

UN PASO PROCESIONAL DE ALONSO CANO PARA LA COFRADÍA SEVILLANA DE LA SOLEDAD

POR RAMÓN CAÑIZARES JAPÓN
ÁLVARO PASTOR TORRES

A Juan Miguel Serra *in memoriam*

A las muchas facetas artísticas que cultivó con gran acierto el polifacético Alonso Cano¹ (arquitecto, pintor, escultor, retablista, estofador, diseñador de orfebrería y mobiliario litúrgico o dorador²), hemos de sumarle hoy la de artífice de pasos procesionales, género a caballo entre la retablistica y la carpintería—con incursiones en la escultura—, muy próspero desde la segunda mitad del siglo XVI por las necesidades culturales emanadas de la Contrarreforma tridentina, y que en Sevilla³ tocaron algunos los grandes escultores del siglo de oro como Francisco de Ocampo⁴, Francisco Dionisio de Ribas⁵,

1. Sobre el genial artista granadino continúa siendo de obligada consulta la monografía, hasta ahora no superada, de Harold E. Wethey, *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, publicada en Princeton en 1955 (*Alonso Cano, Painter, Sculptor, Architect*) y cuya primera edición española salió a la luz en 1983.

2. Una de sus obras documentadas más recientemente es el dorado de los púlpitos y barandillas de la parroquia jerezana de Santiago. RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: “Las intervenciones de Alonso Cano y Francisco Gálvez en los púlpitos de las parroquias de Santiago y San Miguel de Jerez de la Frontera” en *Laboratorio de Arte*, nº 9, Sevilla, 1996, pp. 143-156.

3. La evolución del paso procesional en esta ciudad ha sido estudiada rigurosamente por el profesor RODA PEÑA, José: “El paso procesional. Talla, dorado y escultura decorativa” en *Sevilla Penitente*, Sevilla, 1995, t. II, pp. 1-80. ÍDEM: “El paso de Cristo. Un retablo itinerante” en *El poder de las imágenes. Iconografía de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, 2000, pp. 183-213.

4. MARTÍNMACÍAS, Antonio: *Francisco de Ocampo, maestro escultor (1579-1639)*, Sevilla, 1983, p. 197.

5. DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa: *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Córdoba, 1985, pp. 441 y 514.

Pedro Roldán⁶, Bernardo Simón de Pineda⁷ o Francisco Antonio Gijón⁸. Hermandades de Penitencia, de Gloria o Sacramentales encargaron a entalladores y escultores pasos –llamados también en la documentación de la época urnas o parihuelas– para portar los misterios pasionistas, las vírgenes o el Santísimo Sacramento el día del Corpus Christi, como demostración pública de una fe muy alejada de los vientos reformadores que recorrían Centroeuropa y las Islas Británicas.

De la dilatada y trascendental etapa sevillana del genio granadino (1614-1638), período estudiado, entre otros, por el desaparecido profesor Bernal⁹, nos quedan una serie de pinturas, retablos y esculturas conocidas y conservadas (otras solo documentadas), la segura formación pictórica del joven Cano con Francisco Pacheco, y su posible pupilaje escultórico con Juan Martínez Montañés, sin olvidar, como ya destacó en su día el profesor Juan Miguel Serrera, la importancia y el influjo –hasta ahora no muy valorado ni estudiado– que debió tener sobre él su padre, el ensamblador Miguel Cano¹⁰.

Presentamos hoy una obra inédita de Alonso Cano, un paso procesional que el artista granadino hizo en 1631 para la cofradía sevillana de Nuestra Señora de la Soledad y que en la actualidad no se conserva.

Las primeras noticias que se tienen de esta hermandad se remontan a 1549¹¹, y por entonces residía en el convento de Santo Domingo de Silos, extramuros de la Puerta de Carmona, esto es, la actual parroquia de San Benito. Pocos años después, en 1557, la cofradía formó su primera Regla bajo el gobierno eclesiástico del Arzobispo don Fernando de Valdés. Los cambios de sede canónica fueron numerosos para la hermandad en el tercer cuarto del siglo XVI, y así pasó por el convento de Santiago de la Espada o de los Caballeros, quizás en dos ocasiones, y la iglesia del Hospital del Amor de Dios, hasta adquirir en julio 1575 unos terrenos dentro de la Casa Grande del Carmen Calzado sevillano con el objeto de edificar capilla propia¹², que una vez terminada y exornada, ya durante el siglo XVII, solo tenía parangón, según los cronistas y analistas de la época, con la catedralicia capilla Real.

La pujanza y vitalidad de esta Corporación en la segunda mitad del quinientos, como constatación de la acrecentada devoción a la imagen de la Soledad, queda probada con la visita ex-profeso que hizo el rey Felipe II a su capilla para rezar ante Ella

6. BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Pedro Roldán. Maestro de escultura (1624-1699)*, Sevilla, 1973, pp. 89-94.

7. FERRER GARROFÉ, Paulina: *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*, Sevilla, 1982, p. 45.

8. BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Francisco Antonio Gijón*, Sevilla, 1982, pp. 119-126.

9. ÍDEM: *Alonso Cano en Sevilla*, Sevilla, 1976.

10. SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: "Alonso Cano y los Guzmanes" en *Goya*, nº 192, Madrid, 1986, p. 336.

11. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: "Archicofradía Sacramental de Jesús de la Pasión. Estudio documental. Aspecto religioso y social" en *Archivo Hispalense*, nº. 99-100, Sevilla, 1960, p. 170.

12. CAÑIZARES JAPÓN, Ramón: "Sobre el origen de la Soledad" en *Soledad*, nº 62, Sevilla, 1995, p. 18.

durante su única estancia en Sevilla en mayo de 1570¹³. Esta trascendencia también se trasluce en el plano económico, con obras en la capilla y la contratación de enseres e imágenes con afamados artistas, como por ejemplo una escultura de un Resucitado que se ajustó con Jerónimo Hernández en noviembre de 1574¹⁴. No menos relevante fue la hermandad en el plano social, ya que numerosos y prósperos comerciantes con las Indias (los Mañara, por ejemplo¹⁵), y apellidos de rancio abolengo sevillano (Guzmán, Ponce de León, Esquivel, Céspedes, Jácome, Ribera o Tello) se inscribieron en su nómina de cofrades, hasta tal punto que las segundas Reglas de la corporación, que datan de 1617, ya pedían demostración de nobleza (titulada, de hábito o hidalguía al menos) para poder acceder a la condición de hermano¹⁶.

Al menos desde 1567 la cofradía de la Soledad cerraba la tarde-noche del Viernes Santo los desfiles procesionales de la Semana Santa sevillana¹⁷. Esta procesión, a finales del siglo XVI, estaba compuesta por tres pasos: el alegórico de la Santa Cruz, unas pequeñas andas con un Cristo Yacente y el de la Soledad¹⁸. Seguramente por la fundación de la Hermandad del Santo Entierro dejó la Soledad de procesionar el Yacente a principios del siglo XVII, poco años antes de estrenar la Dolorosa un paso de palio, que según reiterada tradición fue el primero que hubo en la ciudad¹⁹.

Los años que median entre 1629 y 1631 son una etapa con numerosas noticias documentales sobre la vida y obra de Alonso Cano, si lo comparamos con otros períodos de la vida del artista, como por ejemplo sus años de formación en Sevilla. Viudo de su primera mujer, María de Figueroa –casó de nuevo en 1631 con María Magdalena de Uceda Pinto de León–, tuvo por entonces dos roces sonados con los pintores Angelino de Medoro (1627) y Francisco de Zurbarán (1630) por mor del cumplimiento estricto de las normas gremiales de los pintores, en virtud de su cargo de examinador. Se va gestando así la fama de hombre hosco y difícil que acompañó a Cano en la historiografía artística, debida en gran parte a las afirmaciones, muchas de ellas falsas, que divulgó el cordobés Antonio Palomino en sus célebres *Vidas*²⁰. También en esta etapa (1630-1631) pasó ciertos apuros económicos por deudas contraídas

13. PASTOR TORRES, Álvaro: “La Soledad y Felipe II” en *ABC de Sevilla*, 14-3-1994, p. 56.

14. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, pp. 224-225. Cinco meses después el artista desistió notarialmente del encargo.

15. PASTOR TORRES, Álvaro: “La Soledad y don Miguel Mañara” en *ABC de Sevilla*, 15-4-2000, p. 48.

16. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en la ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1852, p. 192.

17. CAÑIZARES JAPÓN, Ramón: “Sobre el día de salida de la Soledad” en *Soledad*, nº 65, Sevilla, 1996, p. 17.

18. SÁNCHEZ GORDILLO, Abad Alonso: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*, (edición de Jorge Bernales Ballesteros), Sevilla, 1982, pp. 169-171. Este autor, coetáneo de Alonso Cano, debió escribir la citada obra justo cuando Alonso Cano realizaba el paso para la cofradía.

19. CAÑIZARES JAPÓN, Ramón y PASTOR TORRES, Álvaro: “El primer palio de la Soledad” en *ABC de Sevilla*, 5-4-1996, p. 38.

20. PALOMINO DE CASTRO, Antonio A.: *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1715-1724 (edición de Nina Ayala Mallory titulada *Vidas*) para Alianza Editorial, Madrid, 1986, pp. 247-257.

con dos mercaderes de madera extranjeros²¹. Al recibir el encargo del paso, seguramente en 1630, Cano estaba enfrascado de lleno junto con su padre en la ejecución del retablo mayor de Santa María de la Oliva de Lebrija (1629-1631), el más revolucionario de la retablistica canesca de la etapa sevillana y que rompió con el esquema de retablo tradicional hasta la época²². El domicilio del artista, que a la vez era taller, estaba en la calle del Naranjuelo (actual Cardenal Spínola), collación de San Lorenzo, a escasos 300 metros del convento del Carmen y de la capilla de la Soledad, en la calle de los Baños de la Reina Mora, feligresía de San Vicente a la cual se trasladó Cano pasada la Semana Santa de 1631²³. Varios motivos nos pueden explicar la relación entre el granadino y la por entonces pujante hermandad de la Soledad: la fama creciente que estaba alcanzando el polifacético artista, la cercanía de su taller a la sede de la cofradía o el esplendor de la misma. Pero, desde luego, quizás el motor principal de esta relación fuera su amistad con el mayordomo de la Soledad en 1631, don Rodrigo de Guzmán²⁴, Procurador de la Real Audiencia de Sevilla²⁵, en el que delegará pocos años después Cano la representación del gremio de escultores y arquitectos que le había sido a su vez cedida por Martínez Montañés tras su marcha a Madrid²⁶.

Los datos sobre la ejecución del paso los encontramos en las cuentas del año 1631²⁷, a cuyo frente estuvo en calidad de mayordomo, como señalamos antes, don Rodrigo de Guzmán. Entremezclado con gastos habituales en una cofradía como la cera y las tareas de limpieza o montaje de los pasos, encontramos el primer asiento referente a la nueva obra del paso de la Santa Cruz: “tres reales de llevar la pariguela bieja en casa de al^o Cano”²⁸. Y casi inmediatamente después: “A Alonço Cano para en q^{ta}. de la peana y pariguela de la Cruz, quinientos reales”²⁹. El traslado del nuevo paso del taller de Cano a la capilla debió ser el Domingo de Ramos, o todo lo más el Lunes

21. Pedro de Corneve y Jacques Berbuet. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1928, p. 24.

22. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: “Alonso Cano y el retablo” en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, 1999, pp. 254-255.

23. BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Alonso Cano... Op. cit.*, pp. 37-38. Para las obras más grandes Alonso Cano utilizaba el taller paterno en Triana, cercano al río.

24. Sobre la relación de Alonso Cano con los Guzmanes andaluces, tanto los mayores como los menores, nos remitimos al ya citado estudio del profesor Juan Miguel SERRERA, *vid.* nota 10.

25. El 14 de febrero de 1633, don Rodrigo de Guzmán, mayordomo de la cofradía de la Soledad y “procurador de la Real Audiencia” según el tenor literal de la escritura notarial, otorgó carta de pago al pintor Jerónimo Ramírez por la realización de un cuadro sobre la entrada de Jesús de Jerusalén con destino a la capilla. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, p. 202.

26. BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Alonso Cano... Op. cit.*, p. 43.

27. Archivo de la Hermandad de la Soledad (en adelante A.H.S.) 3.1.1. Mayordomía. *Libro de cuentas, acuerdos e inventarios, 1596-1644*, fs. 62v.- 65.

28. *Ibíd.*, f. 62v.

29. *Ibíd.*, f. 63.

Santo, pues el siguiente cargo sobre las andas aparece tras uno fechado el Sábado de Ramos, concretamente de vino para los hombres que montaron el palio: “*más de traer la peana y pariguela de la Cruz, doce reales*”³⁰.

Algún imprevisto de última hora en la peana del paso –quizás la sujeción de la cruz a ésta–, hizo que volviera al taller de Cano el Martes Santo, “*de lleuar la peana martes s^o. a cassa de Alonço Cano, tres reales*”³¹, para una reparación rápida, ya que el mismo día las andas regresaron la capilla, “*el Martes S^o. de volver a traer la peana de la cruz, seis reales*”³², para ser montadas el día siguiente. Otras anotaciones menudas nos detallan que el paso tenía ángeles “*de la trayda de los ángeles, dos reales y medio*”, o “*al mosso que puso las peanas a los ángeles, quatro reales*”³³, y que en el montaje de las andas intervinieron discípulos de Cano: “*a dos oficiales de Cano, ocho reales*”³⁴.

Uno de los apuntes más interesantes nos revela el nombre de un oficial del taller de Cano: “*veynte reales para en q^{ta}. del dorado de la tarima, a Diego Dias, official de alonço Cano*”³⁵. Hasta ahora la nómina de los discípulos hispalenses documentados se reduce a Damián Martínez (1637)³⁶, si bien junto al maestro granadino se formó en Sevilla una especie de corte de posibles discípulos y allegados, convencidos de las nuevas posibilidades artísticas que les ofrecía Cano, entre los que estaban Pablo Legot, Felipe de Ribas –su heredero artístico más claro– y su hermano Gaspar, Martín de Andújar, Miguel Güelles y Luis Ortiz de Vargas, entre otros³⁷. Este Diego Díaz, puede ser el mismo que en 1670, avecindado en la calle Colcheros (hoy Tetuán), collación de la Magdalena, contrató con Francisco Mendoza el dorado de un retablo para el convento de Carmelitas del Santo Ángel de Sevilla³⁸. Tras la Semana Santa, y los consiguientes gastos derivados de la estación de penitencia a la Santa Iglesia Catedral (costaleros, música y derechos del convento, que consistían en un carnero y un jamón), aparece anotado otro pago referente al dorado: “*al maestro que doró la tarima, veynte reales*”³⁹.

El último dato consignado en la documentación sobre el paso, y su relación con Alonso Cano, es la carta de pago en la que se especifica el coste total de la obra: “*A el Sr. Alonso Nuñes de Guzmán, mayordomo de este año de 1632, trecientos Reales que le dio al de la urna, que es Alonso Cano, con que se acabó de pagar la urna. Costó 1.000 reales*”⁴⁰. Otra vez el apellido Guzmán aparece relacionado con el artista.

30. *Ibíd.*, f. 63v.

31. *Ídem.*

32. *Ibíd.*, f. 64.

33. *Ídem.*

34. *Ibíd.*, f. 64v.

35. *Ibíd.*, f. 63v.

36. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés... Op. cit.*, p. 39.

37. DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa: *Los Ribas... Op. cit.*, p. 63.

38. MURO OREJÓN, Antonio: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía: Pintores y doradores*, Sevilla, 1935, t. VIII, pp. 97-98.

39. A.H.S. 3.1.1. Mayordomía. *Libro de cuentas, acuerdos e inventarios, 1596-1644*, f. 64v.

40. *Ibidem.*, f. 125v.

La cofradía conservaba en su poder, y procesionaba, el paso de Alonso Cano a principios del siglo XIX, cuando la decadencia de la corporación era bien notoria. El paso de la Cruz aparece documentado en los sucesivos inventarios que se conservan: 1698 (“*el paso de la Cruz, con faldones de raso negro*”⁴¹), 1738⁴², 1774 (el más detallista “*el paso de la Santa Cruz con sus ángeles y atributos y cuatro faroles nuevos plateados, y los faldones de damasco*”⁴³) y 1801 (que nos aporta que los faldones eran negros y estaban “*guarnecidos con galón de plata*”)⁴⁴. La desaparición física del paso de Alonso Cano se produjo con la invasión francesa de Sevilla, en febrero de 1810. El convento pasó a convertirse en pocos días en cuartel, y la capilla de la Soledad concretamente en su cuadra. La Hermandad, que guardaba sus pasos en una dependencia anexa a la sacristía de la capilla, pudo poner a salvo casi todas sus pertenencias, salvo los pasos, que según González de León, historiador de las cofradías sevillanas y testigo presencial de estos avatares, “*se perdieron porque después se hundió o derribaron la capilla*”⁴⁵. La imagen de la Virgen, que tras pasar por varios domicilios particulares –entre ellos el de la marquesa de Vallehermoso y el del marqués de Rianzuela– fue depositada en la parroquia de San Miguel, donde la corporación penitencial inició una etapa de decaimiento, muy parca en documentación, de la que no saldría hasta principios de la década de los sesenta en que volvió a procesionar⁴⁶. Y lo hizo con un solo paso, prestado por la hermandad trianera de la Expiración, en el que la Dolorosa aparecía al pie de la Cruz. Ya el año siguiente, 1861, volvió a sacar el paso de la Santa Cruz junto al de la Soledad, que ese Viernes Santo iba bajo palio, para finalmente abandonar el paso alegórico en 1863.

41. A.H.S. 3.1.3. Mayordomía. *Libro de cuentas, inventarios y rentas, 1679-1808*, f. 305v.

42. *Ibíd.*, f. 307v.

43. *Ibíd.*, f. 313.

44. *Ibíd.*, f. 307.

45. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Historia... Op. cit.*, p. 195.

46. PASTOR TORRES, Álvaro: “La Soledad en la parroquia de San Miguel” en *ABC de Sevilla*, 7 y 20-12-1993, pp. 46 y 56.