

El estandarte del Hospital de la Santa Resurrección de Utrera: una simbiosis de bordado, pintura y orfebrería

THE BANNER OF THE HOLY RESURRECTION HOSPITAL OF UTRERA: A SYMBIOSIS OF EMBROIDERY, PAINTING AND SILVERSMITHING



JESÚS MARÍA MENA GARCÍA

Archivo del Hospital de la Santa Resurrección de Utrera

RECIBIDO: 02-10-23 / ACEPTADO: 21-02-24

RESUMEN: El estandarte del Hospital de la Santa Resurrección de Utrera une el trabajo de un conjunto de grandes artistas, entre los que destaca el bordador Manuel María Ariza, el pintor costumbrista Andrés Cortés Aguilar o el orfebre José María Guzmán. Además de ser un referente del valor histórico de la Fundación que le precede. Desde las familias más determinantes de su patronato, a la iconografía y valor social que la define. Mediante este artículo saldrá por fin a la luz una serie de aportaciones únicas, que permitirán destacar aún más su valor histórico y patrimonial.

PALABRAS CLAVE: Bordado, arte suntuario, textil, romanticismo, arte religioso, pintura costumbrista, Manuel María Ariza, Andrés Aguilar, orfebrería, Hospital de la Santa Resurrección de Utrera, Utrera, Sevilla.

ABSTRACT: The banner of the Hospital of the Holy Resurrection of Utrera unites the work of a group of great artists, among which the embroiderer Manuel María Ariza, the traditional painter Andrés Cortés Aguilar and the silversmithing José María Guzman stand out. In addition to being a reference for the historical value of the Foundation that precedes it. From the most determining families of its patronage, to the iconography and social value that defines it. Through this article, a series of unique contributions will finally come to light, which will further highlight its historical and heritage value.

KEY WORDS: Embroidery, sumptuary art, textile, romanticism, religious art, traditional painting, Manuel María Ariza, Andrés Aguilar, silversmithing, Hospital of the Holy Resurrection of Utrera, Utrera, Sevilla.

1. EL HOSPITAL DE LA SANTA RESURRECCIÓN DE UTRERA

En pleno corazón de Utrera se localiza una de las obras pías más antiguas del mundo cristiano en funcionamiento, el Hospital de la Santa Resurrección. Su nacimiento es fruto de la desmedida caridad que inspiró al joven D. Juan Ponce de León de Perea a

crear un nosocomio que ofreciese beneficencia a todas aquellas personas necesitadas de auxilio y asistencia. Hijo de D. Lope Ponce de León y de doña Catalina de Perea, el joven nacería maldecido con una durísima enfermedad que condicionaría el devenir de su vida para siempre. Ello, unido a la impronta muerte de la figura paterna en la famosa batalla de la Axarquía de Málaga en 1483, determinaría una perspectiva completamente de entrega a la hora de percibir el mundo.¹ Este hecho le llevaría a promover la creación de un espacio hospitalario en la villa utrera que ofreciese al prójimo el auxilio y apoyo que, seguro, tantas veces reclamaría para él.² No obstante, su proyecto se vería truncado por la tan inoportuna muerte, recayendo toda la responsabilidad de este en su propia madre. Es así como Catalina comenzaría una heroica epopeya para materializar el ansiado sueño de su hijo.

Dentro de sus principales logros se halla el alcanzar dos bulas pontificias emitidas por el Papa León X que condicionarían para siempre el sino de esta Fundación. La primera de ellas sería recibida en el año de 1514, dando permiso vaticano para la apertura de tan deseada obra pía. La otra, llegaría tan solo 6 años después, como consecuencia de la presión ejercida por la familia Ponce de León por tomar las riendas de este. En 1520, el heredero de San Pedro en la Tierra establecía que este Hospital pasaba a convertirse en un fragmento de San Pedro de Roma en Utrera, uniéndose a ello una completa protección y salvaguarda de todo lo físico e inmaterial que este representaba. Tras lograr tan relevante consideración, la Testadora podría descansar tranquila, muriendo el 22 de agosto de 1522. No sin antes establecer un testamento ejemplar que, inmortaliza mediante rúbrica, el progresismo y modernidad que la definieron en vida. Surgirá así un Patronato dividido en tres de sus sobrinos: D. Juan de Perea (1.º Línea), D. Íñigo López de Carrizosa (1.º Línea) y D. Juan López de Perea (3.º Línea). Además de incentivar la organización de una cofradía de “hombres y mujeres buenos y buenas de la villa de Utrera” que colaborasen con los recién nombrados patronos, asegurando el buen funcionamiento de este lugar para la posteridad.³

Muchos son los patronos que desde entonces han regido y protegido el deseo de madre e hijo. Al igual que cientos han sido los utreraños y utrerañas que han actuado como custodios de tan noble gesto durante siglos. Entre ellos surgen familias de tal relevancia para el municipio como lo son los Salado Garcés, Montesdeoca, Bécquer o De la Cuadra, entre muchos otros. Pese a la determinante labor ofrecida, la actividad benéfica y espiritual ejercida quedará para siempre de puertas para dentro, tal

1. HORTAS CÁLIZ, José. *Datos históricos, privilegios e importancia del antiguo Hospital de la Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo en la ciudad de Utrera*. Utrera. Jerez de la Frontera, Salido Hermanos 1912, pp. 15-21.

2. AHSRU (Archivo Hospital Santa Resurrección de Utrera), documentos fundacionales, legajo 1, *testamento de D. Juan Ponce de León y Perea*, 1505.

3. AHSRU, documentos fundacionales, *Libro de Reglas del Hospital de la Santa Resurrección de Utrera*, 1548, pp. 5r-5v.



Figura 1.- Capilla Hospital de la Santa Resurrección de Utrera, con retablo de Francisco Antonio de Soto (1693)

como quedaría registrado en las propias reglas redactadas por la Fundadora. Junto a ello, se guardaría celosamente un rico patrimonio cultural, artístico y religioso que manifiesta la importancia que esta localización tiene en toda la Campiña sevillana. Ahora, con la apertura de un espacio museográfico que recorre las distintas estancias e historia de este lugar, se ha puesto de manifiesto algunos de los grandes tesoros que entre sus muros se albergan. Entre los que cabe destacar su magnífico estandarte, al que dedicamos este artículo.

2. EL ESTANDARTE DEL HOSPITAL DE LA SANTA RESURRECCIÓN: ENCARGO Y AUTORÍA

Con la superación de un periodo convulso a nivel político, social, económico y religioso, en todo el reino de España, las aguas volverán momentáneamente a su cauce, y con ello, la intención de recuperar la importancia que ciertas instituciones y fundaciones históricas poseían. De este modo, el Hospital de la Santa Resurrección de Utrera sufre un periodo floreciente en la segunda centuria del siglo XIX y los primeros compases del XX. Es entonces cuando se logra, tras años de trabajo, el reconocimiento como centro de Beneficencia, se ampliarán los espacios sanitarios o, se dará pie, a la creación de una galería de retratos de ilustres que, contribuyan a poner en valor a todos aquellos patronos que forman parte del pasado de ella. Dentro de esta vorágine, se pondrá en marcha el encargo de una de las piezas insignes de la ya conocida como “Hermandad del Hospital de la Santa Resurrección de Utrera”, actuando como principal atributo y emblema de todo lo que en ella se contiene y representa. Un estandarte, cuya ejecución representaría un auténtico compendio artístico de distintas manifestaciones en la que pintura, bordado y orfebrería, se fundirán para coaccionar en una de las obras suntuarias de mayor calidad de toda la localidad (figura 2). Pese a su mención en distintas publicaciones locales, su autoría y producción siempre han quedado a la espera de poder salir a la luz, siendo ahora, y mediante estas líneas, el mejor medio con el que hacerlo.

El historiador municipal, Javier Mena Villalba, ya relacionó el estandarte de ánimas de la parroquia de Santiago, otro de los grandes ejemplos del arte textil decimonónico en Utrera, con el taller de la bordadora doña Joaquina Benítez. Ambos comparten un mismo esquema compositivo, en el que el terciopelo negro se envuelve por una ornamentación vegetal conseguida mediante un delicado manejo en hilo de oro.⁴ Pero, con el reciente descubrimiento, sabemos que dicta tanto en tiempo, como en autoría. El abanderamiento santiagueño está documentado en el año de 1802, mientras que el de la Resurrección, verá la luz ya en el año de 1856. A este dato, aportado por primera vez aquí, añadimos el de su artífice, D. Manuel María Ariza.⁵

Ariza, es considerado como uno de los más célebres bordadores del ámbito sevillano durante el siglo XIX. Hijo de D. Francisco Ariza e Ignacia Campelo, llegaría al mundo en la ciudad del Guadalquivir entorno al año de 1797 o 1798. Con respecto a su biografía, con numerosas lagunas aún por desentrañar, cabe señalar su matrimonio con doña Agustina Álvarez, con la que compartiría los últimos años de su vida en la calle San Eloy, para descansar eternamente en el cementerio de san Fernando, ya en

4. MENA VILLALBA, Fco. Javier. *Eucaristía, Pasión y Gloria*. Utrera: Consejo de Hermandades de Utrera, 1999, pp. 12.

5. AHSRU. *Libro de Cuentas de abril a agosto de 1856*, Legajo 23, 1856, pp. 98-99.



Figura 2.- Estandarte hermandad del Hospital de la Santa Resurrección de Utrera, Manuel María Ariza, Andrés Cortes y José María Guzmán (1856)

el año de 1877.⁶ Entre los primeros trabajos de los que se tiene constancia, surge el paño de difuntos de Nuestra Señora del Carmen (1840), en las gradas del Colegio del Divino Salvador. Para el mismo templo, borda una de las obras insignes en su producción, como lo es la túnica de cuernos de la abundancia del señor de Pasión (1845). Le seguirá una amplia nómina, como la saya procesional de la Virgen del Amparo, de la parroquia de la Magdalena (1851),⁷ o el manto y simpecado para la Soledad de San

6. RODA PEÑA, José. Colección de bordados de la archicofradía Sacramental del Salvador de Sevilla” *XIV Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2013, pp. 223-252.

7. RODA PEÑA, José. “El manto y la saya procesional de la Virgen del Amparo, obra del bordador Manuel María Ariza en 1851”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 573, Sevilla, 2006, pp. 764-765.

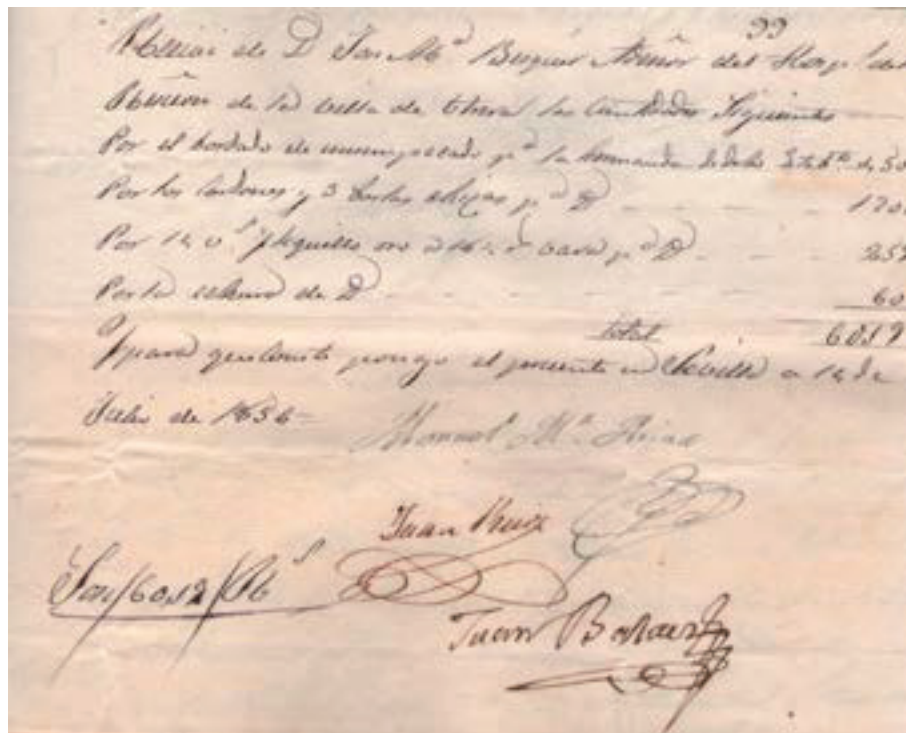


Figura 3.- Carta de pago del bordador D. Manuel María Ariza, por la hechura del estandarte del H.S.R.U. (1856)

Buenaventura (1852).⁸ Tomando como premisa el trabajo en el otro gran nazareno de la ciudad, llevaría a cabo la túnica de los cuernos de la abundancia que portaría el Gran Poder de San Lorenzo (1853). Pese a su gran acabado, y el éxito conseguido entre los devotos hispalenses, la pieza sería devuelta a su creador para arreglar un desgarró sufrido en el momento de desvestir la talla, coincidiendo, desafortunadamente, con el impago de la misma.⁹ Este hecho llevaría a un rechazo por parte de Ariza, que provocaría la desaparición de la pieza en el tiempo, siendo sustituida por la realizada por doña Teresa del Castillo.¹⁰ Culminando con la ejecución del sayo y el manto de la

8. *Ibidem*

9. MAYO RODRÍGUEZ, Julio. "Noticias sobre la túnica bordada por Ariza en 1854 para el Gran Poder", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 494, Sevilla, 2000, pp. 158-160.

10. VEGA GARCÍA, Ángel. *Los Duques de Montpensier y el patrimonio de las cofradías penitenciales de Sevilla*. Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Sevilla, 2021, pp. 17-32.



Figura 4.- Carta de pago de “Fábrica de Tejidos de Seda Manuel del Castillo”, con relación a los materiales empleados en el estandarte de H.S.R.U.

Virgen del Rosario de San Vicente (1863),¹¹ destacándose con ello el vestido del infante, restaurada recientemente por la empresa especializada CYRTA.¹²

La Hermandad del Hospital de la Santa Resurrección de Utrera, contrataría a D. Manuel María Ariza, en el año de 1856, como bien se aprecia por el encargo realizado por D. José María Bécquer, administrador del nosocomio, así como hermano de la misma cofradía. Así consta en su carta de pago, donde se recoge los distintos trabajos que llevaría a cabo (figura 3). Entre estos se puede leer “por el bordado de un simpecado para la hermandad de este establecimiento, 5000 reales”, a lo que se añaden otros elementos de este, como los cordones, borlas o los flecos de oro, sumando un total de 6059 reales.¹³ A ello se le añaden otros costos en materiales, aportados por el mismo Ariza,

11. JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael. “El ajuar procesional de la Virgen del Rosario de San Vicente”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 464, Sevilla, octubre de 1997, pp. 55-57.

12. En la página oficial de CYRTA se puede consultar la ficha técnica de la pieza, así como el proceso de restauración que se ha realizado sobre la misma. <https://cyrtatextil.es/proyecto/tunica-bordada-del-nino-jesus-rosario-de-san-vicente-sevilla/> (consultado el día 05/09/2023)

13. AHSRU. *Libro de Cuentas de abril agosto*. Op. cit., pp. 99.



Figura 5.- Pintura de la resurrección realizada por Andrés Cortés para el estandarte del H.S.R.U., óleo sobre lienzo (1856)

como el tafeta moaré negro, adquiridos en la tienda de “sedas y géneros del reino” de Alejandro Zapata, con un costo de 150 reales.¹⁴ O también, en este caso, afrontada por parte de los hermanos cofrades, “6 varas de terciopelo superior negro”, proporcionado por la “Fábrica de tejidos de Seda Manuel del Castillo”, gastando en ello 420 reales¹⁵ (figura 4). Junto con el material expedido en la conjunción textil, Ariza afrontará otros encargos como el esqueleto para el simpecado, firmado por el famoso fundidor e ingeniero sevillano Manuel Grosso¹⁶ (Figura 11). El desarrollo de un escaparate en madera de pino que sirviese como contenedor expositivo y protector de tan delicado trabajo.¹⁷ Y finalmente, la selección del pintor responsable de ejecutar la pintura que coronará el tondo central del conjunto, depositando toda su confianza en la figura de D. Andrés Cortés Aguilar¹⁸ (Figura 10).

Andrés Cortés fue uno de los grandes representantes en la pintura romanticista en la capital andaluza. Miembro de una estirpe de artistas, que comenzaría con Joaquín Cortés (1776-1835) y continuaría con su hermano Antonio, y sus sobrinos Andrés, Jeanne Martí y Eduardo. El miembro del clan que nos ocupa comenzaría su formación en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, donde prefijaría su interés por el entorno natural y popular granadino y sevillano.¹⁹ Por consiguiente, se postularía a considerarse como un alumno progresista de lo ya iniciado por el célebre Bartolomé Esteban Murillo casi dos siglos antes, estilo y temática que se vería acentuado por el interés del ámbito alemán y, sobre todo francés, del momento. Este hecho, puede ser la consecuencia directa de que exista una inmutabilidad del concepto en su obra, tomando como referencia las de la epopeya clásica, por modelos más propios de la localización de la que surgen sus raíces, contribuyendo con ello a incentivar un nacionalismo histórico. De igual manera, añade una clara predilección por el gusto del costumbrismo y las fiestas propiamente conocidas como “tradicionales”, consecuencia del interés de la ascendente burguesía por aquellas idiosincrasias que condicionan la tierra en la que se localiza, y de la que suelen ser partícipes.

Como consecuencia, encontramos que uno de sus encargos más relevantes es aquel que realizase de la Feria de Sevilla. Una apoteosis en la que toreros, ganaderos, cantaores y ciudadanos, immortalizaban el tejido social de la ciudad barroca por antonomasia, convirtiéndose en un claro reflejo del alma que la define, a la altura de otros

14. AHSRU. *Libro de Cuentas de abril a agosto. Op. cit.*, pp. 95.

15. AHSRU. *Libro de Cuentas de abril a agosto. Op. cit.*, pp. 94.

16. AHSRU. *Libro de Cuentas de abril a agosto. Op. cit.*, pp. 98. Manuel Grosso, es considerado como uno de los empresarios más significativos en el gremio de la fundición del siglo XIX en Sevilla.

17. AHSRU. *Libro de Cuentas de abril a agosto. Op. cit.*, pp. 96. Realizada por Francisco de la Peña, carpintero hispalense, firmando su encargo en la misma ciudad, a 17 de junio de 1856.

18. AHSRU. *Libro de cuentas de abril a agosto. Op. cit.*, pp. 97. El encargo por parte de D. Manuel María Ariza al pintor se constata con esta carta de pago, firmada en Sevilla, a 26 de mayo de 1856.

19. QUESADA, Luis. *Los Cortés, una dinastía de pintores en Sevilla y Francia entre los siglos XVIII y XX*. Sevilla: Edición Guadalquivir, 2001.

grandes iconos de la ciudad como la Giralda, el Guadalquivir o la Maestranza, entre otros.²⁰ Realizaría hasta tres versiones, siendo una de las más significativas aquella que encargase el conde de Ybarra, hoy día conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1852).²¹ Su espíritu romántico le llevaría a tocar otros géneros, como el retrato, la pintura historicista o la religiosa. En el primer caso, personajes como el mismo José María Ybarra (1864) o Nicolás Antonio (1851), fueron captados por los pinceles de Cortés. A la que se añaden la interpretación histórica de Guzmán el Bueno nombrando a su hijo caballero (1848), financiada por la familia de los Montpensier y con la que elevaría su fama. El óleo al lienzo de La Caridad de las Hermanas de San Vicente de Paul (1847), custodiada en la colección municipal sevillana, es otro claro ejemplo de su valía como artista.

Sus méritos dentro de la misma metrópolis le llevaron a recibir la medalla de plata en 1858, a lo que se uniría otros reconocimientos como ser socio fundador de la Diputación Arqueológica de Sevilla, de la que además sería profesor.²² Hecho que lo llevará a ser nombrado miembro de la Real Academia de Arqueología y Geografía del Príncipe D. Alonso, además de responsable de la sociedad sevillana de Emulación y Fomento.²³ Por tanto, comprendemos que la elección de Ariza no fue tomada a la ligera.

Al igual que tampoco lo fue, ya desde la misma casa hospitalaria, la elección del maestro platero que diese cuerpo al estandarte. José María Guzmán fue el elegido para ello²⁴ (Figura 9). Posiblemente, se debiese a la popularidad que su taller tendría en el municipio, siendo uno de los últimos miembros de una familia gremial que se extendería casi por un siglo, trabajando todos ellos para el arzobispado de Sevilla y actuando como puente de los últimos años del barroco a las nuevas formas purificadas del Neoclasicismo. José María heredaría la técnica de sus antecesores, iniciada por Luis Guzmán, primer cimiento de esta saga en Utrera y continuada por José Guzmán (1761-1791),²⁵ conocido por la historiografía como el “Viejo”. Su sobrino, José,

20. ROJAS MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. “La Feria de Sevilla, una nueva obra del pintor Rafael Romero Barros”, *Boletín de la Real Academia de las Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*. Córdoba, Academia de Córdoba, 2009, pp. 261-280.

21. VALDIVIESO, Enrique. *Pintura sevillana del siglo XIX*. Valladolid, Colección del autor, 1981, pp. 63. La popularidad de esta obra le llevaría a realizar hasta tres versiones. Una de ellas forma parte de las colecciones particulares del Ayuntamiento de Sevilla, datada en el año de 1851.

22. La entrega de esta medalla se debió a la obra “Un País”, volviendo a participar de nuevo, diez años más tarde con “Una Cabaña” (1868). Algunos de sus trabajos se reparten por museos como el Carmen Thyssen de Málaga, en el que se conservan dos de sus pinturas., *Lavanderas y pescadores en un paisaje costero* (1863) y *Paisaje fluvial con lavandera y pescador* (1863). En su página web destaca el estudio realizado por D. José Luis Díez: <https://www.carmenthyssenmalaga.org/artista/andres-cortes-y-aguilar> (05/06/2023)

23. *Ibidem*.

24. HSRU. *Libro de cuentas de abril a agosto*. Op. cit., pp. 93. El contrato de ejecución se firma en Utrera, a 12 de mayo de 1856.

25. CRUZ VALDOVINOS, J.M. *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1992. pp. 99



Figura 6.- Cañón y remate de cruz, cincelado y repujado, José María Guzmán, estandarte H.S.R.U. (1856)

continuaría la estela de su padre y de su tío, añadiendo como ingrediente los recursos plásticos de otro compañero del gremio y vecino, Antonio Agustín Méndez, con el que compartiría varios años de especialización. Una continuidad que le llevaría a pasar a la historia como el Mozo.²⁶ Para terminar con una tercera generación, de la que no se tenía constancia aún en la historia del arte sevillana y que sale a la luz gracias a la obra

²⁶. SANZ SERRANO, M. J. *Orfebrería sevillana del Barroco*, Vol. II. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1976, pp. 300

en la que nos centramos. El desconocimiento sobre la persona de José María Guzmán pueda deberse a la similitud del punzón aplicado por él mismo y sus antecesores, reiterando el uso del apellido familiar. Las variantes optan desde “GUZMAN”, “GUSMAN”, “GUZMAN.2” o “JOSEF/GUZM”, dificultando el establecer a cuál de ellos pertenece cada una de ellas.²⁷ No obstante, el análisis estilístico, así como el contraste, han permitido el poder clasificarlos como corresponde a lo largo del tiempo. En este caso, la pieza aparece marcada con “J.GUZMAN”, acompañada de “CABRILLA”, relacionado con la persona de Francisco Gómez Cabrilla, contraste sevillano que estuvo operativo entre los años de 1854-1860.²⁸ Además de la cruz y cañón realizado para el estandarte (figura 6), dentro de esta casa recibirá otros encargos, como un incensario y lámpara de plata, siendo las únicas piezas que de su mano se conocen actualmente.²⁹

3. VALOR ESTÉTICO Y ARTÍSTICO

El compendio de todo ello ha tenido como consecuencia la creación de uno de los estandartes más notables de la villa. En lo que se refiere a la plástica y la estética, apreciamos una base de terciopelo negro, que actúa como lienzo en el que desarrollar la miscelánea. Las cenefas, aparecen bordadas en picado mediante la aplicación de hilo dorado, creando una composición vegetal que se extiende también por las orlas centrales, enlazándose con cuernos de la abundancia floridos. Es aquí, donde se muestra la heráldica de dos de las familias más determinantes que han pasado por el mencionado Hospital: Los Ponce de León³⁰ (figura 7) y los López de Carrizosa³¹ (figura 8), en el que se aprecia una mayor riqueza en el colorido. Hecho que queda contrastado con la pintura central, dedicada a la Resurrección de Cristo, principal advocación de la Fundación (Figura 5). Cortés, tomará como referencia algunas de las obras más célebres de esta escena cristiana en la historia del Arte, desde las

27. GARRIDO NEVA, Rocío. *Platería y plateros en Sanlúcar de Barrameda (s. XVI-XIX)*. Sevilla, Tesis doctoral de la Universidad de Sevilla dirigida por doña María Jesús Sanz, 2016, pp. 441-442. Las principales marcas de contrastes que acompañaban al punzón del maestro platero fueron de “CARDENAS” (Nicolás de Cárdenas) “GARCÍA10” (García Díez) o “FLORES”.

28. CRUZ VALDOVINOS, J.M. *Cinco siglos*. Op. cit., pp. 103.

29. AHSRU. *Libro de cuentas de abril a agosto de 1855*, legajo 23, 1855, pp. 18. Muestra la marca de “J. GUZMAN”, así como el contraste de “CABRILLA”.

30. En el caso de la casa Ponce de León, se muestra el león rampante, enfrentado a un campo dorado, en los que se insertan cuatro bastones de gules. Queda delimitado por un enmarcamiento azul, con ocho escudetes en oro. La presencia de los Ponce de León en el concepto fundacional condiciona su presencia en la heráldica seleccionada en su confección.

31. Exponen un campo de gules, con cuatro carrizos dorados, en el que reposa un león dorado. Todo ello envuelto por enmarcamiento con ocho aspas dorada. La presencia de esta heráldica no es casual, pues la familia jerezana López de Carrizosa ha sido una constante en el patronato, desde el momento que fue creado por su fundadora, hasta nuestros días.

grandes figuras del Renacimiento Europeo³² al mismo Murillo.³³ Así, se muestra un Cristo triunfante, con rompimiento de gloria, elevándose por encima del sepulcro y denotando un estudiado movimiento, realizado por numerosas diagonales conseguidas mediante el vuelo de la túnica que lo envuelve. Su tierna mirada, se dirige hacia los cielos, siendo consciente de su ascenso junto al Padre, contrastando con una musculosa anatomía, en la que se percibe la sombra miguelangelesca. La escena inspirada en el pasaje del evangelio de Mateo,³⁴ se completa con la presencia del ángel, con una expresión puramente contenida, frente al lenguaje corporal de los soldados, impresionados ante el milagro que les antecede. El academicismo marca la línea estética de la obra, con una imposición clara del dibujo sobre la pincelada, únicamente superada en el personaje del fondo, donde muestra una mayor libertad y vaporosidad. La paleta cromática es variada, usando tonalidades cálidas para la escena salvífica, mientras los colores fríos tiñen el resto del cuadro, dotando de un mayor dramatismo a todo el conjunto.

Igual de interesante es el cañón en plata que realizase José María Guzmán, donde se aplica una apariencia mucho más limpia y pulida que en estilos anteriores. La pureza ornamental es evidente, quedando únicamente rota por un sencillo juego rítmico de hojarasca conseguido mediante el tratamiento del cincelado, adaptándose a las nuevas modas neoclásicas en el material argéntico. Se extiende a lo largo de los ocho cuerpos que componen el total de la asta, quedando coronada por una monumental cruz. En ella, es donde apreciamos un mayor gusto por la decoración, pero sin alcanzar el exceso experimentado durante el rococó. La geometrización desnuda de los brazos cruciformes se mimetiza con una cadena en las que se alterna, de forma homogénea, los elementos florales y vegetales, emulando la presencia figurativa del cuerpo de Cristo. Ello lleva a que su eje central, quede marcado por una flor, insertada dentro de un círculo en forma de nudo, de los que emanan ráfagas que enuncian el poder divino. Como base, aplica un anillo envuelto de una frondosa hojarasca superpuestas de forma

32. El pasaje de la Resurrección ha sido una constante en gran parte de la producción pictórica del ámbito cristiano. El camino recorrido se percibe en la obra de Cortés, tomando como punto de partida pinturas que van desde la mano de Piero della Francesca, pasando por Rafael Sanzio o Tiziano. Modelos que, posteriormente, se convertirían en inspiración para el academicismo decimonónico.

33. “Resurrección del Señor”, Bartolomé Esteban Murillo (1650-1660). Esta obra, formaría parte de la Academia de Bellas Artes de San Fernando desde el año de 1813, por lo que sería tomada como un referente en los ámbitos artísticos del momento. A lo que se unió su inclusión como uno de *los cuadros selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, apareciendo como una de las estampas que completaban las obras más singulares de su colección. RAMOS CASA, M.^a Carmen. *Restauración de un lienzo de la “Resurrección” de Bartolomé Esteban Murillo, procedente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 1982.

34. Mateo 16,1-8... “De pronto se produjo un fuerte terremoto, pues un ángel del Señor había bajado del cielo. Se acercó al sepulcro y removió la piedra que cerraba la puerta y se sentó sobre ella... Resplandecía como un relámpago... Los soldados que guardaban el sepulcro se echaron a temblar de miedo y se quedaron como muertos...”



Figura 7.- Heráldica Ponce de León, bordado, Manuel María Ariza, estandarte H.S.R.U (1856)



Figura 8.- Heráldica López de Carrizosa, bordado, Manuel María Ariza, estandarte H.S.R.U. (1856)

horizontal que, recuerda en morfología, a la apariencia del Monte Calvario. Esta, crea contraste frente a la superficie que continua a lo largo del nudo de la pieza, en el que la decoración queda reducida a una ligera cenefa cincelada en el cuerpo superior, y una más acentuada a la parte baja, donde predomina en el empleo de hojas lanceoladas en forma de corona, y que da pie al monumental simpecado.

Varias son las piezas bordadas que, dentro del municipio de Utrera, merecen destacarse por su valor histórico artístico. Desde el ya mencionado estandarte de ánimas de la parroquia de Santiago, a los guiones del mismo templo, o de la magnánima Santa María de la Mesa, ejemplos del buen hacer y técnica del textil en toda la provincia. Ahora, con este descubrimiento, se busca aumentar la nómina local, demostrando que, al igual que las artes mayores, esta manifestación plástica requiere del interés y valor de todo el ámbito especializado, impulsando a una concienciación que permita la conservación y puesta en valor de estos auténticos tesoros de nuestro patrimonio material.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento n.º 1

1856, mayo, 12, Utrera

Recibo firmado por José María Guzmán, correspondiente al encargo de la obra de orfebrería del estandarte del Hospital de la Santa Resurrección de Utrera.

AHSRU, Libro de cuentas de abril a agosto de 1856, legajo 23, pp. 93.

“Recibí del señor D. José María Bécquer, administrador del Hospital de la Resurrección de esta villa, por los cañones y cruz para el estandarte de la ermanda de dicho establecimiento con peso de sesenta y cinco onzas a razón de 21 y media cada un mil trescientos y 81 $\frac{1}{2}$ y seiscientos mas por la echura que ambas partidas asen el total de mil novecientos ochenta y uno y medio real, y para que lo pueda aser consta le doi el presente en Utrera a 12 de mayo de 1856.

Son 1981 $\frac{1}{2}$ reales.

Rúbrica de José María Guzmán, Juan Ruiz, Antonio Beato y Juan Balver.

Documento n.º 2

1856, mayo, 26, Sevilla

Recibo firmado por D. Andrés Cortés Aguilar, con relación al encargo de la pintura central del estandarte del Hospital de la Santa Resurrección de Utrera.

AHSRU, Libro de cuentas de abril a agosto de 1856, legajo 23, pp. 97.

“Recibí del señor Manuel María Ariza la cantidad de trescientos reales de vellón importe de un cuadro que representa la resurrección del Señor, y para que conste doy este en Sevilla 26 de mayo de 1856.

Son 300 reales de vellón.

Rúbrica de Andrés Cortés, Juan Ruiz y Juan Balver.

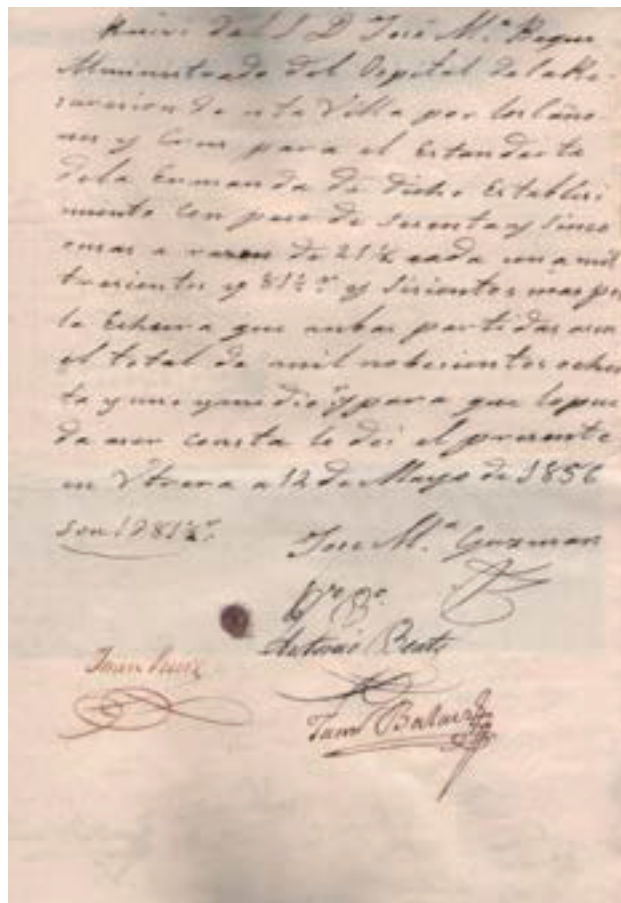


Figura 9.- Carta de pago de José María Guzmán, orfebre, por el encargo del cañón y remate de cruz del estandarte del H.SR.U. (12 de mayo de 1856)

Documento n.º 3

1856, julio, 15, Sevilla

Recibo firmado por D. Manuel María Ariza por la ejecución del bordado del estandarte del Hospital de la Santa Resurrección de Utrera

AHSRU, Libro de cuentas de abril a agosto de 1856, legajo 23, pp. 99

“Recibí de Jose Maria Becquer administrador del Hospital de la Resurreccion de la villa de Utrera las cantidades siguientes: por el bordado de un simpecado para la hermandad de este establecimiento de 5000 reales...por los cordones y 3 borlas chicas para ello...1200 reales...por 15 varas de flequillo de oro a 18 ½ reales por vara...259 reales...por la echura...60 reales...y para que conste pongo el presente en Sevilla a 15 de julio de 1856.

Son 6059 reales de vellón.

Rúbrica de Manuel María Ariza, Juan Ruiz, Juan Balaz.

27

Recibo del Sr. D. Manuel M.^o Trigo la
cantidad de trescientos y cinco reales
de un sueldo y representa la suma
recibida del Sr. D. Juan, por el sueldo
este en Sevilla el día de Mayo de 1856

En 30 de Mayo Juan, Por Juan Balazs

Figura 10.- Carta de pago de Andrés Cortés Aguilar, pintor, por la hechura de la pintura de la Resurrección del estandarte del H.S.R.U. (26 de mayo de 1856)

28

Recibo del Sr. D. Manuel M.^o
Trigo la cantidad de cincuenta
y cinco reales de un sueldo por
un sueldo que me sueldo
hacer. Sevilla 25 de Junio de 1856

En 25 de Junio Manuel M.^o
Juan Por Juan Balazs

Figura 11.- Carta de pago a Manuel Groso, fundidor e ingeniero, por el esqueleto del estandarte del H.S.R.U. (25 de junio de 1856)

BIBLIOGRAFÍA

- CRUZ VALDOVINOS, J. M. *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1992. pp. 99.
- GARRIDO NEVA, Rocío. *Platería y plateros en Sanlúcar de Barrameda (s. XVI-XIX)*. Sevilla, Tesis doctoral de la Universidad de Sevilla dirigida por doña María Jesús Sanz, 2016, pp. 441-442.
- HORTAS CÁLIZ, José. *Datos históricos, privilegios e importancia del antiguo Hospital de la Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo en la ciudad de Utrera*. Salido Hermanos, Jerez de la Frontera, 1912.
- JIMÉNEZ SAMPEDRO, Rafael. “El ajuar procesional de la Virgen del Rosario de San Vicente”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 464, Sevilla, octubre de 1997, pp. 55-57.
- QUESADA, Luis. *Los Cortés, una dinastía de pintores en Sevilla y Francia entre los siglos XVIII y XX*. Sevilla, Edición Guadalquivir, 2001.
- MAYO RODRÍGUEZ, Julio. “Noticias sobre la túnica bordada por Ariza en 1854 para el Gran Poder”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 494, Sevilla, 2000, pp. 158-160.
- MENA VILLALBA, Fco. Javier. *Eucaristía, Pasión y Gloria*. Utrera, Consejo de Hermandades de Utrera, 1999.
- RODA PEÑA, José. Colección de bordados de la archicofradía Sacramental del Salvador de Sevilla” XIV *Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla, Fundación Cruzcampo, 2013.
- “El manto y la saya procesional de la Virgen del Amparo, obra del bordador Manuel María Ariza en 1851”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 573, Sevilla, 2006, pp. 764-765.
- ROJAS MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. “La Feria de Sevilla, una nueva obra del pintor Rafael Romero Barros”, *Boletín de la Real Academia de las Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*. Córdoba, Academia de Córdoba, 2009, pp. 261-280.
- SANZ SERRANO, M.J. *Orfebrería sevillana del Barroco*, vol. II. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1976, pp. 300.
- VALDIVIESO, Enrique. *Pintura sevillana del siglo XIX*. Valladolid, Colección del autor, 1981, pp. 63.
- VEGA GARCÍA, Ángel. “Los Duques de Montpensier y el patrimonio de las cofradías penitenciales de Sevilla” *Trabajo de Fin de Grado*, Universidad de Sevilla, 2021, pp. 17-32.

Todas las fotografías han sido realizadas y tratadas por el autor del artículo,
Jesús María Mena García