil de importantes imágenes⁸, sobre todo para su Semana Santa, como Jesús Nazareno y el Cristo Yacente o Santo Sepulcro, que llegaron a la villa en 1622⁹.

Renovada así la imagen, siguió la construcción de una verdadera capilla para la misma. Ciertamente, el testero de la nave del Evangelio ofrecía unas limitaciones, sobre todo la imposibilidad de disponer de un recinto reservado y con espacio propio. El altar de la Virgen instalado en ese testero tuvo que resultar bastante incómodo para un culto cada vez más mayoritario, en tanto que se abría directamente a la nave y a su tráfico y, además, el espacio en tal sitio no sería de gran amplitud, por la propia estrechez de la nave. La situación se agravaba con la existencia de otros altares en sus proximidades. En el lateral inmediato estuvo el de Santa Ana y por debajo de éste el de San Francisco, que se realizó en 1621. Más aún, en 1629 ya estaban en marcha los trámites para formar una capilla en el lugar que había ocupado el citado altar de Santa Ana¹⁰. En fin, toda una acumulación que también venía a complicar las cosas. Con tal panorama no extraña que los cofrades del Rosario fueran tomando conciencia de la necesidad de solucionar esas incomodidades y, por tanto, de la conveniencia de emprender de una vez por todas la obra de una capilla apropiada y con la adecuada independencia dentro del templo parroquial. La oportunidad se presentó cuando en 1631 se traslada la sacristía de emplazamiento, que hasta entonces había estado detrás del altar de la Virgen del Rosario¹¹. Posiblemente esa vieja sacristía fuera insuficiente para las

⁶ En el cabildo citado de 1592, se menciona expresamente “y porque rrespecto de ser a sus principios de la dicha cofradía esta pobre” (JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, J.S.: ob. cit., p. 107).

⁷ PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A.: ob. cit., p. 271.

⁸ “Por estos años los encargos de la población suelen canalizarse hacia talleres de la ciudad de los califas”, tal como escribe AROCA LARA, A.: Puente Genil. “Escultura”. *Los Pueblos de Córdoba*. T. 4. Córdoba, 1993, p. 1381.

⁹ Se remite a AROCA LARA, A.: ob. cit., pp. 1380-1381 y VILLAR MOVELLÁN, A.: “El Mensaje Artístico de Jesús Nazareno”. *Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico-artística del Terrible. 1595-Puente Genil-2003*. Puente Genil, 2003, pp. 41-43.

¹⁰ PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A.: ob. cit., pp. 276-277 y 280.

¹¹ *Ibidem*, p. 271.

funciones parroquiales y se buscó otro sitio que propiciara su ampliación, aunque pudiera tenerse la sospecha de que la propia cofradía del Rosario estuviese detrás de dicha mudanza o que, al menos, la estimulara, como conveniente a sus intereses. Sea como fuera, quedó libre un espacio que brindaba la posibilidad de convertirse en la ansiada capilla, que a su vez vendría a hacer pareja y simetría con la que se configuró en la cabecera de la nave de la Epístola para dar acceso a la nueva sacristía. No hay muchas noticias sobre la construcción, si bien consta que se estaba haciendo en 1640, según un cabildo municipal de 10 de febrero, en el que se presenta una petición por parte de la cofradía y su mayordomo solicitando unos álamos para la realización de la cubierta¹².

En este punto se produjo un acontecimiento extraordinario dentro de la propia historia de la villa, que vendría a marcar decididamente su sentir religioso y devocional. Se trata de la elección como patrona de Nuestra Señora de la Concepción mediante el solemne voto proclamado el 8 de mayo de 1650, en relación ello con la epidemia de peste que entonces asolaba al pueblo y el papel atribuido a la Virgen bajo dicha advocación en el cese del terrible contagio¹³. Evidentemente, esto trajo consigo la gratitud y el fervor popular y, en consecuencia, el auge de la nueva patrona¹⁴. Ilustrativo del mismo puede ser el caso proporcionado por el ilustre clérigo don Antonio de Gálvez Alcaraz y el hecho de que en su testamento de 1662 dejase la cantidad de 20 ducados para confeccionar un manto a la imagen de Nuestra Señora de la Concepción¹⁵. Todo un ejemplo de la veneración tributada, incluso entre lo más relevante de la sociedad pontana.

No resulta difícil imaginar que el protagonismo de la nueva patrona vino a mermar de alguna manera el apogeo anterior de la Virgen del Rosario, aunque ésta no llegará

¹² RIVAS CARMONA, J.: *Puente Genil Monumental*. Puente Genil, 1982, pp. 127-128, nota 12.

¹³ PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A.: ob. cit., pp. 124, 334-335 y 447. Hay que añadir el libro de ILLANES VELASCO, A. y RIVAS JIMÉNEZ, C. J.: *Historia de la Pontificia y Real Cofradía de Ntra. Sra. de la Concepción, La Purísima, Madre de Dios Coronada y Patrona de Puente Genil 1586-2011*. Puente Genil, 2011.

¹⁴ En realidad, el fervor por la Purísima Concepción ya estaba arraigado desde hacía tiempo, como bien se expresa entre las declaraciones del voto: “siempre han venerado y há muchos años que han deseado votarla por patrona de esta dicha Villa, por la devoción que siempre han tenido”. Incluso su cofradía era tan antigua como la de la Virgen del Rosario y ya durante la primera mitad del Seiscientos se le dedicaron importantes fiestas (ILLANES VELASCO, A. y RIVAS JIMÉNEZ, C. J.: ob. cit., pp. 20-29).

¹⁵ URQUÍZAR HERRERA, A.: “Arte y sociedad en Puente Genil en el siglo XVII: El Doctor Antonio de Gálvez Alcaraz y otros promotores”, en SORIA MESA, E. (coord.), *Puente Genil Pasado y Presente. I Congreso de Historia*. Córdoba, 2002, pp. 457-467 (en concreto, para lo relativo al manto ver p. 465). Sobre este personaje se remite asimismo a PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A.: ob. cit., pp. 273-276 y 407-408. También a la aportación de GUILLÉN LÓPEZ, C.: “Las Capellanías de Puente Genil a través del testamento de don Antonio de Gálvez de Alcaraz”, en SORIA MESA, E.: (coord.), *Puente Genil...* ob. cit., pp. 297-311.

a perder su relevancia devocional¹⁶. Pero parece claro que, ante la fuerte competencia de aquélla, su situación cambió y, desde luego, ya no gozaría de la hegemonía del pasado. Lógicamente, sus cofrades debieron asumir la nueva realidad y cabe suponer que reaccionaron esforzándose en mantener el antiguo esplendor. Al respecto, quizás fuera una estrategia fundamental la realización de un gran retablo para su capilla, cuya obra se emprendió sobre 1680¹⁷. Al margen de cualquier posible competencia, es cierto que la citada capilla precisaba de un retablo, pues aún tres o cuatro décadas después de su terminación seguía careciendo de ornato tan importante, que completara todo el proceso de la misma. Sin embargo, no sería aventurado considerar el retablo como un intento clave de reafirmar el culto de la Virgen del Rosario.

Tal posibilidad pudiera avalarla la propia grandeza del retablo y todo su aparato. En efecto, representa una monumental máquina de madera tallada con cuerpo de tres calles y ático, también triple, destacando por su rica decoración de abultadas hojarascas y por el énfasis concedido a las columnas salomónicas (Figura 1). Con tal montaje tuvo que causar una gran impresión, pues en verdad no se había visto antes nada parecido en la población. Para empezar, por la sencilla razón de que la mayoría de las iglesias existentes carecían de auténticos retablos. Las grandes iglesias conventuales de los mínimos y de los franciscanos descalzos aún estaban en obras¹⁸, retrasándose la erección de sus retablos al siglo XVIII, cuando también se llevaron a cabo los de las ermitas de Jesús Nazareno y el Dulce Nombre, que hasta entonces sólo habían dispuesto de unos arreglos de poca relevancia para el testero de sus capillas mayores¹⁹. Por lo que respecta a la parroquia de la Purificación, su cabecera debió tener un retablo desde que se terminó en el siglo XVI, aunque puede suponerse que no fuera de gran envergadura dado que se sustituyó por otro en 1721²⁰. Tampoco sobresale por su aparato el que fue retablo de los Santos Reyes, de la propia parroquia, que sin embargo tiene el valor de

¹⁶ Prueba elocuente de que la Virgen del Rosario no perdió su rango religioso y de que incluso lo siguiese manteniéndolo durante mucho tiempo es una rogativa de 1750, celebrada para implorar el auxilio divino ante la falta de agua. Con tal motivo se organizaron diversas funciones en la parroquia matriz, presididas por las principales imágenes de devoción. Así se trajeron de sus respectivas ermitas las imágenes de Jesús Nazareno y de la Concepción. Junto a ellas también figuró la del Rosario. Para esta cuestión ver JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, J. S.: *Antropología cultural de Puente Genil I. La Corporación: El Imperio Romano*. Puente Genil, 1981, p. 59.

¹⁷ RAYA RAYA, M. A.: *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987, pp. 394-395.

¹⁸ Incluso la iglesia de los mínimos, la primera en concluirse, sólo estuvo en disposición para el culto a partir del verano de 1682, aunque todavía no estaba completada, pues su portada data de 1707 (PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A. ob. cit., p. 304).

¹⁹ En Jesús Nazareno no se pasaba de unos nichos para las imágenes con alguna pintura y otro adorno (RIVAS CARMONA, J. "La Iglesia de Jesús Nazareno de Puente Genil: Arquitectura y Etapas Constructivas". *Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico-artística del Terrible. 1595-Puente Genil-2003*. Puente Genil, 2003, pp. 91-92). Así se describe en un inventario de 1711 (JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, J.S. *Antropología cultural de Puente-Genil II...* ob. cit., pp. 131-132).

²⁰ PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A.: ob. cit., p. 269.

ser el más antiguo retablo de entre los conservados en Puente Genil. Característico de la retabística de la primera parte del Seiscientos, aún de estirpe clasicista en su ordenada traza y sus columnas de fuste acanalado, sirve de referencia para señalar el impacto propiciado por el triunfo de lo barroco en el retablo de la Virgen del Rosario.

Pero éste no sólo tuvo que impresionar por su espectacularidad y riqueza sino igualmente por sus novedades, contándose como tales el uso de las columnas salomónicas, que ciertamente figuran entre las primeras de la tierra²¹, así como la incorporación de un camarín, que también constituye un temprano ejemplo, ya bien desarrollado, incluso con una ventana trasera que hace de transparente²².

Todos estos aspectos revelan las altas aspiraciones de los cofrades del Rosario y el anhelo de exaltar en todo lo posible el culto de su titular, sin ahorrar esfuerzos ni conformarse con cualquier cosa. Ciertamente, en la consecución de tales metas no dudaron en poner sus miras en uno de los más reputados talleres artísticos de Andalucía. En efecto, todo en el retablo apunta hacia Sevilla y, dentro de la misma, al entorno de Francisco de Ribas. Basta con compararlo con el retablo de la llamada iglesia de los Terceros de la capital hispalense para confirmar tal origen²³. La verdad es que sólo puede señalarse una curiosa similitud entre el retablo pontanés y el sevillano, repitiéndose en uno y otro una traza semejante, aunque con algunas variantes, principalmente un mayor sentido de verticalidad en el primero, dado que la capilla del Rosario y su desarrollo en altura imponía tal circunstancia. Y con ello, más efecto de estrechez y abigarramiento, incluso con mayor afán decorativo. Por lo demás, las diferencias afectan a detalles que en nada desdican la comentada relación.

Como ese retablo de los Terceros, asienta en alto pedestal y banco, éste jalonado por destacadas ménsulas de hojarasca con figuras de niños atlantes²⁴, entre las cuales se abren puertas de medio punto con aparatosos marcos decorativos y talladas hojas. El

²¹ Al respecto se remite a RAYA RAYA, M.A.: ob. cit., pp. 144-145 y 277-280.

²² Ciertamente, constituye un temprano ejemplo de camarín, como se resalta en RIVAS CARMONA, J.: *Puente Genil...* ob. cit., pp. 47 y 130, nota 36.

²³ Dicho retablo se efectuó en fechas próximas al de Puente Genil, datándose hacia 1675, no mucho antes de que muriese Francisco de Ribas en 1679 (DABRIO GONZÁLEZ, M.T.: *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba, 1985, pp. 446 y ss.). Con todo, este retablo fue objeto de una importante renovación a partir de 1700, debido a su estado de deterioro. De ella se ocupó Baltasar de Barahona, quien mantuvo la traza original de Ribas, aunque introdujo cambios en la calle central. Esta cuestión exige la cita de CARO QUESADA, M.J.S.: *Los Barahona entalladores sevillanos del Barroco*. Arte hispalense. Sevilla, 2006, pp. 34 y 60-61. Asimismo HALCÓN, F.: "El triunfo de la columna salomónica", en HALCÓN, F., HERRERA, F. y RECIO, A.: *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla, 2010, p. 248. La documentación relativa a esta intervención de Barahona fue publicada por CARO QUESADA, M.S.: *Noticias de escultura (1700-1720)*. Fuentes para la Historia del Arte Andaluz III. Sevilla, 1992, pp. 26-28.

²⁴ Estos niños, que resultan muy característicos del arte de Francisco de Ribas (DABRIO GONZÁLEZ, M.T.: ob. cit., pp. 236-237), no se prodigan en la retabística cordobesa del siglo XVII. En alguno de los casos más relevantes de su uso, como el retablo de Santa Ana de Montilla, se debe a su origen sevillano (RAYA RAYA, M.A.: ob. cit., pp. 185-186).

único cuerpo se articula con gigantescas columnas salomónicas²⁵, que definen sus tres calles. Así, ciñen el grandioso y saliente arco de la calle central, que simula arrancar de unos mensulones, a su vez apoyados en niños atlantes. En las calles laterales se suceden en altura cajas de remate curvo y recto, que de esta manera acentúan el carácter gigantesco de las salomónicas. El ático se reserva a un relieve entre salomónicas, que soportan un característico cornisamiento arqueado; sus laterales llevan hornacinas, que coronan cartelas flanqueadas por ángeles. En fin, un esquema compartido, cuyas coincidencias van más allá de la estructura, pues asimismo resultan muy llamativas en diversos pormenores. Por ejemplo, en lo escultórico. Las figuras infantiles ofrecen el mismo tipo de cuerpo regordete con banda remetida por una de las ingles y rostro mofletado sobre el que cae un mechón central puntiagudo²⁶. También la propia imaginería denota notorios parecidos, como pueden verse en el San Joaquín y la Santa Ana²⁷, que con sus cuerpos voluminosos y su gesticulación recuerdan la imaginería de la obra sevillana.

El retablo se completa con el camarín, que aquí se corresponde con el gran arco triunfal de la calle del centro (Figura 2). De esta manera, el ya de por sí profundo nichal de los Terceros adquiere en este caso espacialidad propia, como una cámara elevada, si bien no desligada del retablo, pues el ornato de éste se remete en el camarín, que así funciona como escenario incorporado a aquél. En efecto, el camarín ofrece la peculiaridad de incluir un templete de madera tallada con cuatro columnas salomónicas y sobre ellas los correspondientes medios puntos y una cúpula abundantemente decorada, formando perfecto conjunto con el arco triunfal y estableciendo diálogo con todo el

²⁵ Resultan peculiares por disponer de cuatro vueltas completas y dos medias (RAYA RAYA, M.A.: ob. cit., p. 144). Ello hace que ofrezcan unas espirales más abiertas y ligeras, sin el sentido más apretado y compacto del modelo de los Terceros. De aquí deriva su dinamismo, como si se desenroscaran en el aire. En este sentido coincide con otros ejemplos del ámbito sevillano, como el que proporcina el retablo mayor del hospital de la Concepción de Écija (HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, F.: "Evolución y desarrollo del retablo barroco ecijano". *Actas de las III y IV Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico*. Écija, 2006, pp. 162 y 173, <http://www.artebarroco.es/evolucionydesarrollo.pdf>). Por lo demás, se revisten de una red de tallos con pámpanos y vides, no muy tupida, que de esta forma puede recordar lo que Francisco de Ribas dispuso en las salomónicas del retablo de Castilblanco de los Arroyos, iniciado en 1677 (DABRIO GONZÁLEZ, M.T.: ob. cit., pp. 461 y ss.).

²⁶ Para las características de estos niños atlantes en Francisco de Ribas ver DABRIO GONZÁLEZ, M.T.: ob. cit., p. 236. Hay una notoria diferencia en los niños del retablo del Rosario respecto a los del retablo de los Terceros, pues cruzan una de sus piernas por delante de la otra, en lugar de ir paralelas. Pero ese recurso también se manifiesta en la obra de Francisco de Ribas, específicamente en los atlantes del retablo del Sagrario de la Catedral de Sevilla, que fue de la Capilla de los Vizcaínos (Ibídem, p. 437).

²⁷ Estas dos imágenes son las únicas originales de todas las que ocuparon las cajas y las hornacinas de las calles laterales. En principio se dispusieron en los dos registros más bajos, acompañando adecuadamente a la imagen de la Virgen del Rosario. Los demás registros se reservaron a los doctores de la Iglesia. Así lo describen PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A.: ob. cit., pp. 271-272.

retablo, aunque con entidad propia al ofrecer la singularidad de la calada estructura de la cúpula, de suerte que su ornato aparece como recortado en el vacío, a manera de filigrana tallada (Figura 3). La solución, en sus aspectos esenciales, remite una vez más a Sevilla. Y, en concreto, cabría citar el retablo de la Santa Caridad de Bernardo Simón de Pineda, en el que algunos años antes se dispuso un simulacro de templete, que gracias a una hábil manipulación de la perspectiva se creó una ficción visual sorprendente²⁸, que en el retablo del Rosario se convierte en verdadera realidad con todo su espacio y con toda su profundidad, aprovechando las posibilidades que aquí proporciona el camarín, aunque sin la maravillosa y efectista escenografía de aquél. El retablo pontanés es fundamentalmente una estructura parietal, de grandes recursos plásticos en sus entrantes y salientes, en sus escalonamientos y juegos de masas, que ciertamente proporcionan una apariencia de perspectivas de sutiles efectos de relieve y profundidad. Pero el arco triunfal da la impresión de cerrar y delimitar, de ser una pantalla antepuesta, que a lo sumo no pasa de ventana, permitiendo tan sólo una visión enmarcada de lo que hay detrás, sin que se produzca una auténtica integración y fusión; en consecuencia, se amortigua el sentido escenográfico del camarín, que en la práctica viene a funcionar como una hornacina grande. No obstante, la escenografía está ahí, en confrontación con el predominio parietal del retablo. Éste, en suma, se caracteriza por tan curiosa dualidad y así resulta muy especial en el panorama de la tierra.

Ciertamente, los cofrades del Rosario procuraron una obra de envergadura y gran apariencia, que fuera lo mejor para resaltar la presentación de su Virgen titular, que reclamara la atención de los fieles y que éstos la descubrieran enmarcada en tan fastuosa máquina y entronizada en el templete del camarín. Sin embargo, las aspiraciones de dichos cofrades no se vieron cumplidas completamente, en tanto que el proyecto sólo tuvo una realización parcial, tal como queda de manifiesto al comprobar que el retablo no fue dorado, a excepción del templete del camarín, sin duda por los problemas económicos que fueron surgiendo ante la ambición de la empresa, cuyos gastos debieron dejar exhaustas las arcas de la cofradía. De este modo, el retablo no alcanzó un acabado perfecto, que no llega a suplir la pintura que se aplicó. Ello, desde luego, hace desmerecer su apariencia, aunque no logra quitar mérito a la grandeza del proyecto.

No deja de ser curioso que la iglesia de la nueva patrona se enriqueciese también con un retablo de columnas salomónicas. Obviamente, esta llamativa coincidencia lo primero que hace pensar es en una emulación y rivalidad entre los cofrades de Nuestra

²⁸ FERRER GARROFÉ, P.: *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*. Sevilla, 1982, pp. 55-60 y 118. En este entorno también se encuentra el tipo de templete, de disposición cuadrada, con salomónicas, arcos sobre ellas y cúpula, como bien pudiera ilustrar la custodia procesional de Zafra, obra de 1683 debida a José Portillo, platero amigo de Bernardo Simón de Pineda (SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: “José Portillo (c. 1650-1685), un platero del Barroco andaluz”. *Congreso Internacional Andalucía Barroca I. Arte, Arquitectura y Urbanismo*. Antequera, 2007, pp. 435 y ss.). Algún ejemplo más de templete en camarín puede verse en la retabística barroca de Sevilla, caso del retablo mayor del convento de Madre de Dios, de 1702, debido a Francisco de Barahona (al respecto, se remite a CARO QUESADA, M.J.S.: *Los Barahona... ob. cit.*).

Señora de la Concepción y los de la Virgen del Rosario, como si unos y otros no quisieran ser menos y disputaran porque ninguna de sus titulares quedara atrás. Con todo, no hay que olvidar que el nuevo patronazgo de la Concepción exigía que ésta tuviese el adecuado aparato; en definitiva, un retablo digno de su condición y de la preeminencia devocional adquirida. A pesar de ello, este otro retablo no alcanzó ni la grandeza ni el aparato del de la Virgen del Rosario. Su destrucción en el saqueo de la iglesia de la Concepción en 1936²⁹ impide calibrar su verdadera naturaleza, aunque todos los indicios señalan que no fue obra de carácter monumental, en correspondencia con el templo a que se destinó.

La primitiva iglesia de Madre de Dios se remonta al siglo XVI y como otras antiguas ermitas de la población se trataría de una simple nave, que en su caso no pasaba de la mitad del actual edificio dieciochesco. El retablo en cuestión se hizo para el altar mayor de este primer templo, donde estuvo ubicado durante casi un siglo³⁰. Una vez construida la nueva cabecera de la iglesia barroca, en 1766, se trasladó a la misma, instalándose en el lateral del Evangelio³¹, dedicado primero a la Virgen de la O y después a Nuestra Señora de la Cabeza³². Aquí permaneció hasta que se quemó en 1936, testimonio de lo cual deja una fotografía de ese tiempo, que además de su valor histórico tiene el interés de reflejar la estructura del retablo, ya arruinada, aunque con suficientes indicios para adivinar su composición y dimensiones³³. Se aprecia claramente que sólo llegaba hasta la cornisa de la iglesia barroca, por lo que su tamaño no pasaba del de un simple colateral, aun siendo retablo mayor en origen. Tenía un banco no muy alto y sobre él un cuerpo con tres nichos, que remataba un ático con registro central y aparatosos laterales. En el cuerpo son visibles las retopilastras, que dan perfecta idea de las calles que formaban su alzado. Delante de dichas pilastras debieron estar las columnas salomónicas que llegaron a ver los historiadores locales Pérez de Siles y Aguilar y Cano en 1874³⁴. Evidentemente, estos elementos constituyeron uno de los rasgos más característicos del viejo retablo.

En las cuentas de la cofradía de la Concepción de 1704 se incluye una partida de “averse Hecho Un tabernáculo nuevo de talla para el Altar de Ntra. SSra. que se ajusto

²⁹ ILLANES VELASCO, A. y RIVAS JIMÉNEZ, C.J.: ob. cit., pp. 63-64.

³⁰ Algunas noticias sobre la vieja iglesia de la Concepción o de Madre de Dios, primero dedicada a San Antón, y sobre su retablo proporcionan PÉREZ DE SILES A. y AGUILAR Y CANO, A.: ob. cit., pp. 333-334.

³¹ Esta operación de traslado fue efectuada por el importante artista lucentino Pedro de Mena Gutiérrez, según consta en un recibo suyo de 13 de diciembre de 1766, en el que se especifica “traidar el retablo de la Yglesia Bieja a la Nueva” (RIVAS CARMONA, J.: *Puente Genil...* ob. cit., p. 142, nota 163).

³² PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A.: ob. cit., p. 337.

³³ Esta fotografía está publicada por ILLANES VELASCO, A. y RIVAS JIMÉNEZ, C.J.: ob. cit., p. 66.

³⁴ PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A.: ob. cit., p. 338.

en Dos mil Rs.”³⁵. Esta noticia viene a completar la imagen de ese primitivo retablo, especificando claramente que tuvo un templete, destinado a alojar la imagen de la patrona, tal como se indica en inventarios posteriores, donde también se especifica que “tiene dho. tabernaculo otro nicho con su sitial y velo de Damasco blanco con guarnizion de seda pajiza y en su Ynterior una Custodia estampada en tafetán en Carnado”³⁶. En otras palabras, el retablo se distinguió por la incorporación de un templete central, de doble altura y con los correspondientes nichos, que no debió ser muy diferente de lo ofrece el retablo mayor de la Capilla de San Onofre de Sevilla, debido a Bernardo Simón de Pineda³⁷. También como en éste, el templete era flanqueado por imágenes, la de San Antonio Abad, antiguo titular de la ermita, y la de San Francisco Solano, un santo de la tierra, como hijo de la vecina Montilla³⁸. De este modo, la patrona era resaltada con el aparato propiciado por esa clase de elemento, sin quedar relegada a una simple hornacina. Está claro que con este expediente su presentación se acercaba a la de la Virgen del Rosario, que desde décadas atrás se mostraba en su retablo entronizada en el espectacular templete dorado de su camarín. El propio tabernáculo de la Concepción se doró con todo el retablo poco después, pues en las cuentas de 1705 consta la correspondiente partida con un costo de 3000 reales³⁹.

El retablo y su tabernáculo representan un apogeo de los programas artísticos encaminados a la exaltación de Nuestra Señora de la Concepción como patrona. Pero no sólo ellos, pues al mismo tiempo jugó un gran papel lo suntuario, como importante recurso para manifestar el honor debido a la propia imagen y de la apariencia de riqueza que precisaba. Así, se fueron incorporando preciosos aderezos de platería, como la rica media luna que data de la segunda mitad del Seiscientos y ofrece una lucida decoración repujada con tallos y flores, entre ellas claveles, así como espejos ovalados (Figura 4)⁴⁰. Según una cartela que incorpora “ESTA LUNA LA (D)IO DE LIMOSNA EL (L)I(CEN)ZI(A)DO DO(N) IOSEPH ANT(ONI)O DE GALBE(Z) N(OTARI)O DEL (SAN)TO OFICIO DE LA INQUISICION”. Junto a ella se irían agregando otras alhajas, de suerte que un inventario de 1734 especifica: unas coronas imperiales de la Virgen y del Niño con cruz de oro y piedras azules y blancas, un sol o resplandor, también con diversas piedras, el cetro y la citada media luna, además de algunas joyas⁴¹. Y este ajuar se fue incrementando y renovando en tiempos sucesivos,

³⁵ Libro de Pertenencias de la Cofradía de la Concepción. La anotación correspondiente a esta partida de 1704, señalada con la data nº 8, se encuentra en una hoja trasapelada e incluida en las cuentas dadas el 20 de enero de 1684 (f. 65), razón por la que se ha fechado el tabernáculo en este último año de 1684 (PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A.: ob. cit., p. 334).

³⁶ Libro de Pertenencias... ob. cit. Inventario de 13 de mayo de 1748.

³⁷ FERRER GARROFÉ, P.: ob. cit., pp. 36-37 y 142.

³⁸ Así lo recogen también PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A.: ob. cit., p. 334.

³⁹ Libro de Pertenencias... ob. cit., f. 71. El dato ya fue recogido por PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A.: ob. cit., p. 334.

⁴⁰ Ya consta su existencia en las cuentas de 1684, pues en la data nº 4 se incluye una partida de un aderezo (Libro de Pertenencias... ob. cit., f. 64v.).

⁴¹ ILLANES VELASCO, A. y RIVAS JIMÉNEZ, C.J.: ob. cit., p. 36.

siendo de destacar las coronas imperiales y el resplandor que en 1779-80 realizó el platero de Córdoba Lázaro Ramírez, según el característico rococó de dicha ciudad⁴².

Paralelamente la Virgen del Rosario se fue engalanando con parecidas alhajas, aunque nada queda de ellas o, al menos, nada que conste con tal procedencia. Pero se sabe de su existencia, incluso en la segunda mitad del siglo XIX dicha Virgen seguía conservando “trono y andas de plata, y del mismo metal rosario, cetro, corona, resplandor y otras alhajas”⁴³. En la actualidad la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción tiene una rica peana de plata, que lógicamente se usa para su titular, sobre todo en el gran altar que se erige para su novena y fiesta en la parroquia matriz de la Purificación⁴⁴. También se ha destinado al Monumento de Semana Santa de dicha parroquia, como pedestal del arca eucarística. A pesar de ello, cabría la sospecha de que tal peana fuera el trono que se hizo para la Virgen del Rosario y que ésta aún poseía en el siglo XIX, según lo dicho. Posiblemente, tras la desaparición de la cofradía del Rosario pasaría a tener esos nuevos destinos⁴⁵. De ser esto cierto, el trono en cuestión puede dar testimonio del empeño que asimismo pusieron los cofrades del Rosario en alhajar a su titular y, en definitiva, su propia altura de miras al respecto, tanta como para no quedar atrás de la Concepción, también en este capítulo de la platería.

Ciertamente, fueron grandes las aspiraciones puestas en la realización de este trono, ya que se trata de una obra de platería de envergadura (Figura 5). Elevado en basamento cuadrado y escalonado, tiene cuerpo troncopiramidal invertido, que se configura en base a un entramado geométrico de líneas rectas y quebradas, aunque también se hacen presentes los ritmos curvilíneos, sobre todo en el molduraje de remate y en las elevaciones centrales de los frentes. A esta trama geométrica se acopla una vistosa decoración repujada de menudos follajes, que pueden evocar el estilo del platero cordobés Bernabé García de los Reyes. Sus juegos de curva y contracurva y la insinuación entre esos follajes de ciertas formas de rocalla delatan una aproximación a un incipiente Rococó, que permite datar la obra hacia 1755, o algo antes.

La realización del trono en ese momento no deja de ser sospechosa en cuanto que no queda lejos de unas andas para Nuestra Señora de la Concepción confeccionadas con aprobación episcopal de 1748. Estas andas de la patrona debieron ser una obra importante ya que se llevaron a cabo con diseño de José Ruiz Rey, un artista local amigo y colaborador de Pedro Duque Cornejo, y fueron trabajadas por el reputado maestro ecijano Juan José González Cañero y doradas por el también ecijano Antonio

⁴² *Ibidem*, pp. 52 y 135-136.

⁴³ PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A. *ob. cit.*, p. 273.

⁴⁴ Hay constancia de esa vinculación a la imagen de Nuestra Señora de la Concepción desde los años 30 del pasado siglo XX, según información facilitada por don Clemente Rivas Jiménez, un importante pontanés, a quien agradecemos su siempre amable disposición así como la colaboración prestada.

⁴⁵ Sobre el final de esta cofradía se remite a ILLANES VELASCO, A. y RIVAS JIMÉNEZ, C. J.: *ob. cit.*, p. 20.

Caballero⁴⁶. En fin, una plantilla de artistas vinculados a grandes proyectos. Ruiz Rey estuvo por entonces asociado nada menos que a la obra del coro de la Catedral de Córdoba y se ocupó de importantes imágenes, como la Virgen de la Soledad del mismo Puente Genil⁴⁷. González Cañero, por su parte, es miembro de una conocida familia que está detrás de grandes retablos de la zona, trabajando para su Écija natal y la vecina Estepa así como algunas poblaciones cordobesas, caso de Santaella y Puente Genil⁴⁸. Por tanto, no es aventurado suponer que dichas andas fueran una creación de aparato y riqueza decorativa⁴⁹, como los propios retablos de los González Cañero. Desde luego, los cofrades del Rosario se verían impulsados a dotar a su titular de algo digno de competir con tales andas, incluso superarlas en tanto que eligieron la rica obra de platería. En consecuencia, cabe pensar que el trono en cuestión formó parte del paso procesional de la Virgen del Rosario, conjuntado con sus andas de plata. De hecho, cuando trono y andas son citados por los historiadores decimonónicos Pérez de Siles y Aguilar y Cano, se refieren juntos y aparte de los demás elementos de platería de esa imagen⁵⁰.

En fechas no lejanas de ese trono, la cofradía del Rosario se embarcó en una importante reforma del camarín de su titular. Ello se percibe bien en las pinturas ornamentales que tapizan algunas partes de dicho camarín. Son de particular interés por simular un despliegue de blancas yeserías, a manera de rizados follajes, acompañados de volutas y otros motivos próximos a lo rococó, que en este caso se resaltan con perfiles dorados. A su vez, su interés se manifiesta en su magnífica ejecución, tanto por acertado dibujo como por sus logrados efectos de luz y sombra, todo lo cual contribuye a crear una

⁴⁶ Estas andas y sus autores están documentados en ILLANES VELASCO, A. y RIVAS JIMÉNEZ, C. J.: ob. cit., pp. 38-39 y 51. Debieron terminarse en 1749, año que fecha el recibo del dorado de dichas andas (Libro de Pertenencias... ob. cit. Cuentas de 1747 a 1752, data nº 10).

⁴⁷ Para este artista ver PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A.: ob. cit., pp. 417-418. Asimismo RIVAS CARMONA, J.: *Puente Genil...* ob. cit., pp. 27-28 y “La Virgen de la Soledad y su Iglesia del Dulce Nombre: Historia y Arte”. *María Santísima de la Soledad. Doscientos Cincuenta Años de Devoción*. Córdoba, 2010, pp. 43-47. Y VILLAR MOVELLÁN, A. “Barroco y Clasicismo en la Imaginería Cordobesa del Setecientos”. *Apotheca. Revista del Departamento de Historia de Arte Universidad de Córdoba* nº 2. 1982, p. 112 y *Las Escuelas del Barroco y la Imaginería de Puente Genil*. Córdoba, 1989, pp. 34 y 40.

⁴⁸ FERNÁNDEZ MARTÍN, M.M.: *El arte de la madera en Écija durante el siglo XVIII*. Écija, 1994, pp. 114-116 y HERRERA GARCIA, F.J.: “Estepa como centro demandante de retablos. La dependencia del entorno durante los siglos XVII y XVIII”. *Actas de las III Jornadas sobre Historia de Estepa*. Estepa, 1999, pp. 525-532. Para la producción en la provincia de Córdoba ver RAYA RAYA, M.A.: ob. cit., p. 121.

⁴⁹ De hecho, en el inventario de 3 de julio de 1753 se registran “otras Andas Nuevas de Nuestra S^a enbutidas en cristal sobre doradas” (Libro de Pertenencias... ob. cit.). Evidentemente, debieron ser espectaculares con tal presentación. Cabe señalar que el uso de cristales es un rasgo que puede evocar realizaciones como las de Pedro Duque Cornejo, caso de sus retablos de la iglesia sevillana de San Luis (TAYLOR, R.: *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*. Madrid, 1982, p. 45). Por ello, no extraña que su colaborador José Ruiz Rey las incluyera en el diseño de las andas.

⁵⁰ PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A.: ob. cit., p. 273.

convinciente ficción de carácter plástico, como si se trataran de verdaderas yeserías con todo su relieve (Figura 6). De nuevo, se percibe ese prurito de la cofradía del Rosario de continuar magnificando la presentación de su imagen titular y de renovar su patrimonio.

Pero estas últimas empresas del Rosario deben considerarse como un colofón. Por el contrario, la cofradía de la Concepción conoce a partir de entonces una de sus etapas de mayor esplendor artístico, que a la postre pone de manifiesto el definitivo triunfo de la patrona. Dos hechos fundamentales señalan tal situación. En primer lugar, la pretensión de cambiar la vieja imagen de la Concepción, por parecer impropia al tener Niño Jesús, por otra nueva que realizó Pedro Duque Cornejo en 1751. Ello dio lugar a una acalorada disputa dos años después, que incluso adquirió rango institucional con la participación del Concejo. Acabó el asunto con la permanencia de la primitiva imagen, por su arraigo popular y tradicional, lo que a la postre redobló su veneración⁵¹. Y en este ambiente de exaltación y entusiasmo se enmarca el segundo hecho a considerar, la construcción de un nuevo templo de mayor tamaño⁵², por lo que Nuestra Señora de la Concepción acabará teniendo una iglesia monumental y muy lucida, que de manera muy palpable señalará su rango y devoción en el pueblo; por supuesto, sobrepasando todo lo que se pudiera haber hecho para la Virgen del Rosario.

El nuevo templo patronal comenzó a edificarse en 1758, erigiéndose primero la capilla mayor con su camarín, todo lo cual se concluyó en su construcción y ornato en 1766, por lo que en este año se trasladó la venerada imagen de la Virgen a dicho recinto. A continuación se procedió al derribo de la vieja iglesia y en su lugar se formó la nave, antecedida de una solemne fachada con gran nichal entre torres -sólo concluida la de la derecha- y vistosa portada de piedra, que se fecha en 1799⁵³. Este dato indica claramente que la segunda fase de obras se dilató en el tiempo, incluso más allá del siglo XVIII⁵⁴. Esto, evidentemente, deja ver las dificultades que pueden acompañar esta clase de obras y más teniendo en cuenta la envergadura de su proyecto⁵⁵. En efecto,

⁵¹ *Ibidem*, pp. 335-336 e ILLANES VELASCO, A. y RIVAS JIMÉNEZ, C. J.: *ob. cit.*, pp. 39-44.

⁵² Ello ya fue reconocido por PÉREZ DE SILES, A. y AGUILAR Y CANO, A.: *ob. cit.*, p. 336.

⁵³ Para la historia de este templo y los artistas que trabajaron en él se remite a RIVAS CARMONA, J.: *Puente Genil...* *ob. cit.*, pp. 88 y ss.

⁵⁴ En efecto, las obras continuaron ya dentro del siglo XIX, dado que en los inicios del mismo todavía faltaba por cubrir la nave. Por una información de 1802 se sabe que “el cuerpo de la Iglesia (está) en alberca”, o sea sólo con los muros levantados (JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, J. S.: *Puente-Genil siglo XIX, 1800-1834*. Puente Genil, 1985, p. 44).

⁵⁵ Los problemas económicos acompañaron la obra de la iglesia desde un principio, como muy bien se constata en un memorial que en 1763 dirige al obispo de Córdoba el mayordomo de la cofradía, en el cual se manifiesta “una grande estrechez por lo costoso de la obra” (RIVAS CARMONA, J. *Puente Genil...* *ob. cit.*, pp. 90-91). Además hay que contar con la enajenación de bienes de la cofradía conforme a la confiscación de 1798, lo que vino a dificultar los últimos tiempos de la construcción (ILLANES VELASCO, A. y RIVAS JIMÉNEZ, C.J. *ob. cit.*, pp. 56 y 167).

la nueva iglesia fue planteada con verdadera ambición (Figura 7)⁵⁶. Al margen de su grandeza y amplitud, debe destacarse el cuidado puesto en el proyecto, aun dentro de su sencillo plan de nave única con profundas hornacinas laterales y cabecera de achatado crucero, que en realidad no pasa de ser un gran salón. Para empezar llama la atención su acertado sistema de proporciones, dominando la dupla que rige lo principal del espacio interior, dado que la longitud total se divide en dos mitades que se corresponden con capilla mayor y nave y esas mitades equivalen también a la anchura máxima. La dupla sexquiáltera se advierte a su vez entre el largo del templo y la anchura del presbiterio y nave. Pero, sobre todo, llama la atención el juego de sutiles efectos de escenografía, derivados en buena medida del uso de una cúpula elíptica transversal, que se impone y domina todo el espacio de forma muy espectacular (Figura 8). Desde luego, se buscó algo especial que distinguiera este templo patronal, al igual que su fachada entre torres, ubicada en un estratégico enclave urbano, en la confluencia de tres calles, una de ellas subiendo en cuesta hasta dicha fachada, cuyo gran nichal parece dispuesto para rematar las perspectivas de esa cuesta (Figura 9). Aunque los problemas económicos impusieron unas limitaciones, bien patentes en el propio retablo mayor, realizado en yeso policromado a imitación de mármoles, en lugar de la típica máquina de madera dorada, esta iglesia no deja de ser el monumento que manifiesta el rango patronal de Nuestra Señora de la Concepción y con él su posición dominante en el mundo devocional de la villa.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2012

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2012

⁵⁶ Incluso se buscó un arquitecto de fuera para la formación del proyecto, acudiéndose a la ciudad de Málaga. Ello denota claramente la altura de miras y el deseo de algo especial.



Figura 1. Puente Genil. Parroquia de Ntra. Sra. de la Purificación. Antiguo retablo de la Virgen del Rosario (foto Javier Selma Torres).



Figura 2. Cuerpo principal y camarín del antiguo retablo de la Virgen del Rosario (foto C.J. Rivas Jiménez).



Figura 3. Templete del antiguo camarín de la Virgen del Rosario.



Figura 4. Puente Genil. Santuario de Ntra. Sra. de la Concepción. Media luna de la titular.



Figura 5. Trono (foto C.J. Rivas Jiménez).



Figura 6. Pinturas decorativas del antiguo camarín de la Virgen del Rosario.



Figura 7. Interior del Santuario de Ntra. Sra. de la Concepción.



Figura 8. Cúpula del Santuario de Ntra. Sra. de la Concepción.



Figura 9. Puente Genil. Vista de la fachada del Santuario de Ntra. Sra. de la Concepción desde la Cuesta Baena.