



Fotografía: José Carlos Borrego Casquet

La teatralidad en el paso de Misterio sevillano de La Exaltación

Jesús García Zambrano

Jesús García Zambrano



“La teatralidad en el paso de Misterio sevillano de La Exaltación”

**PROYECTO DEL TRABAJO DOCUMENTAL DE
INVESTIGACIÓN TEÓRICA**

Tutor: Miguel Ángel de Abajo Medina

ESAD de Sevilla, curso 2020-2021

Fecha de entrega: 29/05/2021

*La fiesta andaluza es barroca,
porque barroca es la cultura andaluza*

Javier Escalera Reyes

Antes de comenzar esta investigación, quiero dedicar este espacio para agradecer a una serie de personas que tanto me han apoyado y servido de ayuda para realizar este trabajo.

A mi tutor, D. Miguel Ángel de Abajo Medina, por confiar en mí y en este proyecto, ya que sin él y sus amplios conocimientos en la materia esto no hubiese sido viable. A D. Mariano Falcón Cachero, capataz de la Hermandad de la Exaltación de Sevilla; D. José Luis García González, Consiliario Sexto de la Hermandad de la Exaltación de Sevilla; Dña. Isabel María García González y Dña. Fátima Rosado de Rueda, archiveras de la Hermandad; y especialmente a D. José Carlos Borrego Casquet, Auxiliar de Priestía en la Junta de Gobierno de la Hermandad de la Exaltación de Sevilla y autor de la mayoría de las fotografías con las que se he realizado esta investigación. A todos ellos quiero dar las gracias por abrirme las puertas de la Hermandad y facilitarme su servicio.

Por último, también quiero agradecer a toda mi familia y amigos por haberme apoyado a lo largo de la carrera, especialmente a mi amigo Raúl Hernández Borrallo, quién tanto interés ha mostrado por este proyecto y quién no ha dudado en facilitarme cualquier ayuda.

A todos ellos les mando un fuerte abrazo y mi agradecimiento de todo corazón. Muchas gracias.

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. En relación a la teatralidad cofrade	2
2.1 Teatro religioso medieval	2
2.1.1 Origen	2
2.1.2 Evolución	3
2.1.3 En España	5
2.2 El Barroco	5
2.2.1 Iglesia y monarquía	6
2.2.2 El Concilio de Trento y Andalucía	7
2.2.3 Estética barroca e imaginería sevillana	8
2.3 Semana Santa	10
2.3.1 La veneración a la imagen	11
2.3.2 Sevilla	12
3. El teatro y el Misterio de La Exaltación	15
3.1 La Hermandad	15
3.1.1 Origen	16
3.1.2 Imágenes titulares	17
3.1.3 El Misterio	18

3.2 Semiótica teatral	21
3.2.1 Tadeusz Kowzan	21
3.2.2 Patrice Pavis	23
3.3 Los signos teatrales en el Misterio de La Exaltación	24
3.3.1 El texto y la puesta en escena. Dramaturgia y dirección	25
3.3.2 El espacio y el tiempo	26
3.3.2.1 El decorado y la iluminación	28
3.3.3 Los actores	29
3.3.4 El maquillaje y el peinado	33
3.3.5 El vestuario y los accesorios	34
4. Conclusiones	36
5. Bibliografía	39

Anexos

1. Introducción

En esta investigación se ha querido estudiar la influencia que tiene el teatro dentro de la Semana Santa sevillana. Esta fiesta es, quizás, una de las más características del sur, lo que ha generado el estudio de muchos eruditos a lo largo del tiempo: historiadores, antropólogos, sociólogos, etnólogos, teólogos, etc. Lo que yo vengo a aportar de novedoso en este ámbito es la visión de alguien que se ha formado en unos estudios superiores de Arte Dramático, y que por tanto, está introducido en las claves de la semiótica teatral. Pero más allá de investigar la teatralidad de la fiesta, lo que se pretende en estas líneas es demostrar que los denominados “pasos de Misterio” también presentan un alto contenido teatral. Como foco principal de la celebración que son los pasos, pienso que es mucho más interesante centrar el estudio en los mismos para ahondar en ellos. Es por eso por lo que este estudio gira en torno a uno de los Misterios más representativos, antiguos e impactantes de la jornada cofrade de Sevilla.

Hay que señalar que la Semana Santa, tal y como la conocemos hoy día, es uno de los mayores espectáculos del mundo; entiéndase espectáculo como teatro, puesto que existe un escenario, un público y una representación. Esto no es algo azaroso ni esporádico y buena prueba de ella la encontramos en las celebraciones del Corpus Christi desde la Edad Media o la representación en carros de los Autos Sacramentales del Siglo de Oro.

Es por tanto, por lo que estoy convencido del carácter teatral que posee hoy la fiesta religiosa, no solo en lo ritual de la celebración, sino en las imágenes que cada año procesionan por la ciudad y que se irán montando-posicionando en los pasos según los gustos estéticos de cada momento histórico. También me gustaría añadir que, aunque en su origen la fiesta fuese estrictamente religiosa, en este momento, y creo que cada vez va a más, el hecho espectacular se está desvinculando poco a poco de la religión; pero esto curiosamente no provoca una pérdida de espectadores. ¿La razón? Probablemente tenga que ver con la forma que tenemos los andaluces de conservar las tradiciones, pero de lo que estoy seguro es que, sin lugar a dudas, tiene que ver con el peso tan importante que tiene el teatro dentro del cortejo. Por ejemplo, para organizar la fiesta se necesitan unos preparativos y ensayos previos, encontramos una separación entre público y actantes, en la Semana Santa el pueblo experimenta emociones tomando un papel en la representación (nazareno, costalero, acólito, etc. [todos ellos con un

vestuario y una utilería propia]), el espectador experimenta momentos catárticos gracias a la visión de los pasos de oro que portan tallas barrocas, las marchas procesionales y el olor de los incensarios... En definitiva, un conjunto de sensaciones que mantienen inmóvil al espectador de la Semana Santa y que, creyente o ateo, acerca y hace partícipe al mismo en la fiesta.

2. En relación a la teatralidad cofrade

Para entender correctamente este estudio es preciso analizar previamente qué temas y autores han trabajado en investigaciones cercanas al mismo. De este modo, esta contextualización la dividiremos en tres grandes bloques: por una parte los estudios que vinculan el teatro y la religión en el medievo; por otra, las fuentes que aportan información sobre el Barroco como estilo y como identidad en la fiesta andaluza; y por último, conocer lo estudiado sobre la Semana Santa en relación al tema que nos ocupa.

2.1 Teatro religioso medieval

Son muchos los estudios que relacionan y demuestran el poder y la influencia del teatro en la religión, el Cristianismo en este caso, y viceversa. Uno de los episodios de mayor esplendor en este ámbito lo situamos en la Edad Media, periodo que abarca diez siglos y en el que el teatro religioso tiene un papel destacable. Para saber qué hay investigado al respecto, en este subapartado se seguirán principalmente el trabajo de César Oliva, Díez Borque y, en menor medida, Francisco Ruíz Ramón.

2.1.1 Origen

Es un hecho bien sabido que la mayor parte de la población medieval era en su mayoría analfabeta, quedando el conocimiento y la cultura, casi en su totalidad, para los clérigos y religiosos. Y es que la Iglesia posee en este momento un poder tan influyente que rige las normas y pautas de vida de toda la sociedad. La misa y diversos actos religiosos se convierten de esta manera en parte de la vida del pueblo; así se menciona en Historia básica del arte escénico:

En la Edad Media, todo llegará a tener un sentido trascendente, de signo teológico [...] El pueblo se reúne periódicamente en torno a sus *oficiantes* para

asistir –mejor, para participar- en los *oficios* religiosos que, progresivamente, se van ordenando según un ritual en el que todo tiene un sentido: gestos, palabras, luz, música o canto... Y, como en todas las civilizaciones, la historia evocada o representada girará en torno del héroe fundador de sus creencias. Este héroe aquí es Cristo. [...] La Misa aparece, desde el principio como un Misterio de fe y como un *drama* [...] Tras lo anteriormente comentado, se comprenderá que en la Europa medieval el teatro surja, como en Grecia, del culto religioso.¹

Resulta muy interesante este último dato; nos habla aquí Cesar Oliva del surgimiento teatral europeo, después del esplendor de Grecia y Roma, en la matriz de la Iglesia, hecho que ya nos acerca por primera vez al tema que venimos estudiando. Igualmente, siguiendo la misma línea, Díez Borque escribe estas palabras:

El teatro medieval nace en el seno de la Iglesia, concretamente en el canto litúrgico [...] El teatro medieval, a juzgar por los textos que se conservan, es esencialmente religioso, y reproduce historias bien sabidas. [...] El teatro sacro se desenvuelve en un tiempo y un espacio sagrados que incluyen todos los tiempos y todos los espacios.²

El hecho de que la Iglesia tomase el teatro para hacer llegar su mensaje no es casual, ya que las misas se celebraban en latín, lengua que la mayor parte de los feligreses desconocían, por lo que el mensaje no terminaba de llegar y el adoctrinamiento se quedaba a medias.

Por último, como dato significativo, señalar que se cree que las primeras teatralizaciones, así al menos lo afirma César Oliva, de la palabra sagrada llegaron a Europa Occidental sobre el año 1000, con la escenificación el domingo de Pascua del *Quem quaeritis?*³.

2.1.2 Evolución

La breve escena de la Resurrección de Jesús y la suma de pequeños *tropos* dio origen a los Oficios Divinos. Hay que definir con claridad que son los *tropos* antes de seguir con el apartado; para ello tomaremos la definición que la RAE nos da del

¹ César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, col. Crítica y estudios literarios, (1990) 2000, 15ª edición, cita p. 72.

² AA.VV., *Historia del teatro en España, I*, ed. J. M^a Díez Borque, Madrid, Taurus, (1983) 1990, cita p. 63.

³ Cf. César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica...* (ob.cit.).

término: «Texto breve con música que, durante la Edad Media, se añadía al oficio litúrgico y que poco a poco empezó a ser recitado alternativamente por el cantor y el pueblo, y constituyó el origen del drama litúrgico».⁴

Estas primeras representaciones con pequeños juegos escénicos se fueron haciendo cada vez más populares, lo que trajo consigo la ampliación de los mismos con el añadido de frases inventadas (por inventadas me refiero a no recogidas en los Evangelios) y la incorporación de un mayor número de personajes. Igualmente, lo que nació para escenificar la Resurrección se lleva también al Oficio Divino de Navidad, donde se interpreta la presentación del Niño, la visita de los Reyes Magos y el encuentro entre los sabios y Herodes.⁵

La representación de momentos bíblicos dará origen a nuevos géneros y formas teatrales. El primero de ellos es el arriba mencionado *drama litúrgico*. Para entender a qué nos referimos, tomaremos las palabras que Pavis hace del término:

Aparece en Francia entre los siglos X y XII (algo más tarde en otras zonas de Europa) con la representación de los textos sagrados. Durante la misa, los fieles intervienen en el canto y la recitación de salmos y comentarios de la Biblia (ciclo pascual, sobre los temas de la Resurrección; ciclo navideño, centrado en la Natividad). Progresivamente se añaden escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, el gesto se suma al canto, ya no recurre al latín sino a la lengua vulgar (drama semilitúrgico) para los *sainetes* representados en el pórtico el tempo (1175: *Sainte Résurrection*, en francés). El drama litúrgico dará lugar a los *milagros* y a los *misterios*.⁶

Este género, como vemos, da origen a los *milagros*, género inmediatamente posterior y que el mismo Pavis define como:

Género teatral medieval (del siglo XI al XIV) que cuenta una vida de un santo bajo una forma narrativa y dramática (*Milagro de Théophile* por RUTEBEUF). La Virgen salva a un pecador arrepentido, hecho que da lugar a escenas de la vida cotidiana y a intervenciones milagrosas. El compendio más célebre es de los *Milagros de Nuestra Señora*, de GAUTIER DE COINCY (1177-1236), que incluye treinta narraciones dentro de un conjunto narrativo de treinta mil versos. Algunos milagros eran escenificados por “escolares” o

⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., versión 23.4 [en línea] (23/12/2020, 18:46), en <https://dle.rae.es/tropo>

⁵ Cf. César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica...* (ob.cit.).

⁶ Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, trad. Jaume Melendres, Barcelona, Paidós, 1998, cita p.144.

cofradías; fueron sustituidos progresivamente por los *misterios*, las *moralidades* y las *pasiones*.⁷

Los *misterios*, cronológicamente posterior a los milagros, es el otro género importante del teatro religioso medieval, la forma que va a ocupar el grueso de la investigación y que por ello veremos de forma más profunda en el tercer punto de esta tesis.

2.1.3 En España

En España la situación difiere un poco en comparación al resto de Europa. En España también encontraremos este tipo de teatro, pero los estudios que hacen referencia al teatro medieval religioso en el país, no son tantos como creemos, ya que hasta nuestros días son pocos los textos que han llegado: el Auto de los Reyes Magos de la segunda mitad del siglo XII, un tropo del ciclo de la *Visitatio Sepulchri* hallado en Silos del S.XI, el Auto del nacimiento de Nuestro Señor de Gómez Manrique de mediados del XV, otra referencia al *Officium Pastorum* en un misal del siglo XV en la Basílica del Pilar de Zaragoza y algunos textos más relacionados con la teatralización del nacimiento de Cristo.⁸ Hay que tener en cuenta que durante gran parte de la Edad Media España fue un territorio islámico, y esta religión no fomentaba las representaciones teatrales, y mucho menos las puestas en escena de textos religiosos cristianos; de ahí que encontremos pocos ejemplos en nuestro país. Pese a ello, lo que sí tenemos que tener en cuenta es que en España sí hubo representaciones teatrales en este periodo, como por ejemplo el “Misterio de Elche” que llega a nuestros días, ya que en muchas ocasiones tendemos a pasar por alto esta etapa en la historia del teatro y a dar por extinta la representación en este momento.

2.2 El Barroco

Daremos a continuación un salto temporal en la historia. Si bien es cierto que en el Barroco es cuando las Cofradías adquieren relevancia, ya en el S-XVI, Renacimiento, tenemos constancia de la presencia de algunas Hermandades y Cofradías en Andalucía

⁷ Ídem, cita p.290.

⁸ Cf. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, Crítica y estudios literarios (1967) 1988, pp. 22-28..

como la Vera Cruz de Cádiz, la Hermandad de las Angustias de Córdoba, la Hermandad de las Chías de Granada o la Hermandad del Nazareno de Huelva.

Pese a encontrar el germen en las Hermandades renacentistas, nos trasladaremos hasta el siglo XVII y parte del XVIII, situándonos así en el Barroco, etapa de una alta producción artística. El detenernos en este momento de la historia no es casual, ya que podemos afirmar que es en este periodo cuándo la Semana Santa, tal como la entendemos en la actualidad, refiriéndonos a la andaluza al menos, se consolida.

2.2.1 Iglesia y monarquía

En el Barroco las celebraciones de carácter religioso y civil, son continuas. Las fiestas ocupan así una gran parte en la vida de la sociedad de la época y para ello las ciudades se engalanan con frecuencia. Cita así el pintor e historiador del arte Juan Fernández Lacomba:

La ciudad será el escenario de la fiesta por excelencia durante el Barroco. La ciudad entera se convierte así en “teatro del mundo” dónde todo el pueblo participa y donde un conjunto de artes se pone al servicio de otros valores. [...] En España la propia monarquía y los representantes de la Iglesia serán los organizadores de procesiones, autos de fe, catafalcos, justas, mascaradas, lidia de toros, saraos, pirámides, carros y arcos triunfales [...].⁹

Al hilo de lo que acabamos de ver, en las actas recogidas en el Congreso Internacional de Andalucía Barroca del 2007 encontramos el siguiente texto que vendrá a reafirmar esta cita:

La celebración de acontecimientos relacionados con la monarquía o la religión [...] se acompañaba de manifestaciones teatrales y parateatrales y, en el ámbito individual, la importancia de la apariencia frente a la realidad –del parecer frente al ser- provocaba que se viviera hacia fuera, en una continua representación, pendiente siempre de la opinión ajena. [...] El teatro llega a invadir las mismas prácticas religiosas: los predicadores gustaban de atraer y

⁹ Juan Fernández Lacomba, «LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES EN LAS MANIFESTACIONES DEL ARTE DEL BARROCO» en AA.VV., *Andalucía Barroca. Exposición itinerante*, ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, Andalucía Barroca., 2007, pp. 50-61, cita p. 52.

sorprender a los fieles en sus sermones con efectismos teatrales e iban a oír a los comediantes para aprender pronunciación y acción.¹⁰

De nuevo encontramos una estrecha relación entre teatro e Iglesia. Este hecho es de vital importancia, a mi parecer, para entender este estudio. A veces algunas líneas de pensamiento tachan a la Iglesia de condenar y alejarse radicalmente del teatro, y aunque es cierto que esto ocurrió en momentos puntuales referidos al teatro profano, es necesario considerar el vínculo entre ambos (buen ejemplo de ello es el teatro jesuita) ya que sin él no podríamos abordar este tema del mismo modo.

2.2.2 El Concilio de Trento y Andalucía

Y siguiendo analizando el poder notorio que la institución eclesiástica tiene en el momento, cabe señalar ahora uno de los acontecimientos más importantes dentro de la misma en este periodo. Nos referimos al Concilio de Trento (1545-1564), concilio que se desarrolló para reestructurar las bases de la Iglesia y del cual salió muy reforzada la idea de la veneración de las imágenes. Encontramos las conclusiones que algunos investigadores hacen al respecto:

Después del Concilio de Trento, muchas poblaciones andaluzas, de largo periodo medieval musulmán, miran atrás y ven en sus orígenes cristianos una serie de santos cuyas reliquias son ahora descubiertas y/o llevadas a tales sitios. Esto se cubre de sugerencias milagrosas que reescriben la historia del lugar *ad divinum*, con un discurso que enlaza orígenes sagrados a un presente que se pretende de las mismas características: es el ideario contrarreformista llevado a lo cotidiano, llenando la vida de religiosidad; es la excitación de lo religioso [...].¹¹

En la misma línea, en un artículo titulado Barroco y fiesta en Andalucía se puede leer:

La potenciación por parte de Trento –al que se suele achacar el haber sido el sustento ideológico inspirador del Barroco- de las ceremonias públicas de

¹⁰ Mercedes de los Reyes Peña, «LA FIESTA TEATRAL BARROCA EN ANDALUCÍA. SEVILLA CELEBRA EL NACIMIENTO DEL ÚLTIMO AUSTRIA», en AA.VV., III. Literatura, Música y Fiesta. Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca., Biblioteca Supramunicipal San Zoilo, 17-21 de septiembre de 2007, eds. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, 2009, pp. 85-106, cita p. 86.

¹¹ María José Cuesta García de Leonardo, «FIESTAS RELIGIOSAS CONTRARREFORMISTAS» en AA.VV., *Fiesta y Simulacro*, ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, Andalucía Barroca., 2007, pp. 45-63, cita p. 45.

fe, como contrapunto al sentido privado de la fe protestante, y particularmente las de penitencia, como las que fueron el origen de las procesiones teatralizadas de la pasión y muerte de Cristo, tuvieron en Andalucía un éxito particular. [...]¹²

Observamos en estas líneas una idea esencial para esta tesis. En esta cita se hace mención al origen de la Semana Santa, y su éxito posterior, pero se añade el matiz de "procesiones teatralizadas". Estoy convencido de que el autor de estas palabras se viene a referir a la teatralización de la fiesta, pero no está de más hacer hincapié en cómo desde el origen, el teatro vendrá anexo a la celebración. Y para seguir acercándonos un poco más a las investigaciones sobre la fiesta, son muy interesantes estas palabras del mismo artículo anterior:

La mayoría de las fiestas andaluzas son evidentemente manifestaciones barrocas, incluso en el sentido estilístico del término, integrando en su universo elementos que, respondiendo a otros estilos, se ven "barroquizados" no solo por las modificaciones y los complementos decorativos, sino por el contexto general en el que se ven insertos.¹³

Es muy interesante esta cita, ya que en ella se habla de una forma sureña de ver y entender la vida desde "lo barroco". Y para comprender de mejor forma a qué nos referimos cuando decimos esto, a continuación veremos brevemente algunas notas claves sobre la estética barroca.

2.2.3 Estética barroca e imagería sevillana

Así pues, antes de cerrar este apartado es necesario conocer algunos apuntes básicos sobre la estética de este periodo. Empezaremos por exponer una cita del ya mencionado Fernández Lacomba:

Dentro de la estética Barroca, un rasgo definitivo va a ser la búsqueda de la proximidad, de una cercanía con el espectador, siempre receptor de sensaciones en las propuestas que inspiran las obras de arte. Esta consistirá

¹² Javier Escalera Reyes, «BARROCO Y FIESTA EN ANDALUCÍA» en AA.VV., *Fiesta y Simulacro*, ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, Andalucía Barroca., 2007, pp. 117-123, cita p. 122.

¹³ Javier Escalera Reyes, «BARROCO Y FIESTA... (ob. cit., p. 120.).

fundamentalmente en una necesidad de verosimilitud, a la que se añade una acentuada vocación de convicción.¹⁴

Podríamos decir entonces, y pienso que no nos equivocáramos, que el arte barroco busca el "naturalismo" para traer consigo la cercanía. Este hecho va a provocar una empatía del pueblo con las imágenes, factor que resultará muy útil para la teatralización de las tallas procesionales. Así, en el mismo estudio, se sigue hablando de la concepción del arte barroco de la siguiente manera:

La primacía de la forma y de lo sensible sobre la idea y el concepto, de la curva sobre la recta, del círculo y la esfera sobre el cuadrado y el cubo, del movimiento sobre el equilibrio, son valores que determinan la visión del mundo barroco en el que lo dinámico, lo efímero, lo perecedero, lo vivo, se antepone a la búsqueda de la permanencia y la eternidad, [...] la humanización de los modelos, los prototipos, los seres sagrados y, sobre todo, la personalización de las relaciones que los humanos mantienen con ellos, es una de las características del Barroco. (De este modo, podríamos decir que) la fiesta andaluza es barroca, porque barroca es la cultura andaluza.¹⁵

Y si hablamos de cultura andaluza, no podríamos acabar este apartado sin hacer una breve mención a una de las aportaciones más grandes de Andalucía al panorama cultural mundial, la imaginería religiosa. Es indispensable hablar de la escuela sevillana de escultura en este momento.

Son muchos los estudios que se han realizado en torno a esta, pero uno de los artículos que más acertados me parecen es el de Hernández Redondo (Escultura barroca en España); ya que en él se nos habla de Juan Martínez Montañés (1568-1649), su discípulo Juan de Mesa (1583-1667), del granadino Alonso de Cano (1601-1667) y sus aportaciones a la ciudad de Sevilla, de Pedro Roldán (1624-1699), su hija Luisa "La Roldana" (1654-1794) o de Francisco Ruíz Gijón (1653-1720).¹⁶ Con tantos maestros de la gubia y el mazo, es lógico que encontremos numerosas investigaciones ensalzando la labor y el patrimonio de los mismos; de este modo podemos ver:

¹⁴ Juan Fernández Lacomba, «LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES... (ob. cit., p. 52.).

¹⁵ Javier Escalera Reyes, «BARROCO Y FIESTA... (ob. cit., p. 118.).

¹⁶ Cf. José Ignacio Hernández Redondo, «Escultura barroca en España», en AA.VV., *EL BARROCO Arquitectura Escultura Pintura*, ed. Rolf Toman, trad. Ambrosio Berasain Villanueva, Angela Cots Egert y Beatriz Gómez Medina, Barcelona, Konemann, (1997) 2008, pp. 354-372.

No cabe duda de que una de las aportaciones fundamentales del Barroco andaluz al patrimonio cultural español y europeo es su rica y variada producción escultórica, tanto por el número y calidad de sus artistas y obras maestras, como también por las aportaciones tipológicas e iconográficas.¹⁷

La calidad de las imágenes no es fortuita. Los artesanos de la madera han ido perfeccionando a lo largo de los siglos sus técnicas; y en XVII como vimos anteriormente, el interés por acercar al pueblo las imágenes con el propósito de despertar el interés en él, hizo que se experimentara mucho en el tallado:

Desde fechas próximas al año 1610, paulatinamente se van incorporando a las esculturas ojos y lágrimas de cristal, dientes de marfil, uñas de asta y corcho en las heridas. Todos estos complementos, junto con una policromía mucho más natural en las carnaciones y las telas, son el más claro indicio de la escultura del periodo barroco.¹⁸

El resultado final será la concepción de sublimes tallas como Nuestro Padre Jesús de la Pasión, de Montañés, Jesús del Gran Poder, de Juan de Mesa o la Virgen de la Estrella, atribuida a Luisa Roldán; imágenes todas concebidas para el culto religioso en la calle, para la fiesta de la Pasión: la Semana Santa.

2.3 Semana Santa

La Semana Santa es, junto con la Navidad, la celebración más importante de la Iglesia católica, ya que en esta semana se rememoran los últimos momentos de Cristo en la tierra. En todos los lugares del mundo se recuerda este episodio con numerosos ritos y liturgias, y si en casi todos podríamos decir que el teatro está presente de una forma u otra, es en la Semana Santa andaluza donde mejor se ve.

Desde el inicio de la cristiandad, la rememoración de los últimos momentos de Cristo ha sido uno de los cultos principales de la religión. Esto es lo que

¹⁷ Juan Luis Ravé Prieto y Pedro José Respaldiza Lama, «BARROCO EN ANDALUCÍA», en AA.VV., *Andalucía Barroca. Exposición itinerante*, ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, Andalucía Barroca., 2007, pp. 82-101, cita p. 98.

¹⁸ José Ignacio Hernández Redondo, «Escultura barroca... (ob. cit., p. 356).

denominaríamos como Semana Santa, la cual la RAE define como «Semana última de la Cuaresma, desde el Domingo de Ramos hasta el de Resurrección.»¹⁹

El origen del culto como celebración y fiesta ya es algo más confuso. Pese a ello, estas palabras de Martín González me parecen las más acertadas, ya que en ellas se señala lo que pudiera ser el germen de la misma:

Desde el siglo XIII se puso en marcha en Italia un movimiento espiritual, que basaba en la penitencia su razón de ser. Penitencia y caridad pública iban unidas. Eran cofradías que se llamaban *de disciplinantes*, por eso el uso de la mortificación en privado y en público, muy especialmente en la procesión. Esa mortificación llegaba a lo cruento, con derramamiento de sangre, por afán de emular la Pasión de Cristo, modelo del cofrade. [...] El Concilio de Trento (1545-1564) potenció el movimiento de las cofradías y muy señaladamente las de penitencia.²⁰

2.3.1 La veneración de la imagen

Aparece mencionado nuevamente en la última cita el Concilio de Trento. Con anterioridad vimos cómo el Concilio fomentó las ceremonias penitenciales y procesiones, pero en este apartado además veremos cómo igualmente influyó en la veneración del pueblo hacia las tallas.

Previamente hay que aclarar que, si bien en las primeras procesiones los disciplinantes eran la base del cortejo, a medida que avanzan los años, estos irán perdiendo el protagonismo; así, poco a poco, los pequeños crucifijos que portaban los sacerdotes y que cerraban la comitiva se harán con el poder de atracción y se convertirán en el foco principal de la función.²¹ Se convierte de este modo la religión católica en una veneradora de imágenes:

El Cristianismo es una religión icónica, en la que la imagen desempeña una activa participación, admitida y recomendada por la jerarquía eclesiástica [...] En la polémica del siglo XVI, que enfrentó a protestantes y católicos, el

¹⁹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., versión 23.4 [en línea] (26/12/2020, 12:23), en <https://dle.rae.es/semana#OZimJko>

²⁰ Juan José Martín González, «El arte procesional barroco», *Cuadernos de Arte Español*, 95 (1993), cita p. 4.

²¹ Cf. ABC de Sevilla, «Documental: las raíces de la Semana Santa» (en ABCdesevilla.es, España, 2018, 27.54 mints. Digitalizado en Youtube. Última actualización: 24/09/2018), en <https://www.youtube.com/watch?v=baJGVcdkDsg> (26/12/2020, 20:40-21:20).

Concilio de Trento se decantaría a favor de la imagen, aclarando nuevamente que la honra a la imagen no descansa en el objeto sino en lo que representa.²²

Casi en la misma línea, tomaremos de nuevo la investigación de Hernández Redondo que hablando de la Iglesia del XVII dice:

Aferrada a su papel de defensora del catolicismo contrarreformista y en abierta oposición a la tesis protestante, la iglesia española encontró en el culto a las imágenes y la oratoria sagrada los medios fundamentales para hacer llegar los contenidos de la doctrina al pueblo y despertar de esa manera su fervor. La proporción de escultura religiosa realizada en España a lo largo de este siglo es abrumadoramente superior a la de carácter civil. [...] El mejor testimonio de la situación que venimos comentando es el auge que experimentan las procesiones de Semana Santa que han perdurado hasta nuestros días. Con ellas, las ciudades se transformaban íntegramente en inmensos templos por los que desfilaban los principales momentos de la Pasión en espectaculares conjuntos de esculturas acompañados por miles de disciplinantes.²³

Se llena de este modo la Iglesia europea, y por tanto española, de imágenes de culto altamente veneradas por los feligreses. También ocurrirá esto en Sevilla, especialmente a raíz de la consolidación de la que es, seguro, su mayor fiesta.

2.3.2 Sevilla

Los orígenes de la fiesta y las Hermandades en la capital andaluza son muy antiguos. Las primeras Hermandades se fundaron en el siglo XVI y adquirirán con el tiempo un carácter penitencial, formando anualmente cortejos públicos en los que se rememoran los Misterios de la Pasión. Pero nada de esto, como ya hemos visto, es novedoso. Lo verdaderamente interesante de la celebración en este lugar vino gracias a la introducción por parte de Don Fadrique Enríquez de Ribera, primer marqués de Tarifa, de un Vía Crucis desde su residencia hasta el conocido humilladero de la Cruz del Campo. La popularidad de este evento fue tan influyente en la ciudad que las Hermandades existentes se incorporaron al mismo por mucho tiempo hasta que pasaron a procesionar de una forma más organizada a la catedral.²⁴

²² Juan José Martín González, «El arte... (ob. cit., p. 6).

²³ José Ignacio Hernández Redondo, «Escultura barroca... (ob. cit., pp. 354-355).

²⁴ Cf. José Javier Comas González, Manuel Lovillo Anguiano y José Antonio Zamora Moya, *SEMANA SANTA en SEVILLA*, ed. Jorge Montoro, Sevilla, Algaida, 1991, p.8.

Siguiendo con esta idea, veremos ahora una referencia al S.XVI dónde se cita el origen de la conocida “carrera oficial”, que no es más que una organización lógica de las Hermandades en el cortejo:

El Arzobispo de Sevilla, Fernando Niño de Guevara, se vio obligado a firmar una disposición sinodal que obligaba a todas las cofradías a hacer estación a la Catedral y no a las cinco o siete iglesias, elegidas por las propias corporaciones, como hasta entonces hacían. Esa medida fue preciso tomarla ante la proliferación de Hermandades de penitencia que experimentó el último tercio del siglo XVI tras las órdenes pastorales tridentinas [...].²⁵

Se establece así por primera vez una jerarquización de la Semana Santa en la ciudad. A consecuencia de ello aparecerán diferentes formas de distinguirse las unas de las otras en el cortejo: cruces de guías, banderas de paso, bocinas, simpecados, cruces parroquiales y otras muchas insignias. Esto a su vez va a generar una especie de “rivalidad” entre Hermandades para ver quién posee las mejores piezas de orfebrería y bordados.²⁶

Esta lucha por querer destacar del resto se mantendrá en el transcurso de la historia, llegando incluso a nuestros días, pero no solo a lo que a la organización del cortejo se refiere; también la estética de los pasos y palios se verá afectada por ello. Entramos en el terreno de la teatralización cofrade. A lo largo del tiempo las modificaciones respecto al añadido o la retirada de tallas en los pasos se han ido repitiendo según los gustos estéticos de la época. Así, la Sacra Conversación tan popular del XIX (representación de María junto a San Juan y la Magdalena de forma que visualmente aparecen en una “conversación gestual”) es casi inexistente en la actualidad.²⁷ El estudio que considero más interesante en este terreno es el que Isidoro Moreno hace y que dentro de un contexto más general subtitula “La evolución de los pasos”:

Si tuviéramos que resumir en solo unos trazos las características básicas de la evolución de los pasos de las cofradías en lo referente a su número, imágenes y escenas que representan [...] habríamos de distinguir dos etapas dentro de un mismo continuum: la primera, en la que existe una proporción

²⁵ Julio Martínez Velasco, «LA PROCESIÓN: NAZARENOS, INSIGNIAS Y PENITENTES», en AA.VV., *SEVILLA PENITENTE III*, ed. Catalina Luca de Tema, Sevilla, Gever, 1995, pp. 57-119, cita p. 75.

²⁶ Cf. Julio Martínez Velasco, «LA PROCESIÓN: NAZARENOS... (ob. cit.)

²⁷ Cf. Anónimo, «Guía cofrade: Sacra Conversación (152)» [en línea] (El Correo, 12/05/2017, 10:36), en <https://elcorreoweb.es/maspasion/guia-cofrade-sacra-conversacion-152-LN2953481> (27/12/2020, 12:34).

considerable de cofradías sin paso de palio, por ir la Virgen en el *de misterio* –en el *paso del Calvario*–, habiendo también una cierta presencia de pasos alegóricos; y la segunda, que llega hasta hoy, definida por la existencia de pasos de palio en casi todas las hermandades, con muy pocas excepciones, y la casi desaparición de los pasos alegóricos. A la vez, hay una fuerte tendencia por reducir figuras, tanto en los pasos de Cristo en que ello parece posible, como en los de Virgen, individualizándose extraordinariamente la figura central.²⁸

En el mismo artículo, Moreno narra brevemente la incorporación o retirada del San Juan y/o la Magdalena (el mismo palio de la Hermandad de la Exaltación formaba este trío de imágenes a finales del XIX), dependiendo de la teatralidad o la importancia de la figura de María que quieran dar en el momento; al igual que ocurre de la misma manera con los cristos, que se retiran tallas secundarias, el cirineo por ejemplo, si se quiere centrar el protagonismo en la imagen de Jesús o se añaden nuevas imágenes si se busca la representación de determinadas escenas con mayor verisimilitud.²⁹

Por último, me gustaría traer las palabras del mismo Moreno respecto a los Misterios:

En los pasos de *misterios*, la tendencia es precisamente la contraria [...]: la tendencia no es aquí a la simplificación para que únicamente destaque el Cristo, sino que lo que se privilegia es el conjunto, donde a veces Jesús queda algo perdido –la actual moda de vestirlo con una túnica blanca en varias escenas de la pasión va destinada a que contraste con las vestiduras del resto de las figuras y no se pierda tanto entre ellas- o es, rotundamente, al menos en la calle –no me refiero ahora a las devociones en la penumbra de los altares sino a los pasos-, una figura secundaria [...].³⁰

De este modo cerramos esta contextualización, viendo cómo la figura de Cristo medieval representada por sacerdotes con pequeños diálogos dramatizados ha pasado por la gubia del Barroco y ha quedado inmortalizada en sus tallas realistas concebidas para adoctrinar al pueblo y ha llegado a nuestros días casi oculta en una marea de personajes secundarios en los Misterios sevillanos.

²⁸ Isidoro Moreno, «CAPÍTULO III. Cómo la Semana Santa sevillana ha llegado a ser tal cual es», en *LA SEMANA SANTA DE SEVILLA Conformación, Mixtificación y Significaciones*, ed. Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, Biblioteca de Temas Sevillanos, (1982) 1999, 4ª edición, pp. 85-137, cita p. 111.

²⁹ Cf. Isidoro Moreno, «CAPÍTULO III... (Ob. cit.).

³⁰ Ídem, p.120.

3. El teatro y el Misterio de La Exaltación

Dice el ya mencionado Fernández Lacomba:

Las procesiones de Semana Santa [...] presentan, por lo general, un marcado carácter escenográfico, de reconstrucción de circunstancias y alegorías referidas a la Pasión. Representaciones en las que se han venido utilizando toda una diversidad de lenguajes, que irían desde el más naturalista a aquellos otros más crípticos y cultos, de interpretación teológica y simbólica. De hecho, las múltiples manifestaciones de la Semana Santa, como escenificación realista y barroca de los distintos episodios de la Pasión han generado una gran diversidad de registros de contenidos e intuiciones de lenguajes.³¹

Escenografía, diversidad de lenguajes e interpretación simbólica, una simbiosis perfecta que pone sobre los pasos cofrades de Sevilla el teatro en estado puro. Esto ocurre en muchos de los Misterios emblemáticos de la ciudad, como en la “Sentencia”, “San Benito”, “El beso de Judas” o “Santa Marta”; pero es el de “La Exaltación” el que, quizás por su calidad artística o su antigüedad, mejor sobresale en este ámbito, siendo el objeto de estudio para esta tesis.

3.1 La Hermandad

Conocida en la ciudad cómo La Exaltación o “Los caballos”, el nombre formal de esta Hermandad sevillana es:

Pontificia, Real y Muy Ilustre Hermandad Sacramental, Purísima Concepción, Ánimas Benditas del Purgatorio, San Sebastián Mártir, Santa Catalina de Alejandría y Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Exaltación y Nuestra Señora de las Lágrimas.

De origen confuso y con altibajos en su historia, llegando a desaparecer en algunos momentos, esta corporación es denominada *de las serias*.³² Tiene sede actualmente en la céntrica parroquia de Santa Catalina y es, sin lugar a dudas, una de las más antiguas de Sevilla.

³¹ Juan Fernández Lacomba, «LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES... (ob. cit., p. 52).

³² Cf. José Javier Comas González, Manuel Lovillo Anguiano y José Antonio Zamora Moya, *SEMANA SANTA...* (Ob. cit.).

3.1.1 Origen

El nacimiento exacto de esta agrupación es algo confuso. Existe documentación del XVII que ya certifica su existencia, pero el germen de la misma se cree anterior; así, la misma Hermandad escribe estas líneas en el apartado que hace referencia a la historia de la misma en su web:

Son muy oscuras las primeras noticias de los comienzos de la Hermandad, por lo que es imposible fijar una fecha determinada para su fundación, por no existir documentación de aquel tiempo, pues el documento más antiguo que posee la Corporación, es un libro de recibimiento de hermanos, titulado primero, que empieza en 1660 y concluye en 1743. Sin embargo podemos indicar que se trata de una de las corporaciones más antiguas de la ciudad, y que debió ser fundada en el siglo XVI.³³

Del mismo modo, en el emblemático libro SEMANA SANTA en SEVILLA, en el apartado que habla de La Exaltación se puede leer:

No se sabe con exactitud el templo donde tuvo la erección de esta hermandad. Lo que sí es cierto es que a principios del siglo XVII aparece ya radicada en la Parroquia de Santa Catalina. Desde sus inicios estuvo integrada por personas principales, pues sus primitivas reglas negaban la pertenencia a la corporación de personas descendientes de moros, conversos o penitenciados y de todas aquellas otras que ejercieran oficios viles y mecánicos.³⁴

Lo que sí se conoce es que en el traslado de la Virgen de los Reyes a su nueva capilla en 1579, esta corporación participó en el cortejo junto a las veintitrés Cofradías de disciplina convocadas; así como la participación en la celebración del Corpus en 1602, primera fuente de garantía que acredita la existencia de la corporación; o la procesión hasta la catedral en el 1621.³⁵

³³ Anónimo, «Anales Históricos de la Hermandad de la Exaltación» [en línea] (Hermandad de la Exaltación, Sevilla, 25/03/2011), en <http://www.laexaltacion.org/historia/denominacion.html> (12/01/2021, 11:09).

³⁴ José Javier Comas González, Manuel Lovillo Anguiano y José Antonio Zamora Moya, *SEMANA SANTA...* (Ob. cit., p. 90).

³⁵ Cf. Anónimo, «Anales Históricos de la Hermandad de la Exaltación» [en línea] (Hermandad de la Exaltación, Sevilla, 25/03/2011), en <http://www.laexaltacion.org/historia/denominacion.html> (12/01/2021, 11:28).

Otro dato muy significativo se dará a mediados del mismo siglo XVII cuando la corporación adquiere las imágenes que hoy posee, la mayor parte de ellas con sello del taller de Roldán o atribuidas en su mayoría al mismo.³⁶ [Anexo 1]

3.1.2 Imágenes titulares

Hay que recordar que el Cristianismo, especialmente a partir de Trento, es una religión que rinde culto a sus imágenes. La veneración principal, referida a tallas, es hacia Jesús; de este modo en el segundo tomo de SEVILLA PENITENTE encontramos la siguiente cita que viene a reafirmar lo expuesto:

El Crucificado es la imagen central del arte cristiano. Su interpretación iconográfica, como era de esperar, responde al pensamiento y al sentimiento de cada época. Razón por la que en los primeros tiempos del cristianismo no se representa a Cristo en la Cruz, pues la Crucifixión era algo infame. Sin embargo, al ser abolida por Constantino, la Cruz se transforma en signo de Redención y en símbolo de Victoria.³⁷

La Hermandad de La Exaltación se tiene que hacer de este modo con imágenes de la Pasión en las que los feligreses de la corporación pudieran volcar su fe; así, a finales del S.XVII, sobre 1687, la Cofradía se pone en contacto con Luis Antonio de los Arcos, esposo de Luisa Roldán, y Cristóbal de Guadix, colaboradores del taller de Roldán, para adquirir las imágenes de María y de Cristo en un Misterio que representase el momento en el que se levanta al madero. Pero con el paso del tiempo los dos imagineros dejan el trabajo incompleto, teniendo que intervenir de esta forma Luisa Roldán e incluso el propio Pedro Roldán en el trabajo, con el fin de salvaguardar la reputación del taller del maestro sevillano.³⁸ Es por esto, que aunque no existe una acreditación que ponga la autoría en Roldán se le atribuyan a este, y a su hija, las tallas de Cristo y la dolorosa de la corporación. De la imagen de Cristo, Juan Miguel González dice: «Este Crucificado, titular de la Hermandad de Santa Catalina, es una escultura en madera policromada, de 1,77 m. de alto, atribuida a Pedro Roldán hacia

³⁶ Ídem.

³⁷ Juan Miguel González Gómez, «CUANDO CRISTO PASA POR SEVILLA: ESCULTURA, ICONOGRAFÍA Y DEVOCIÓN», en AA.VV., *SEVILLA PENITENTE II*, ed. Catalina Luca de Tema, Sevilla, Gever, 1995, pp. 81-229, cita p. 146.

³⁸ Cf. Juan Miguel González Gómez, «CUANDO CRISTO PASA...» cita p. 151.

1687»³⁹ [Anexo 2]; mientras que de la talla que representa a María podemos leer la siguiente información que nos proporciona la Hermandad:

La talla de la Santísima Virgen de las Lágrimas es de autor anónimo, aunque atribuida a Luisa Roldán, "La Roldana", es realizada en el siglo XVII en madera de cedro. La Dolorosa, que mide 1,60 m., presenta su cabeza inclinada hacia la izquierda, fijando su mirada hacia abajo. Su mano izquierda esta semicerrada, y abierta la derecha que porta el pañuelo. Iconográficamente, representa a la Virgen Dolorosa, tras la crucifixión de Nuestro Señor Jesucristo.⁴⁰ [Anexo 3]

Aunque con bastantes dudas sobre las autorías reales de todas las tallas que procesionan el Jueves Santo representando a esta Hermandad, sí podemos afirmar que en su mayoría (con algunas excepciones en el Misterio que a continuación veremos) todas proceden del círculo y el taller de Pedro Roldán, lo que da a esta agrupación una calidad barroca singular y pone de manifiesto el gran valor artístico que la misma posee en cuanto a patrimonio.

Por último, señalar que esta Hermandad además de a la imagen de Cristo y María ya mencionadas, también rinde culto como titulares de la misma al Santísimo Sacramento, Santa Catalina de Alejandría, la Purísima Concepción, San Sebastián Mártir y las Ánimas Benditas.

3.1.3 El Misterio

Muchas de las Hermandades en Sevilla se nombran siguiendo el peso o la repercusión de unas u otras imágenes, "La Macarena" o "El Gran Poder" son el mejor ejemplo; y aunque la Virgen de esta Hermandad es una talla de gran devoción entre sus hermanos, el nombre de "La Exaltación" demuestra que en la Cofradía que nos ocupa, es el paso de Misterio el que tiene mayor protagonismo. Con nueve tallas humanas y dos caballos, nos encontramos aquí con uno de los Misterios más largos e impresionantes de los que procesionan en la ciudad.

³⁹ Cf. Juan Miguel González Gómez, «CUANDO CRISTO PASA... (ob. cit., pp 148-151).

⁴⁰ Anónimo, «Anales Históricas de la Hermandad de la Exaltación» [en línea] (Hermandad de la Exaltación, Sevilla, 25/03/2011), en <http://www.laexaltacion.org/historia/denominacion.html> (13/01/2021, 10:52).

Considero que es preciso aclarar a qué nos referimos cuando decimos “paso de Misterio”, ya que, por cierto, tienen un origen teatral; para ello, sírvanme estas palabras de Patrice Pavis en la definición de “Misterio”:

Drama medieval religioso (de los siglos XIV-XVI) que escenifica un episodio de la Biblia (Antiguo y Nuevo Testamento) o de la vida de los santos, representado con ocasión de fiestas religiosas por actores aficionados (especialmente, mimos y juglares) bajo la dirección de un conductor y con decorados simultáneos llamados *casas* (*maisons* en francés). Los misterios duraban varios días y un recitador se encargaba de situar cada uno de los episodios en el lugar correspondiente. Su escritura y conducción era encargada por el municipio y en su representación confluían toda suerte de estilos, dando lugar a una serie de cuadros. Los actores se agrupaban en cofradías. En 1548, escandalizada por la evolución de los misterios hacia lo burlesco y la grosería, la Iglesia prohibió en la región parisina que el teatro convirtiese la religión en motivo de espectáculo; sin embargo, la tradición se perpetuó y ejerció una notable influencia en la dramaturgia isabelina (MARLOWE y SHAKESPEARE) y española (CALDERÓN). El *Misterio de la Pasión* relata la vida de Cristo, mezclando lo cómico-grotesco con las discusiones teológicas, convirtiendo todo el espacio urbano en escenografía gracias a una serie de efectos espectaculares.⁴¹

A su vez, Martín González da esta explicación del origen etimológico de “paso”: «El nombre de *paso* proviene del vocablo latino *passus*, escena de pasión. Paso es tanto como tema lacerante, generalmente referido a la Pasión de Cristo.»⁴²

Por último, en cuanto a definiciones, sería interesante también ver la etimología de “pasión”, y la que más acertada me parece es la siguiente: «La palabra pasión, desde el punto de vista etimológico, proviene del término latino *passio*, el cual a su vez deriva de *pati*, que quiere decir “aguantar”, “sufrir” o “padecer”.»⁴³

En el Misterio de La Exaltación todas estas notas se cumplen. Se representa aquí el sufrimiento de Jesús, todavía vivo, en el momento que el madero se está levantando. El momento en el Gólgota queda muy bien representado gracias a la calidad artística de sus imágenes; podemos definir la escena de la siguiente forma:

⁴¹ Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro...* (ob. cit., p 296).

⁴² Juan José Martín González, «El arte procesional... (ob. cit., p. 7).

⁴³ Andrea Imaginario, «Significado de la pasión de Cristo» [en línea] (Significados.com, 01/08/2019), en <https://www.significados.com/la-pasion-de-cristo/#:~:text=Qu%C3%A9%20es%20La%20pasi%C3%B3n%20de%20Cristo%3A&text=La%20palabra%20pasi%C3%B3n%20desde%20el,sufrir%20o%20padecer'.&text=La%20pasi%C3%B3n%20de%20Cristo%20tambi%C3%A9n,de%20Jes%C3%BA%20con%20su%20mensaje.> (14/01/2020, 23:48)

Cuando en el Calvario estaban levantando la cruz con Jesús clavado a ella, desnudo ante el mundo, los que estaba realizando la operación tenían conciencia de que estaban humillando al condenado hasta el fin. Pero, ya en las vísperas de que esto sucediera, viniéndolo venir, Jesús dijo: «Cuando yo sea levantado de la tierra, atraeré a todos hacia mi» (Juan 12,32) [...] El enorme paso de los caballos de Santa Catalina va dibujando en el cielo una silueta de Cristo que ahuyenta todo miedo. Tiene su rostro la seguridad del que sabe que está levantando su trono. Y que todas las miradas de la tierra confluirán inevitablemente hacia él.⁴⁴

Los mencionados caballos son, quizás, el elemento más destacable del paso (de ahí, igualmente, y como ya vimos, que se conozca popularmente a la Cofradía con este nombre). El autor de los equinos, y de los dos romanos que los acompañan, es Juan Abascal Fuentes, que fecha la obra en 1960.⁴⁵ Este autor es la excepción al círculo de Roldán como ya expusimos con anterioridad.

Pero si los expresivos caballos poseen una calidad artística, los dos ladrones que se sitúan junto a Cristo no son una excepción. Dimas y Gestas son esos dos malhechores que murieron junto a Jesús, citados en la Biblia en Mateo 27, 38; Marcos 15,27; Lucas 23,32 y Juan 19,18; y en el Evangelio apócrifo de Nicodemo, texto en el que aparecen los nombre de estos dos: «Y crucificaron igualmente a los dos ladrones a sus lados, Dimas a su derecha y Gestas a su izquierda.» En este Misterio, las imágenes de estos ladrones son atribuidas a “La Roldana”, así lo afirma el segundo tomo de CRUCIFICADOS DE SEVILLA dónde se puede leer: «Los dos ladrones (1.80 m) destacan por su gran calidad: [...] morbidez de sus formas anatómicas, amplias y voladas guedejas del cabello y el giro corporal son inequívocos de esta imaginera»⁴⁶, tal es la calidad que se conocen popularmente como “los mejores ladrones de Sevilla”.

Unas líneas más abajo del documento ahora citado, se hace referencia a las otras imágenes. Se alude de nuevo a Roldán y deja la posibilidad de que éste sea el autor del judío que soporta el peso de la cruz y el judío que tira de la soga derecha, mientras que

⁴⁴ Francisco Gil Delgado, «MISTERIOS DE CRISTO: CATEQUESIS PASIONAL», en AA.VV., *SEVILLA PENITENTE III*, ed. Catalina Luca de Tema, Sevilla, Gever, 1995, pp. 1-55, cita p. 35-36.

⁴⁵ Cf. Carlos José Romero Mensaque, «Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Sacramental, Purísima Concepción, Ánimas Benditas del Purgatorio, San Sebastián Mártir y Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Exaltación y Nuestra Señora de las Lágrimas», en AA.VV., *CRUCIFICADOS DE SEVILLA*, ed. Catalina Luca de Tena, Sevilla, Ediciones Tartessos, 2002, pp. 227-259.

⁴⁶ Carlos José Romero Mensaque, «Pontificia, Real e Ilustre Hermandad... (ob. cit. p. 249).

pone la autoría de las otras dos imágenes que cierra el Misterio en Luis Antonio de los Arcos.⁴⁷

Por último, cabe señalar que este Misterio no ha sido muy modificado desde su configuración en el XVII; aunque sí ha tenido una cierta evolución con la retirada y renovación de algunas tallas. La composición que presenciamos en la actualidad, basada en la cartela del mismo paso que representa dicha escena y que fue ejecutada por Luisa Roldán [Anexo 4], se debe a Ricardo Comas, que reorganizó el Misterio en 1960. Comas mantiene y reubica las tallas más antiguas y elimina otras como los dos sayones que se ubicaban en la delantera del paso, uno que tocaba la trompeta y el otro que voceaba la sentencia [Anexo 5]. También son interesantes citar las reformas que hicieron Emilio Pizarro a principio del S.XX, la de Infantes Reina en 1930 y la más actual, entre 2008 y 2010, la restauración de Pedro Manzano.⁴⁸

3.2 Semiótica teatral

La semiótica es la ciencia que estudia los signos, unidades mínimas que significan, verbales y no verbales, de la comunicación entre las personas. El teatro, a su vez, está formado por multitud de signos; nada es arbitrario, o no debería serlo, todo lo que se pone encima de las tablas está medido y estudiado con el fin de trasladar un mensaje concreto al espectador. A lo largo de los años, muchos autores y teóricos del teatro, como Anne Ubersfeld, han aplicado esta ciencia al hecho escénico. Para esta investigación hemos seleccionado el trabajo y las obras de los que hemos considerado que han realizado una labor más profunda en este terreno, Kowzan y Pavis.

3.2.1 Tadeusz Kowzan

Tadeusz Kowzan ordena y clasifica una serie de sistema de signos empleados en la representación teatral. Hablamos así de la conocida “Tabla de Kowzan” [Anexo 6], la cual podemos encontrar dentro del libro colectivo El teatro y su crisis actual de 1979. A

⁴⁷ Cf. Carlos José Romero Mensaque, «Pontificia, Real e Ilustre Hermandad... (ob. cit.).

⁴⁸ Cf. Ignacio Cáceres, «La evolución del misterio de la Exaltación» [en línea] (ABCdesevilla, 24/04/2020, 00:15), en <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/la-evolucion-del-misterio-de-la-exaltacion-176538-1587661310.html> (15/01/2021, 12:21).

continuación se exponen de forma breve los signos analizados por el autor que se han considerado más importantes para este estudio:

- La mímica del rostro.

Los signos musculares del rostro tienen un valor expresivo tan grande que a veces reemplazan, y con éxito, a la palabra. También hay toda clase de signos mímicos ligados a la forma de comunicación no lingüística, a las emociones (sorpresa, miedo, cólera, placer), a las sensaciones corporales agradables o desagradables, a las sensaciones musculares (como por ejemplo el esfuerzo), etc.⁴⁹

- El gesto. «Lo consideramos como movimiento o actitud de la mano, del brazo, de la pierna, de la cabeza, del cuerpo entero, para crear o comunicar signos.»⁵⁰
- El maquillaje. «El maquillaje puede crear signos relativos a la raza, la edad, el estado de salud, el temperamento.»⁵¹
- El peinado. «El peinado puede ser signo de que el personaje pertenece a una determinada área geográfica o cultural, a una época [o] una clase social [...]»⁵²
- El traje. «El traje señala el sexo, la edad, la clase social, la profesión, una posición social o jerárquica particular, la nacionalidad, la religión, y determinadas veces la personalidad histórica o contemporánea.»⁵³
- El accesorio. El autor dice que los accesorios son un sistema autónomo de signos, situados entre el vestuario y la escenografía.⁵⁴
- El decorado. El aparato escénico o escenografía, según Kowzan, sirve para representar un lugar geográfico o social. Además el decorado puede situar al espectador en una época histórica o momento del año o el día.⁵⁵
- La iluminación. Aunque el autor se ciñe a hablar de la iluminación eléctrica⁵⁶, hemos considerado importante destacar este signo para el posterior estudio.

⁴⁹ Tadeusz, Kowzan «EL SIGNO EN EL TEATRO – INTRODUCCIÓN A LA SEMIOLOGÍA DEL ARTE DEL ESPECTÁCULO», en AA.VV., *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila Editores, (1979) 1992, 3ª edición, pp. 25-60, cita pp. 39-40.

⁵⁰ Tadeusz, Kowzan «EL SIGNO EN EL TEATRO... (ob. cit. p. 40).

⁵¹ Ídem. p. 42.

⁵² Ídem. p. 43.

⁵³ Ídem. pp. 43-44.

⁵⁴ Cf. Tadeusz, Kowzan «EL SIGNO EN EL TEATRO... (ob. cit).

⁵⁵ Ídem.

⁵⁶ Ídem.

3.2.2 Patrice Pavis

En El análisis de los espectáculos, Pavis estudia el teatro, entre otros espectáculos, y lo desglosa en todos los elementos mínimos de significado. Para esta investigación nos interesan ver los siguientes aspectos:

- El actor. «El trabajo [del actor] no es propiamente un trabajo, es estar *presente*, situarse aquí y ahora para el público»⁵⁷. De las emociones dice: «el actor da a leer directamente emociones ya traducidas en acciones físicas».⁵⁸
También interesan las referencias al cuerpo del intérprete en cuanto a orientación al público, postura corporal, actitud física, comunicación no verbal y la mímica del rostro.⁵⁹
- El espacio. El lugar teatral, el edificio y su arquitectura; el espacio escénico, toda la sala, y el espacio liminar, la separación entre escenario y sala; el espacio gestual (proxémico, relación entre personas, y el kinésico movimiento del propio cuerpo); y el espacio dramático, el que propone el texto.⁶⁰
- El tiempo. El tiempo representado o tiempo dramático, que es el que los acontecimientos relatan y te ubican en un lugar determinado.⁶¹
- El vestuario. Como medio de caracterización y para la localización dramática.⁶²
- El maquillaje. Para la acentuación y el subrayado de rasgos.⁶³
- Los objetos. «Todo lo que puede ser manipulado por el actor»⁶⁴. Escenografía y utilería.
- El texto. El escrito (la dramaturgia) y el que se lleva a escena.⁶⁵
- Las puestas en escena. Escenificación naturalista, se expresa fotográficamente en una mimesis con la realidad; simbolista, donde la realidad representada es la esencia idealizada del mundo real; y puesta en escena teatralizada, donde no se imita lo real, cuando los signos de la representación insisten en el juego y en la

⁵⁷ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos Teatro, mimo, danza, cine*, trad. Enrique Folch González. Barcelona, Paidós, (1996), 2000, 4ª edición, cita p 72.

⁵⁸ Ídem, cita p 75.

⁵⁹ Cf. Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos...* (ob. cit.).

⁶⁰ Ídem.

⁶¹ Ídem.

⁶² Ídem.

⁶³ Ídem.

⁶⁴ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos...* (ob. cit. p. 90).

⁶⁵ Cf. Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos...* (ob. cit.).

aceptación del teatro como realidad.⁶⁶ También es interesante ver el análisis que el autor hace sobre puestas en escena metafórica (que utiliza la escenificación para ilustrar el texto dramático) y la puesta en escena del acontecimiento, que escenifica un acontecimiento que no depende de un texto.⁶⁷

- La identificación con la obra y los personajes. Identificación asociativa (comunicación general entre personajes cuyo fin es escuchar todos los puntos de vista), admirativa (cuando se admira a los personajes y se nos invita a imitarlos), simpática (identificación por compasión y sentimentalismo) e identificación catártica (provoca una emoción violenta y una catarsis que suscita terror y piedad de la figura trágica). Como opuesto a la identificación, encontramos la distancia, que es cuando no conseguimos empatizar con la obra ni los personajes, ya sea por repulsión, miedo u otro tipo de emoción normalmente negativa.⁶⁸

3.3 Los signos teatrales en el Misterio de La Exaltación

El grupo escultórico del Misterio de la Hermandad de la Exaltación representa un momento de la Pasión. Podría decirse que nos situamos ante una escena “congelada” o una fotografía en tres dimensiones de un espectáculo teatral, la cual sería fácil de analizar con los elementos de significación arriba expuestos. Pero antes, una cita de Pavis sobre el análisis de “imágenes”, ya que se considera aplicable el paralelismo al Misterio:

¿Cuáles podrían ser los beneficios de un estudio de la documentación fotográfica?

- La identificación de los espacios, de los objetos, de las actitudes y de todo lo que se puede fijar con el ojo del objetivo.
- La precisión que aporta a un detalle o a un momento fugitivos apenas perceptibles a simple vista.
- La aprehensión de las relaciones bilaterales entre, por ejemplo, el espacio y la gestualidad, el objeto y el espacio, la iluminación y el maquillaje, etc.⁶⁹

⁶⁶ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos...* (ob. cit. pp. 212-213).

⁶⁷ Cf. Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos...* (ob. cit.).

⁶⁸ Ídem.

⁶⁹ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos Teatro, mimo, danza, cine*, trad. Enrique Folch González. Barcelona, Paidós, (1996), 2000, 4ª edición, cita pp. 55-56.

3.3.1 El texto y la puesta en escena. Dramaturgia y dirección

Empezaremos analizando esta “fotografía” por la que considero la base de cualquier espectáculo escénico: la dramaturgia. Muchos de los Misterios que procesionan en toda la geografía andaluza y fuera de ella representan momentos bíblicos, es decir, son representaciones basadas en la literatura de los Evangelios Canónicos (Nuevo Testamento), pero no todos.

En el caso de esta Hermandad, no encontramos referencias en la Biblia del instante representado, pero sí se mencionan otros momentos referidos al “levantamiento” de Cristo, como el ya citado Juan 12,32 («Y yo, cuando sea levantado de la tierra atraeré a todos hacia mí.» [Todas las citas bíblicas de esta investigación están extraídas de la *Biblia de Jerusalén* (véase bibliografía.)] al que le sigue «Decía esto para significar de qué muerte iba a morir.» Juan 12,33; y otras como Juan 3,14 «Y como Moisés levantó la serpiente en el desierto así tiene que ser levantado el Hijo del hombre»; o del mismo apóstol en el 8,28 «Les dijo, pues, Jesús: “Cuando hayáis levantado al Hijo del hombre, entonces sabréis que Yo Soy, y que no hago nada por mi propia cuenta; sino que, lo que el Padre me ha enseñado, eso es lo que hablo.”».

Si bien, entonces, el momento de la Exaltación surge de una idea colectiva, pues es un hecho que tuvo que producirse el levantamiento del madero, muchos artistas a lo largo de la historia han tomado este instante para crear magníficas obras de arte. En la pintura, por ejemplo encontramos diferentes lienzos llamados La Elevación de la Cruz, cómo el de Anton van Dyc, el de Rembrandt, el de Lucas Jordán o el de Rubens de 1610-1611 [Anexo 7], posible obra inspiradora para el taller de Roldán según fuentes de la misma Hermandad sevillana.

Independientemente de dónde partiera la idea o la imagen en la cabeza del artista para crear este momento, yo me atrevería a decir que el “texto” del que parte este Misterio en la actualidad es la cartela de Luisa Roldán que decora el paso en la que observamos la escena de la Exaltación [Anexo 4]. De esta forma, consideramos a La Roldana como la “dramaturga” de esta obra, entendiéndose cómo la autora de la obra que podemos apreciar en el S. XXI.

A su vez, como en todo montaje teatral, es necesario el trabajo del director o directora para poder realizar la puesta en escena. En este caso, podríamos decir que es

Ricardo Comas quien en 1960 hiciera una adaptación teatral de la dramaturgia de Luisa Roldán, posicionando todas las tallas en el paso siguiendo la cartela de la imaginera barroca. De este modo, la escena (como ya vimos en el punto 3.1.3) queda de la siguiente manera:

Se representa en el primer paso el misterio de la Exaltación de la Cruz. Cuatros sayones se encargan de izarla. Dos tiran con cuerdas del madero, otro lo empuja con el hombro y un cuarto guía el extremo inferior al hoyo del monte. Junto a la Cruz se muestran los dos ladrones desnudos en espera del suplicio. Dos équités romanos dan escolta a la escena en la parte trasera del paso.⁷⁰
[Anexos 8 y 9]

De este modo, según Pavis, se hace una puesta en escena en la actualidad metafórica ya que la escenificación se hace para ilustrar la dramaturgia de la cartela, quedando representada de una forma naturalista (se copia la realidad de la cartela y se traslada al paso). Pero igualmente, si hablásemos de la dramaturgia en el momento de la ejecución de las tallas en el XVII podríamos considerarla una puesta en escena simbolista, puesto que la representación es solo la idealización del momento del levantamiento del madero, pues como acabamos de ver, este instante corresponde al imaginario colectivo, ya que no existen pruebas escritas de que esto ocurriese.

3.3.2 El espacio y el tiempo

El espacio es uno de esos elementos indispensables en cualquier representación teatral. Desde el origen del teatro siempre ha tenido un peso relevante, solo nos basta con ver que es uno de los tres pilares de la regla aristotélica.

Según Pavis, el espacio se puede dividir en: el lugar teatral, el espacio escénico, dramático, liminar, y gestual. En este caso, el espacio escénico podríamos decir que son las propias calles de la ciudad en el momento que el paso sale en procesión; y el liminar sería la separación física entre el mismo paso y el público, pero estos no nos interesan demasiado.

Prestaremos un principal interés al lugar teatral. Se puede considerar que el “edificio”, que yo más bien catalogaría como “escenario andante” es el paso, las andas,

⁷⁰ José Javier Comas González, Manuel Lovillo Anguiano y José Antonio Zamora Moya, *SEMANA SANTA...* (Ob. cit., p. 90).

de estilo barroco, del taller de José Gil y tallado en 1902 [Anexo 10]. Destacan de este paso los cuatro ángeles que adornan las esquinas [Anexo 11], atribuidos a Luisa Roldán (y a veces al propio Pedro Roldán), las ocho cartelas que representan momentos de la Pasión, obras salidas del taller de Roldán, y los respiraderos de José García Roldán de 1930.⁷¹

El espacio gestual lo veremos cuando analicemos los personajes; ahora prestaremos atención al espacio dramático. Todo texto teatral nos sitúa en un lugar físico. En este caso, sabemos que el lugar en el que nos encontramos es el Calvario o Gólgota; pues los evangelios así lo citan:

- «Llegados a un lugar llamado Gólgota, esto es, “Calvario”» Mateo 27,33.
- «Le conducen al lugar del Gólgota, que quiere decir: Calvario.» Marcos 15,22.
- «Llegados al lugar llamado Calvario, le crucificaron allí a él y a los malhechores [...]» Lucas 23,33.
- «Y él cargando con su cruz, salió hacia el lugar llamado Calvario, que en hebreo se llama Gólgota.» Juan 19,17.

Esta ubicación espacial, más la acción representada nos lleva a otra unidad aristotélica: el tiempo. En esta escena o fotografía nos interesa ver el tiempo dramático, pues el tiempo escénico es inexistente. El tiempo representado, que según Pavis nos ubica en un lugar determinado (el Gólgota) es el que relata los acontecimientos que se producen. Diríamos que se trata del tiempo ficcionado, del momento histórico de la crucifixión de Jesús en el siglo I d.C.; además, si seguimos la Biblia podemos hasta saber el momento del día, pues en Marcos 15,25 encontramos: «Era la hora tercia cuando le crucificaron.» (la hora tercia hace referencia a las 09:00 siguiendo la división temporal de las horas canónicas), si bien este detalle es inapreciable cuando estudiamos el Misterio, es un dato curioso que se aporta.

⁷¹ Cf. Anónimo, «Paso del Santísimo Cristo de la Exaltación » [en línea] (Hermandad de la Exaltación, Sevilla, 20/04/2011), en <http://www.laexaltacion.org/patrimonio/paso-de-misterio/64-paso-del-santisimo-cristo-de-la-exaltacion.html> (08/03/2021, 19:24).

3.3.2.1 El decorado y la iluminación

Ya tenemos un tiempo, siglo I d.C, y un espacio, el Calvario. Pero no hablamos de estos sin datos; sabemos, por lógica, que se trata de este momento y en este lugar al observar la crucifixión en un ambiente de religiosidad, pero nos ubicamos en los mismos gracias a elementos escenográficos (además de los personajes, entre otros). Según Kowzan, el aparato escénico o escenografía, nos ayudan a representar un lugar geográfico o social, y también nos sitúa en una época histórica.

En este Misterio no encontramos un gran decorado que nos transporte al momento, ya que bastaría, como ya he comentado, con la representación de Jesús. Pero, a mi parecer, el elemento más importante escenográficamente hablando sería la cruz. A su vez, del madero cuelga un letrero con una inscripción [Anexo 12]. Encontramos de este las siguientes referencias bíblicas:

- «Sobre su cabeza pusieron, por escrito, la causa de su condena: “Este es Jesús, el Rey de los judíos.”» Mateo 27,37.
- «Y estaba puesta la inscripción de la causa de su condena: “El Rey de los judíos”.» Marcos 15,26.
- «Había encima de él una inscripción: “Este es el Rey de los judíos”.» Lucas 23,38.
- «Pilato redactó también una inscripción y la puso sobre la cruz. Lo escrito era: “Jesús el Nazareno, el Rey de los judíos”.» Juan 19,19.

Si bien es cierto que la cruz como medio de castigo y tortura nos ubica en un periodo histórico concreto, pues es bien sabido que era un método que empleaba el Imperio romano hasta mediados del siglo I, sumando además la presencia de los dos romanos del Misterio que ya sí nos sitúan bajo la influencia de Roma; conocemos que se trata de la crucifixión de Jesús por dos elementos escenográficos importantes: las potencias doradas [Anexo 13], signo de divinidad asociado a Cristo y que representa su triple condición de profeta, sacerdote y rey⁷²; y la corona de espinas [Anexo 13], elemento que también aparece citado en la Biblia de tal forma:

⁷² Cf. Anónimo, «Guía cofrade: Potencias (68)» [en línea] (El Correo de Andalucía, 15/02/2017), en <https://elcorreoweb.es/sevilla/guia-cofrade-potencias-68-HC2657018> (08/03/2021, 20:48).

- «Y, trenzando una corona de espinas, se la pusieron sobre su cabeza [...]» Mateo 27, 29.
- «Le visten de púrpura y, trenzando una corona de espinas, se la ciñen.» Marcos 15, 17.
- «Los soldados, trenzaron una corona de espinas, se la pusieron en la cabeza y le vistieron un manto de púrpura.» Juan 19, 2.

También podría considerarse como elemento escenográfico el suelo del Misterio. Muchos pasos que representan el lugar del Calvario utilizan corcho u otros materiales que asimilan o recuerdan rocas o terreno uniforme rocoso; en el caso de esta Hermandad, en los últimos años, viene cubriendo el suelo con adornos florales [Anexos 8 y 9], claveles rojos o lirios morados principalmente, que aporta una imagen mucho más estética y poética, además del significado y el lenguaje de los colores.

Por último, aunque es un elemento que se sale un poco de la investigación del conjunto escultórico, me gustaría mencionar los seis candelabros de guardabrisas [Anexo 14] que lleva el Misterio, pues cumplen una función muy importante: iluminar las imágenes; por tanto, estamos hablando teatralmente de la iluminación, signo vital para el teatro y que Kowzan recoge en su tabla como elemento a tener en cuenta para el estudio de los espectáculos.

3.3.3 Los actores

Los actores son los encargados de dar vida a personajes literarios que solo viven en la dramaturgia del papel. En el caso que nos ocupa, solo podemos ver a los personajes, y de esta forma deberíamos tratarlos. Pero también me parece una manera acertada el denominarlos como actores, ya que Pavis a quién analiza es al actor y no al personaje, y además, de este modo ponemos un mayor peso teatral en las tallas. En resumen, en este apartado analizaremos los personajes como tal, pero no se nos puede ir la idea de que además tienen un papel como actores en la representación.

El conjunto escultórico de la Hermandad de la Exaltación lo componen nueve personajes humanos más los equinos: Jesús, dos romanos, los dos ladrones, cuatro sayones y los dos caballos.

En lo que respecta al espacio gestual, es muy interesante ver la relación entre personajes respecto a la proxémica y el reparto y equilibrio del escenario. De este modo: En proscenio izquierdo tenemos al primer sayón que tira de la cuerda y en el otro extremo, proscenio derecha, el segundo sayón que también tira. Jesús clavado en la cruz queda en el centro del escenario, y a sus pies, a la derecha, un sayón que encaja el madero en la tierra, y metiendo el hombro a la ayuda de este otro sayón más agarra la cruz quedando físicamente por detrás ligeramente hacia la izquierda de Jesús. Resulta interesante ver el espacio cerrado que construyen estos tres personajes, que con una distancia muy próxima entre sí generan dinamismo a la acción del erguimiento de Cristo. A la izquierda de ellos quedan los dos ladrones, pegado a la cruz Dimas, y tras él Gestas; tenemos que mencionar que la distancia física en este espacio es casi inexistente, pues los ladrones aparecen uno tras el otro y pegados a la cruz, con los sayones a los pies del crucificado, y los romanos atrás del mismo. Finalmente, en segundo término quedan los dos caballos y los dos romanos, el de la izquierda, de pie, al lado del animal, y el de la derecha sobre el caballo; lo cual compensa y equilibra el escenario, pues si bien el peso está más repartido hacia la izquierda, el romano sobre el caballo sobresale a una determinada altura equilibrando de esta forma la composición escénica.

En cuanto al resto del análisis de los personajes, a continuación haremos una pormenorización de ellos centrándonos en la postura que presentan ante el público, la mímica del rostro (sensaciones y emociones) recogida tanto por Pavis como por Kowzan, gestos y actitud corporal principalmente:

- Jesús: Clavado en la cruz, lo observamos de forma directa ya que se muestra frontal al público y un poco inclinado dada la propia inclinación del madero [Anexos 8 y 14]. El gesto que más llama la atención de este es su foco hacia el cielo, con la cabeza que se va suavemente hacia la izquierda, la mirada perdida, las cejas ligeramente arqueadas en actitud de búsqueda de consuelo y la boca entreabierta [Anexo 15]. También cabe señalar la actitud de sufrimiento y expiración, y el sutil retorcimiento de su cuerpo.
- Sayón proscenio izquierda: De frente a público, con la cabeza un poco girada hacia la izquierda e inclinando el peso hacia delante por su esfuerzo al tirar de la cuerda para erguir la cruz [Anexo 16]. Observamos en él una actitud corporal de esfuerzo, y sus gestos son muy interesantes; lo vemos en el momento que da la zancada, con la rodilla derecha flexionada y la izquierda

en extensión llevando el esfuerzo al tren superior, la mano derecha agarra la cuerda por arriba y la izquierda por abajo, permitiendo que su brazo izquierdo esté flexionado y el derecho, en el que se centra todo el esfuerzo, esté arqueado [Anexo 17]. Esta talla provoca en el espectador una gran tensión, por el esfuerzo físico que le vemos realizar, si bien es destacable que su rostro no refleja lo mismo [Anexo 18], su actitud corporal sí lo hace.

- Sayón proscenio derecha: En el caso del segundo sayón que tira de la cuerda, este se presenta de espaldas al público. También presenta una gestualidad de esfuerzo, con la rodilla izquierda apoyada en el suelo y la derecha flexionada. Su mano derecha agarra la cuerda con una doble vuelta y de una forma casi flexionada observamos en su brazo el esfuerzo del tirar; su mano y brazo izquierdo también agarra la cuerda con una doble vuelta, pero descansa al lateral de la pelvis [Anexos 8, 9, 14 y 19]. De este sayón si es muy interesante su mímica del rostro. Con los ojos abiertos, la mirada arriba y el foco al lateral de la cruz de la que está amarrada la cuerda con la que trabaja, presenta la boca cerrada y las cejas un poco levantadas dado el esfuerzo que está realizando [Anexo 20].
- Sayón que encaja la cruz en la tierra. Este personaje lo observamos de lado, casi de espaldas, respecto a la visión del público. Clava su rodilla izquierda en la tierra [Anexo 21], buscando el suelo donde encajar el madero, mientras que su otra pierna permanece flexionada. Su actitud demuestra un trabajo de precisión; sus manos se disponen a agarrar la cruz, pero todavía lo encontramos en el previo, casi a modo de “abrazo” con la stipes [Anexo 22]. Resulta curioso su rostro, sonrío, parece contento de lo que hace, su mirada se fija en su trabajo mientras su boca abierta esboza una gran sonrisa [Anexo 23].
- Sayón que ayuda a encajar la cruz: El segundo sayón que ayuda al personaje ahora citado, se muestra corporalmente de frente, pero su cabeza, y por tanto su foco, va hacia la izquierda [Anexos 8, 9 y 22]. Su gestualidad demuestra claramente la ayuda para meter el madero en la tierra; está inclinado hacia delante, apoya su hombro en la cruz la cual agarra por arriba con su mano izquierda y por debajo con la derecha, mano que se entrecruza con las del compañero que tiene justo a sus pies [Anexo 24]. Su rostro tampoco aporta demasiada información, sus ojos y su boca están relajados [Anexo 25]; podría decirse que la mímica del rostro de este personaje aporta incluso tranquilidad, y si solo analizásemos esta, en ningún caso podríamos afirmar que se trata de una persona que está llevando a cabo tal esfuerzo físico.
- Dimas: El buen ladrón [Anexo 26], el que está más cercano a Jesús, personaje que se presenta a público de una forma frontal, aunque con un cierto giro de tres cuartos hacia la izquierda [Anexos 10, 17 y 27]. Aunque está a punto de morir, aunque lleva las manos atadas en su espalda, no

adopta una gestualidad de nerviosismo o miedo. Solo inclina la cabeza suavemente hacia la derecha y adelanta tímidamente su pierna izquierda, que sumado a su rostro casi neutro y de relajamiento [Anexo 28], aporta una serenidad y tranquilidad a la escena.

- Gestas: El mal ladrón [Anexo 29], el que se oculta tras Dimas, el que aparece casi de perfil hacia la izquierda pero que fija su foco al frente [Anexos 10, 17 y 27]. Avanza su pierna izquierda y mira casi de reojo a la cruz, con una vista muy lateral y casi forzada. También lleva las manos atadas a su espalda y su rostro, que es menos angelical que el de su compañero, denota un cierto aire de superioridad aunque deja entrever un pequeño indicio de temor por lo que le viene [Anexo 30].
- Centurión a caballo: Sobre el equino, este personaje de la parte posterior del paso se observa de frente [Anexos 8, 9, 14 y 21]. Con la cabeza girada hacia la derecha mirando a los dos ladrones [Anexo 27], mientras su mano izquierda agarra las riendas del caballo y la derecha sostiene la sentencia [Anexo 31]. Inclinado ligeramente hacia delante, adopta una actitud desafiante, con la boca y los ojos abiertos, es el personaje secundario en el nivel más alto físicamente lo cual le aporta una posición de superioridad.
- Romano: De pie, de frente al público [Anexo 9, 10 y 17], con su pierna derecha avanzada en un paso corto. Su brazo derecho forma casi un ángulo de noventa grados al agarre de una lanza, y su otro brazo permanece abajo en extensión con la mano casi relajada y en su pulgar agarra las riendas del animal [Anexo 32]. La mímica del rostro que presenta es algo confusa; la sensación que a mí me aporta es de una especie de temor confundida con la sorpresa, ojos muy abiertos con una mirada un poco alta y la boca abierta con una notable amplitud [Anexo 33].

En cuanto a los niveles de identificación expuestos por Pavis, por una parte hablaríamos de identificación admirativa en la figura de Jesús, si observamos al mismo con una mirada de religiosidad, como representación de Dios que es, la admiración proyecta un encuentro con esa figura que invita a imitarlo. En la misma línea estaría la identificación simpática, que no es más que el entendimiento con los personajes a través de la compasión y el sentimentalismo.

Pero si este Misterio busca una identificación determinada con el espectador, esa es sin lugar a dudas la catártica. La catarsis está presente en el teatro desde las primeras tragedias griegas, y podríamos decir que es el momento cúspide de cualquier representación, donde el público se apiada del personaje trágico. Esta escena provoca una emoción violenta mediante el terror y la crueldad del resto de personajes hacia Jesús, que lleva al público al sentimiento más teatral de la catarsis.

Finalmente, debemos mencionar que en oposición a la identificación nos encontramos con la distancia. Los personajes crueles, los sayones y los romanos en este caso, provocan una emoción negativa mediante la exageración del gesto, la fealdad de

sus rostros o sus propias acciones, que llevan al espectador a posicionarse en contra de los mismos y que remarca, por tanto, la identificación positiva con la figura de Jesús.

3.3.4 El maquillaje y el peinado

Dar color a las imágenes es necesario para humanizar lo tallado.

El esplendor triunfal de nuestro barroco, con todo lo que tiene de teatral y apoteósico, encuentra en el lenguaje emocional y más asequible de los colores y los brillos el medio ideal de expresión, al tiempo que consigue una feliz compenetración entre lo pictórico y lo escultórico.⁷³

De este modo, podemos decir que la caracterización contribuye a potenciar la expresividad del actor y ayuda al intérprete a acercarse al personaje; siendo el maquillaje, el peinado y el vestuario las principales formas de caracterizar. Además, estas ayudan a que el público pueda reconocer fácilmente a los personajes y los distinga entre sí.

En el caso que nos ocupa, hablar de maquillaje sería hablar de policromía y viceversa. Los personajes de este Misterio, en su mayoría, podríamos decir que tienen un maquillaje naturalista, pues lo que se busca es encarnar las imágenes con los rasgos más realistas posibles. El caso más significativo en cuanto a la caracterización a través del maquillaje lo encontramos aquí en la figura de Jesús; las heridas y la sangre en su rostro, manos, rodillas o pies [Anexos 15, 22 y 24] es un recurso de caracterización utilizado para acentuar el sufrimiento del personaje y hacer ver con esto la agonía del mismo a los espectadores. Buen ejemplo de esto que comentamos son las palabras del historiador de arte Domingo Sánchez-Mesa Martín:

[...] En los casos de imágenes para procesionar, la policromía se reforzaba, en los temas de pasión, con cardenales y heridas con sangre y, en conjunto, se les aplicaba barnices que las hacían más brillantes y llamativas, aunque, con el tiempo y por oxidación, se han ennegrecido oscureciendo las encarnaciones [...]⁷⁴

⁷³ Domingo Sánchez-Mesa Martín, «LOS PROCEDIMIENTOS TÉCNICOS: LA TALLA Y LA POLICROMÍA», en Enrique Pareja López, *Historia del Arte en Andalucía. EL ARTE DEL BARROCO. ESCULTURA, PINTURA Y ARTES DECORATIVAS*, ed. Junta de Andalucía, Sevilla, Ediciones Gever, VII, 1991, pp. 54-84, cita p. 61.

⁷⁴ Ídem. cita p. 75.

Otro de los aspectos interesantes para analizar en la caracterización puede ser el peinado. En este caso, peinados y barbas no tienen un valor demasiado interesante. Cristo se presenta aquí, en la que a este apartado se refiere, con la iconografía estándar y tradicional que tenemos del mismo desde el arte bizantino. Lo mismo ocurre con los dos ladrones y el resto de personajes. Presentan peinados que no corresponden exactamente con la época (ni barroca, momento en que se tallan las imágenes, ni de la época histórica en la que vivió Jesús); se opta por unas barbas y peinados estereotipados que aportan a las figuras ambigüedad y atemporalidad.

3.3.5 El vestuario y los accesorios

El traje es, quizás, el signo teatral visual de caracterización más importante. El vestuario de un personaje puede indicarnos su edad, sexo, clase social, momento histórico en el que se encuentra, etc.

En este Misterio, principalmente, siguiendo el vestuario nos encontramos, por una parte, que no todos los personajes se encuentran en la misma posición social, y en segundo lugar que, los personajes representados corresponden a un contexto histórico determinado; buena prueba de ello es la presencia de los milicianos romanos frente a ciudadanos más pobres como pueden ser los dos ladrones.

Hacer un análisis de la indumentaria de estos personajes puede resultar delicado, ya que los gustos estéticos y las modificaciones en cuanto a vestuario van cambiando con el paso de los años. Aunque esto solo pasa con las imágenes de vestir; los personajes como Jesús, Dimas y Gestas al ser tallas enterizas no sufren estos cambios, a no ser que se las empiece a vestir como ha ocurrido en multitud de ocasiones con tallas no concebidas para ser vestidas. Estos tres personajes aparecen semidesnudos, por lo cual el estudio del taje en ellos es casi inexistente; pero sí cabría destacar la presencia del perizoma o lienzo de pureza que no es más que esa pequeña pieza de tela que cubre las intimidades de Jesús [Anexo 2] y los dos ladrones [Anexos 26 y 29]. Aunque los Evangelios Canónicos no hacen referencia a esta indumentaria, en el Evangelio de Nicodemo sí la encontramos en Cristo, pero no en Dimas ni Gestas. Poner a estos dos casi desnudos es, en mi opinión, un símbolo de ridiculización que sitúa a los personajes en un nivel social inferior; además casa con la acción de la escena, pues sabemos que después de Jesús serán ellos quienes mueran crucificados.

Respecto a los cuatro sayones y los dos romanos, hacer de ellos un estudio de su vestuario puede resultar complicado, pues la indumentaria en estos personajes sí ha ido y va modificándose con los años. Pero como hay que empezar por algún lugar, tomaremos las palabras de Juan Miguel González Gómez que escribiera en 1995 y daremos luego unas notas más actuales. De este modo, el profesor González Gómez dice:

De los dos que tiran de las cuerdas, el que mira al frente viste calzón de pana marrón con vueltas de seda blanca, casaca verde remangada hasta los codos, faja y turbante alistados a la usanza hebraica. Y además utiliza muñequeras de cuero [Anexo 34]. El otro, en genuflexión simple ante el Crucificado, lleva ropón beige* ajustado a la cintura mediante una correa con clavos.⁷⁵ [Anexo 35]

En los últimos años el sayón de la izquierda ha sustituido la casaca verde por una de color burdeos con vueltas también de seda blanca, y el turbante y la faja se sigue manteniendo con rayas de estilo “hebreo” [Anexos 8, 9 y 16] pero cada año suele portar una diferente que estrena cada Jueves Santo. En cuanto al sayón de la derecha viste ropón de rayas verticales de colores beige, tierras y verdosos principalmente y mantiene el cinturón de cuero [Anexo 8, 9, 14 y 19].

Respecto a los sayones que vemos a los pies de Jesús, González Gómez apunta:

De los dos que sostienen el madero, el que aparece a los pies del Cristo apoya la rodilla izquierda en el suelo. Viste calzón azul y casaca de terciopelo marrón con faja alistada y cinta en las sienas [Anexo 34]. Su compañero soporta la *stipes* con el hombro derecho. Exhibe también turbante alistado, túnica corta roja y sobretúnica de rayas rosas y grises. En su cinturón de cuero porta el martillo, tenazas, lezna, etc.⁷⁶ [Anexo 35]

Actualmente el que encaja la cruz suele llevar una túnica color entre marrón y oro viejo con rayas verticales oscuras y cinta de estilo “hebreo” o con motivos

* El autor menciona “ropón beige” pero en el archivo que se adjunta de 1992 vemos como no corresponde a este color. Quizás al momento de analizarlo, González Gómez viera sobre este sayón una prenda de color beige, pero dada la variabilidad en la vestimenta de los personajes esta no se ajusta a la fotografía. En tal caso podemos afirmar que no es la misma indumentaria que lleva el personaje en la actualidad.

⁷⁵ Juan Miguel González Gómez, «CUANDO CRISTO PASA... (ob. cit., p 151).

⁷⁶ Ídem.

geométricos [Anexos 8, 17 y 22]. Por otro lado, el que arrima el hombro suele vestir una túnica en la que predomina el color naranja con rayas verticales en amarillo claro y mantiene el cinturón de cuero [Anexos 8, 9, 22, 24].

Por último, en cuanto a los dos soldados, González Gómez dice de su indumentaria:

Uno de ellos, ecuestre, porta la sentencia. Y el otro, de pie, sostiene por las bridas el corcel y empuña con la diestra una lanza. En sus vistosas indumentarias, destacan las corazas o *coseletes* y los cascos con sus correspondientes penachos de plumas.⁷⁷

En cuanto a los accesorios de vestuario y utilería caben señalar, aunque ya algunos mencionados al describir la indumentaria: las muñequeras de cuero de los sayones y los romanos, los cinturones de cuero de dos de los sayones, la lanza que porta el romano a pie, la sentencia [Anexo 36] del centurión a caballo o una pequeña bolsa de tela que a veces cuelga de un cinturón de cuerdas del sayón que encaja el madero [Anexo 37].

4. Conclusiones

Una vez expuesta esta investigación, llega el momento de cerrar con las conclusiones y notas personales que puedo extraer de ella.

Primero, este trabajo me ha servido para ver cómo se puede hacer un análisis dramático de otro tipo de manifestación artística, como pudieran ser la pintura o la escultura por ejemplo, teniendo en cuenta los signos teatrales. Pues, en mi opinión, y como podemos observar en las líneas anteriores, cualquier paso de Misterio se puede analizar desde el punto de vista del teatro. Al igual que podría hacer una crítica teatral sobre un espectáculo o analizar una obra dramática, estos momentos de la vida de Jesús se pueden mirar desde la perspectiva escénica; pues no solo los términos teatrales están presentes en el argot de la Semana Santa (escenas de la Pasión, paso, misterio, personajes secundarios, etc.), si no que en ellos he podido encontrar mucho de los elementos precisos para la representación como pudieran ser los actores-personajes, las unidades aristotélicas y algunos recursos más como vestuario y escenografía. Esto me permite ver los pasos de Semana Santa como auténticos escenarios andantes, lo cual me

⁷⁷ Ídem.

lleva a reflexionar sobre si son los pasos de la actualidad una prolongación de los carros de los Autos Sacramentales o no. Yo pienso que sí, pero entonces ¿por qué no se considera ya teatro la representación que corona estos escenarios móviles?. Si a día de hoy estudiamos los carros del XVII como manifestaciones teatrales, ¿por qué no lo hacemos igual con los pasos de la Semana Santa?.

Todo este asunto, a su vez, me lleva a pensar en el público cofrade. ¿Podríamos igualar al espectador que visualiza un paso de Semana Santa con el espectador que permanece sentado en el patio de butacas? Bajo mi punto de vista sí, pues ambos públicos acuden a ver puestas en escenas de una u otra forma. Respecto a esto último, uno de los asuntos que me planteo una vez concluido el trabajo es en cuanto a la visión del “espectáculo”. En el teatro convencional el público tiene una mirada unidireccional y en la fiesta cofrade, considero, esto también ocurre. Mucho es lo que hay que ver: insignias, penitentes descalzos, el andar de los costaleros, la ejecución de los músicos... una cantidad de dianas visuales que pueden llevar a la saturación del espectador. Pese a ello, cuando nuestra visión alcanza el paso, el foco se dirige siempre a este, a la talla de Jesús, a la representación de la Pasión. Es lógico que esto ocurra cuándo todos los demás signos, en su mayoría, están planteados para ensalzar y engrandecer la obra del imaginero. La gubia ha plasmado sobre la madera una expresión teatral tan fuerte, amén de la calidad artística de muchas de las tallas, que es casi inconcebible que la mirada no se dirija a la acción representada.

Observando esto, puedo ver la fuerte relación entre teatro y Semana Santa que sigue existiendo a día de hoy. Conscientes o no, estoy seguro que las Hermandades en la actualidad necesitan de los ingredientes de la representación teatral para la celebración de su semana más esperada, no solo encima de los pasos, si no en la totalidad de la fiesta como espectáculo. Sería muy interesante poder ver otros estudios similares a este ya que durante la investigación del mismo me he dado cuenta que son escasos los análisis en este ámbito, por lo que considero que aún queda mucho por investigar. Uno de los campos en los que se podría profundizar, por ejemplo, serían los relacionados a la teatralidad en las telas y el vestuario cofrade. Sin ir más lejos, en esta investigación se puede apreciar cómo en el Misterio se busca la espectacularidad en el vestuario de las tallas, el barroquismo escénico más allá del rigor histórico, lo cual supone todo un rasgo de teatralidad; pero serían igual de interesantes otros trabajos que hablen sobre el

gusto y la preferencia por las telas al natural con sus caídas y pliegues en lugar de telas encoladas o policromías.

Igualmente, también podrían ser muy útiles otros estudios sobre el proceso histórico en el que pasamos de actores humanos que representaban a Jesús a las tallas que conocemos en la actualidad, así como el poder ver si existía una empatía y proximidad con esa representación de Cristo hecha por actores vivos o sólo es algo que experimentamos con las imágenes inertes que presiden altares y retablos. En referencia a esto que ahora comento, destacar que también sería muy curioso el imaginar cómo podrían ser estas representaciones en la actualidad. En el caso de que actores encarnasen las escenas de la Pasión, en lugar de las tallas, cómo ocurriese en los orígenes de la fiesta según hemos visto en esta investigación; ¿Cómo sería la interpretación? ¿Seguiría una corriente naturalista, realista, grotesca? ¿Y qué pasaría con la palabra? Escénicamente, grosso modo, vivimos en un momento de textocentrismo dónde la palabra parece que es el elemento base de cualquier puesta en escena. ¿Tendría pues cabida la palabra en estas representaciones? Personalmente no veo la necesidad de incluirla, puesto que como ya hemos visto, la gestualidad, con todos sus componentes expresivos, basta para contar la historia de forma emotiva y catártica.

Al hilo de lo mencionado, me parece oportuno traer el nombre de una de las grandes figuras del teatro andaluz y universal: Salvador Távora, ya que en sus montajes la palabra solo aparece en los momentos que verdaderamente es imprescindible. A su vez, y con toda la relación posible del maestro con el tema investigado, destacar que Távora encontró en los elementos de la cultura andaluza la expresión artística y dramática. Como no podía ser menos, la Semana Santa; mejor dicho, la teatralidad que rodea y está presente en la fiesta religiosa, supuso una forma de comunicación escénica en muchas de sus creaciones. Los nazarenos en “Nana de espinas” o la Banda de las Tres Caídas de Triana en “Carmen, Ópera Andaluza de Cornetas y Tambores” son algunos de los elementos que Távora introdujo en sus producciones como parte fundamental de la cultura andaluza. Y es que, no debemos olvidar la Semana Santa es, por excelencia, una de las mayores fiestas de Andalucía.

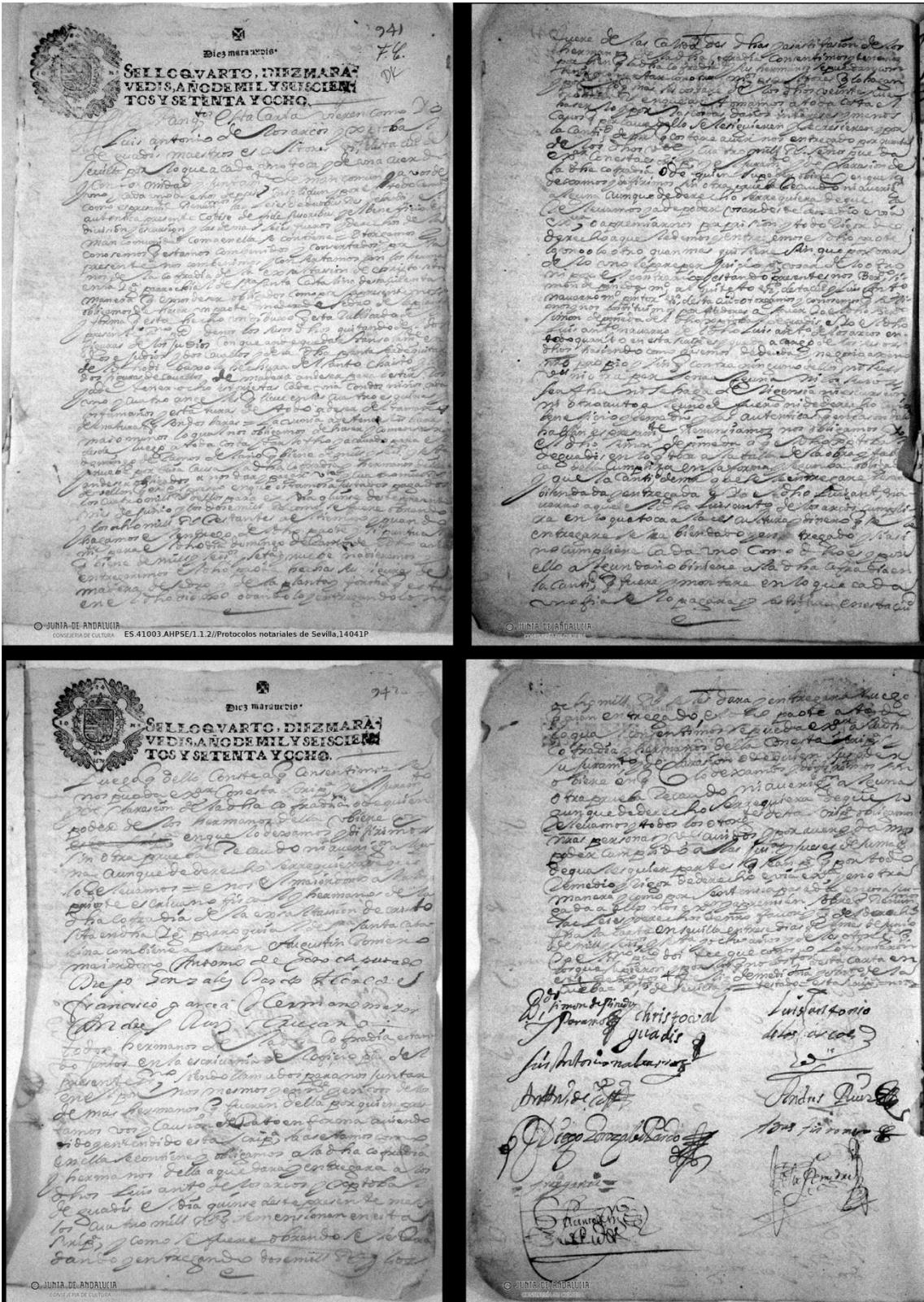
5. Bibliografía

- AA.VV., *Historia del teatro en España, I*, ed. J. M^a Díez Borque, Madrid, Taurus, (1983) 1990.
- ABC de Sevilla, « Documental: las raíces de la Semana Santa» (en ABCdesevilla.es, España, 2018, 27.54 mins. Digitalizado en Youtube. Última actualización: 24/09/2018), en <https://www.youtube.com/watch?v=baJGVcdkDsg>
- ANÓNIMO, «Anales Historicos de la Hermandad de la Exaltación» [en línea] (Hermandad de la Exaltación, Sevilla, 25/03/2011), en <http://www.laexaltacion.org/historia/denominacion.html>
- ANÓNIMO, «Guía cofrade: Potencias (68)» [en línea] (El Correo de Andalucía, 15/02/2017), en <https://elcorreoweb.es/sevilla/guia-cofrade-potencias-68-HC2657018>
- ANÓNIMO, «Guía cofrade: Sacra Conversación (152)» [en línea] (El Correo, 12/05/2017), en <https://elcorreoweb.es/maspasion/guia-cofrade-sacra-conversacion-152-LN2953481>
- ANÓNIMO, «Paso del Santísimo Cristo de la Exaltación » [en línea] (Hermandad de la Exaltación, Sevilla, 20/04/2011), en <http://www.laexaltacion.org/patrimonio/paso-de-misterio/64-paso-del-santisimo-cristo-de-la-exaltacion.html>
- Biblia de Jerusalén*, trad. Equipo de traductores de la edición española de la Biblia de Jerusalén, Bilbao, Desclée de Brouwer, (1975) 1976, 2^a edición.
- CÁCERES, Ignacio, «La evolución del misterio de la Exaltación» [en línea] (ABCdesevilla, 24/04/2020, 00:15), en <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/la-evolucion-del-misterio-de-la-exaltacion-176538-1587661310.html>
- COMAS GONZÁLEZ, José Javier, LOVILLO ANGUIANO, Manuel y ZAMORA MOYA, José Antonio, *SEMANA SANTA en SEVILLA*, ed. Jorge Montoro, Sevilla, Algaida, 1991.
- CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María José, «FIESTAS RELIGIOSAS CONTRARREFORMISTAS» en AA.VV., *Fiesta y Simulacro*, ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, Andalucía Barroca., 2007, pp. 45-63.
- DE LOS REYES PEÑA, Mercedes «LA FIESTA TEATRAL BARROCA EN ANDALUCÍA. SEVILLA CELEBRA EL NACIMIENTO DEL ÚLTIMO AUSTRIA», en AA.VV., *III. Literatura, Música y Fiesta. Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca., Biblioteca Supramunicipal San Zoilo, 17-21 de septiembre de 2007*, eds. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, 2009, pp 85-106.
- ESCALERA REYES, Javier, «BARROCO Y FIESTA EN ANDALUCÍA» en AA.VV., *Fiesta y Simulacro*, ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, Andalucía Barroca., 2007, pp. 117-123.

- FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan, «LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES EN LAS MANIFESTACIONES DEL ARTE DEL BARROCO», en AA.VV., *Andalucía Barroca. Exposición itinerante*, ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, Andalucía Barroca., 2007, pp. 50-61
- GIL DELGADO, Francisco, «MISTERIOS DE CRISTO: CATEQUESIS PASIONAL», en AA.VV., *SEVILLA PENITENTE III*, ed. Catalina Luca de Tema, Sevilla, Gevers, 1995, pp. 1-55.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, «CUANDO CRISTO PASA POR SEVILLA: ESCULTURA, ICONOGRAFÍA Y DEVOCIÓN», en AA.VV., *SEVILLA PENITENTE II*, ed. Catalina Luca de Tema, Sevilla, Gevers, 1995, pp. 81-229.
- HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio, «Escultura barroca en España», en AA.VV., *EL BARROCO Arquitectura Escultura Pintura*, ed. Rolf Toman, trad. Ambrosio Berasain Villanueva, Angela Cots Egert y Beatriz Gómez Medina, Barcelona, Konemann, (1997) 2008, pp. 354-372.
- IMAGINARIO, Andrea, «Significado de la pasión de Cristo» [en línea] (Significados.com, 01/08/2019), en <https://www.significados.com/la-pasion-de-cristo/#:~:text=Qu%C3%A9%20es%20La%20pasión%20de%20Cristo%20%3A&text=La%20palabra%20pasión%20%20desde%20el,sufrir'%20%20'padecer'.&text=La%20pasión%20de%20Cristo%20también%20%20de%20Jes%C3%BA%20con%20su%20mensaje.>
- KOWZAN, Tadeusz, «EL SIGNO EN EL TEATRO – INTRODUCCIÓN A LA SEMIOLOGÍA DEL ARTE DEL ESPECTÁCULO», en AA.VV., *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila Editores, (1979) 1992, 3ª edición, pp. 25-60.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «El arte procesional barroco», Cuadernos de Arte Español, 95 (1993).
- MARTÍNEZ VELASCO, Julio, «LA PROCESIÓN: NAZARENOS, INSIGNIAS Y PENITENTES», en AA.VV., *SEVILLA PENITENTE III*, ed. Catalina Luca de Tema, Sevilla, Gevers, 1995, pp. 57-119.
- MORENO, Isidoro, «CAPÍTULO III. Cómo la Semana Santa sevillana ha llegado a ser tal cual es», en *LA SEMANA SANTA DE SEVILLA Conformación, Mixtificación y Significaciones*, ed. Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, Biblioteca de Temas Sevillanos, (1982) 1999, 4ª edición, pp. 85-137.
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, col. Crítica y estudios literarios, (1990) 2019, 15ª edición.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, trad. Jaume Melendres, Barcelona, Paidós, 1998.
- PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos Teatro, mimo, danza, cine*, trad. Enrique Folch González. Barcelona, Paidós, (1996), 2000, 4ª edición.
- RAVÉ PRIETO, Juan Luis y RESPALDIZA LAMA, Pedro José, «BARROCO EN ANDALUCÍA», en AA.VV., *Andalucía Barroca. Exposición itinerante*, ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, Andalucía Barroca., 2007, pp. 82-101.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., versión 23.4 [en línea] (23/12/2020, 18:46), en <https://dle.rae.es/tropo>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., versión 23.4 [en línea] (26/12/2020, 12:23), en <https://dle.rae.es/semana#OZimJko>
- ROMERO MENSAQUE, Carlos José, «Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Sacramental, Purísima Concepción, Ánimas Benditas del Purgatorio, San Sebastián Mártir y Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Exaltación y Nuestra Señora de las Lágrimas», en AA.VV., *CRUCIFICADOS DE SEVILLA*, ed. Catalina Luca de Tena, Sevilla, Ediciones Tartessos, 2002, pp. 227-259.
- RUÍZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, Crítica y estudios literarios (1967) 1988, 7^a edición.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, «LOS PROCEDIMIENTOS TÉCNICOS: LA TALLA Y LA POLICROMÍA», en Enrique Pareja López, *Historia del Arte en Andalucía. EL ARTE DEL BARROCO. ESCULTURA, PINTURA Y ARTES DECORATIVAS*, ed. Junta de Andalucía, Sevilla, Ediciones Gever, VII, 1991, pp. 54-84.

Anexos

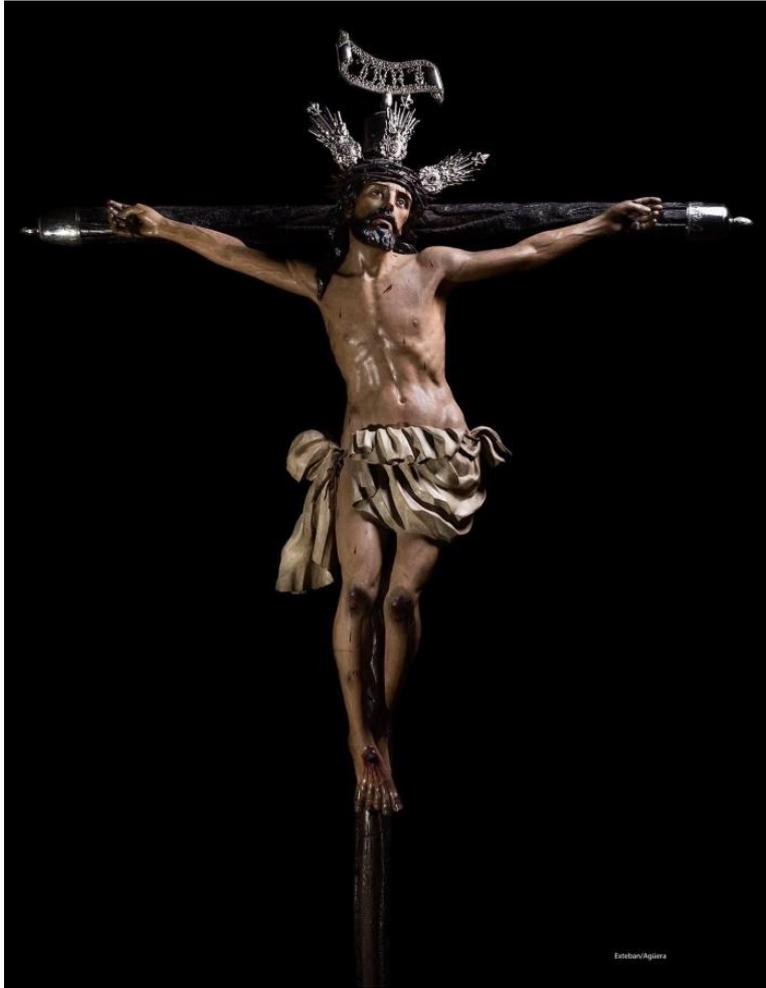


Anexo 1. Contrato entre Luis Antonio de los Arcos y Cristóbal de Guadix con la Hermandad de la Exaltación a fecha de 13 de junio de 1678.

En este documento, se puede leer en un fragmento:

Sepan cuantos esta carta vieren, como yo Luis Antonio de los Arcos y Cristóbal de Guadix, maestros escultores vecinos de esta ciudad de Sevilla, por lo que a cada uno nos toca, y de acuerdo y conformidad [...]

Otorgamos y conocemos que estamos convenidos y concertados y por la presente nos convenimos y concertamos con los hermanos de la Cofradía de la Exaltación de Cristo, sita en la iglesia parroquial de Santa Catalina de esta ciudad, en tal manera que hemos de ser obligados como por la presente nos obligamos de hacer un paso en madera de cedro, de la planta y forma que está hecho un dibujo que está rubricado del presente ssno. pco. y de nos los susodichos, quitando de el dos figuras de los judíos y dos caballos. Y de dicha planta se ha de quitar del dicho dibujo la hechura del Santo Cristo, y las dos figuras de caballo de madera, han de ser para vestirlo. Y ha de tener ocho historietas, cada una con dos niños y cuatro ángeles que lleve en las cuatro esquinas. Y los tamaños y estatura de toda ha de ser del tamaño natural, que son dos varas cada uno la urna ha de tener seis varas más o menos. Lo cual nos obligamos de hacer y comenzar desde luego a toda costa, y darlo hecho y acabado para el Domingo de Ramos del año que viene de mil y seiscientos y setenta y nueve; por cuya causa la dicha Cofradía y hermanos de ella han de ser obligados a nos dar y pagar veinticuatro mil rs. de vellón que es el precio que estamos ajustados; pagados los cuatro mil rs. de ellos para el día quince de este presente mes de Junio, y los doce mil rs. como se fuere obrando, y los ocho mil rs. restantes y cuando hagamos el entrega de dicho pasaje.



Anexo 2. Cristo de la Exaltación atribuido a Pedro Roldán (S.XVII)



Anexo 3. Virgen de las Lágrimas atribuida a Luisa Roldán (S.XVII)



Anexo 4. Cartela del paso de Misterio de la Exaltación, atribuida a La Roldana



Anexo 5. El Misterio de La Exaltación antes de la reorganización de Ricardo Comas en 1960

1 Palabra 2 Tono	Texto pronunciado	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3 Mímica 4 Gesto 5 Movimiento	Expresión corporal		Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
6 Maquillaje 7 Peinado 8 Traje	Apariencias exteriores del actor			Espacio	
9 Accesorios 10 Decorado 11 Iluminación	Aspecto del espacio escénico	Fuera del actor	Signos auditivos	Espacio y tiempo	Signos visuales (fuera del actor)
12 Música 13 Sonido	Efectos sonoros no articulados			Tiempo	Signos auditivos (fuera del actor)

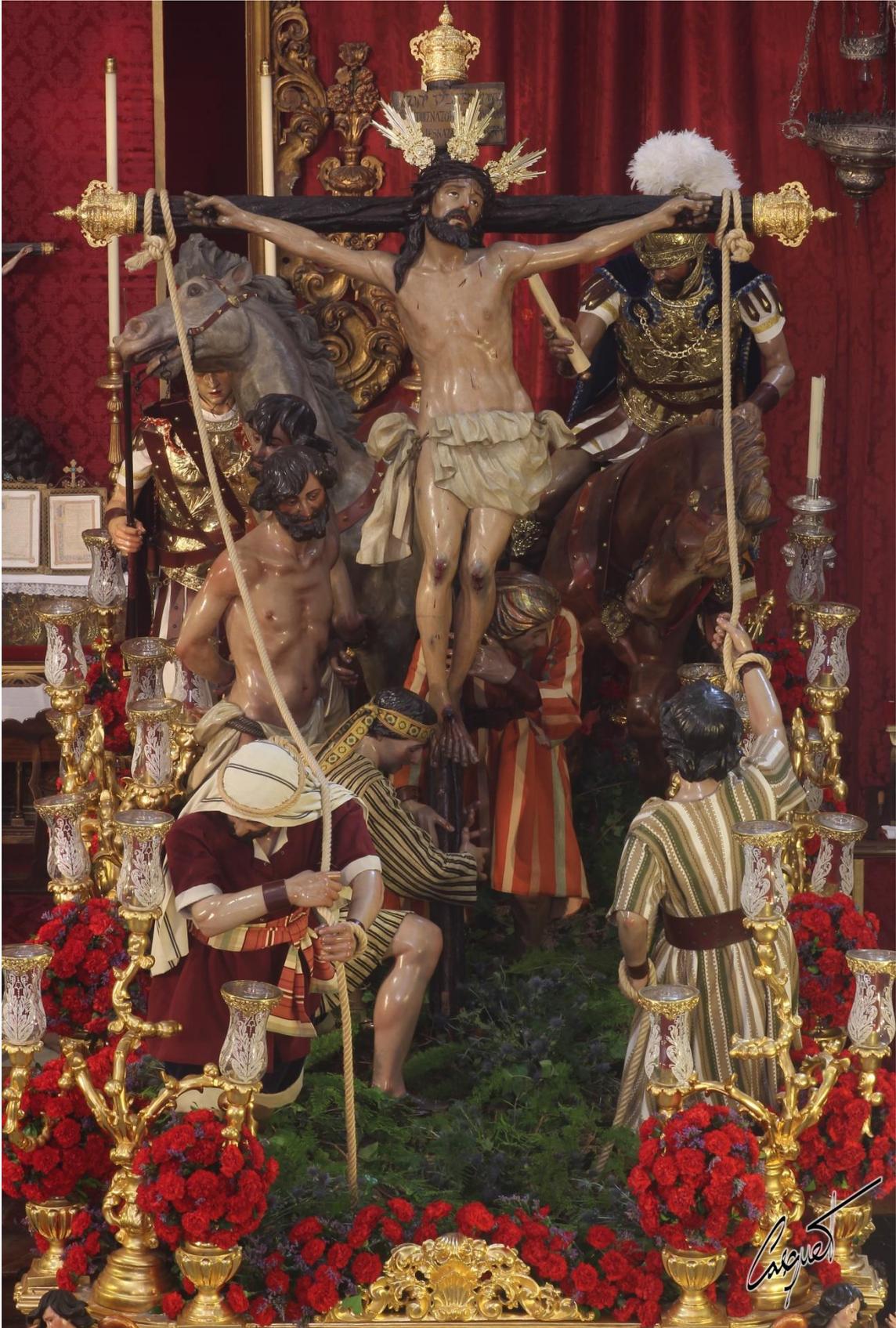
Anexo 6. “Tabla de Kowzan” en el libro colectivo El teatro y su crisis actual (1979)



Anexo 7. La Elevación de la Cruz de Rubens



Anexo 8. Misterio de la Exaltación



Anexo 9. Misterio de la Exaltación



Anexo 10. Vista del paso de Misterio de la Exaltación



Anexo 11. Ángeles mancebos atribuidos a Luisa Roldán (1678-1682)



Anexo 12. Cartel que porta la cruz en la salida



Anexo 13. Detalle del Cristo donde se aprecia la corona de espinas y las potencias



Anexo 14. Vista lateral del Misterio con un candelabro de guardabrisas en primer plano



Anexo 15. Primer plano del rostro del crucificado



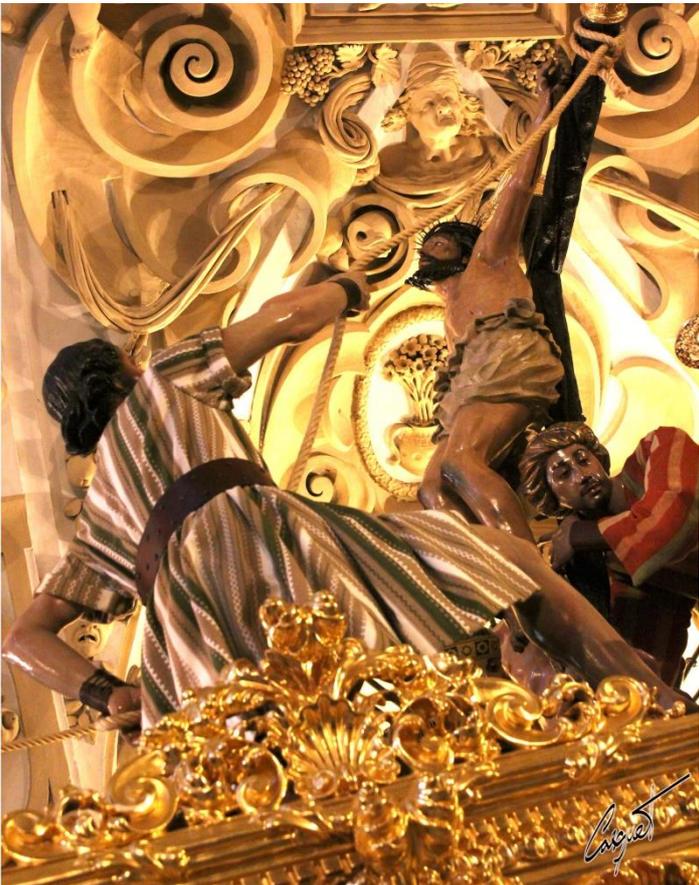
Anexo 16. Sayón frontal izquierda



Anexo 17. Vista lateral del Misterio



Anexo 18. Talla del sayón izquierda sin vestir



Anexo 19. Vista lateral del sayón de la derecha que tira de la cuerda



Anexo 20. Rostro del sayón derecho que tira de la cuerda



Anexo 21. Vista del Misterio desde arriba



Anexo 22. Sayones a los pies de la cruz



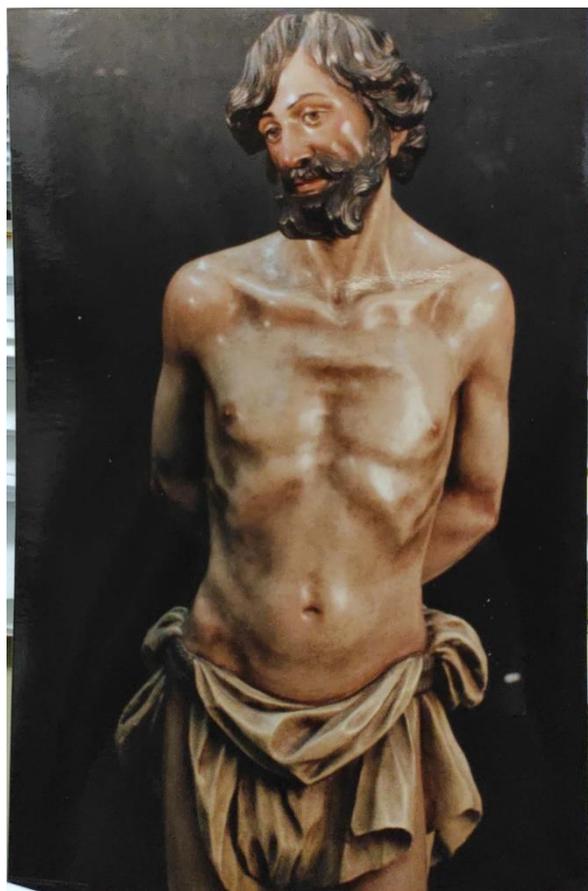
Anexo 23. Rostro del sayón que encaja la cruz



Anexo 24. Primer plano del sayón de pie que encaja la cruz



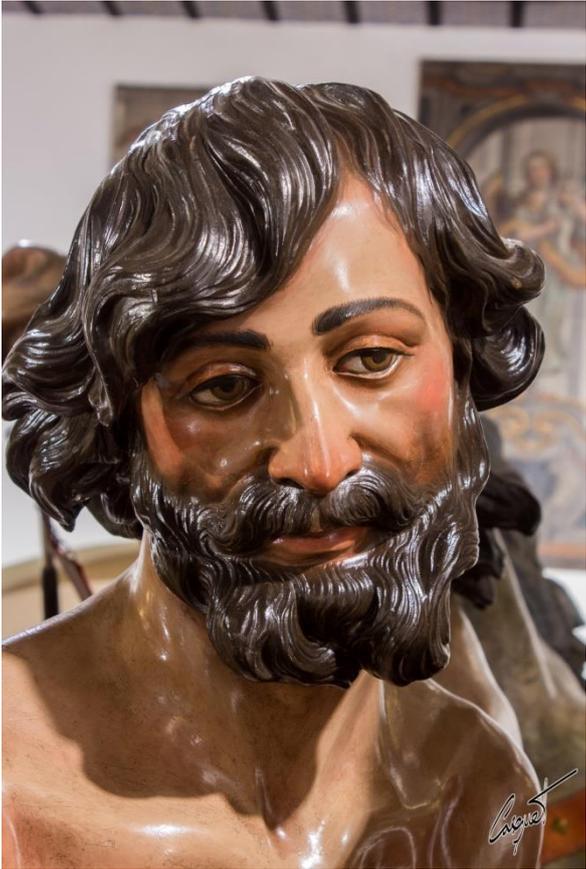
Anexo 25. Rostro y talla del sayón de detrás del madero sin vestir



Anexo 26. Talla de Dimas



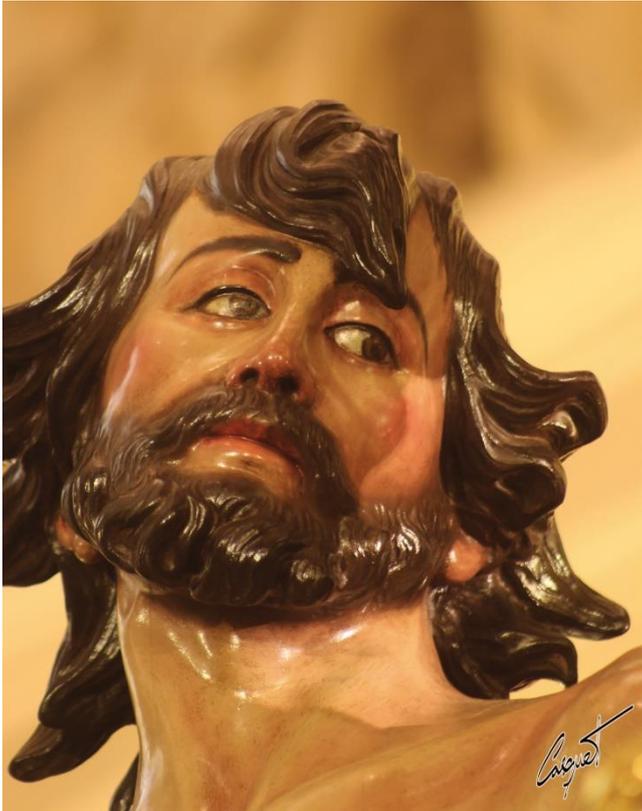
Anexo 27. Vista lateral del paso



Anexo 28. Rostro de Dimas



Anexo 29. Talla de Gestas



Anexo 30. Rostro de Gestas



Anexo 31. Centurión del Misterio



Anexo 32. Romano a pie del Misterio



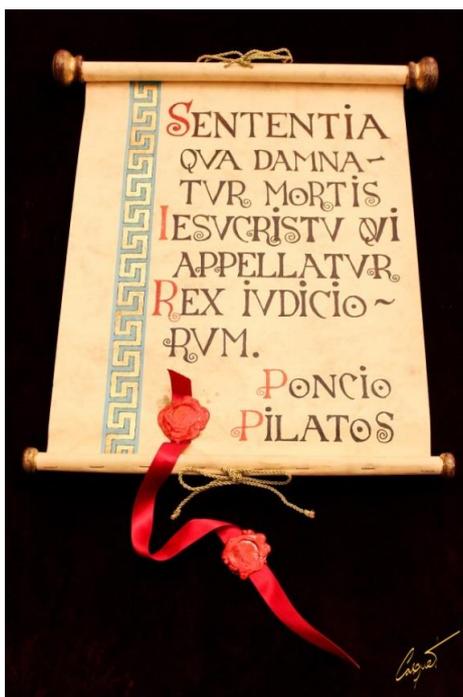
Anexo 33. Plano del romano a pie del Misterio



Anexo 34. Misterio de la Exaltación en 1992



Anexo 35. Otra vista del Misterio en 1992



Anexo 36. Sentencia abierta del Misterio de la Exaltación



Anexo 37. Detalle de la bolsa de tela que a veces lleva uno de los sayones

La mayoría de las fotografías de esta investigación tienen autoría de José Carlos Borrego Casquet, otras han sido facilitadas por la propia Hermandad procedente de sus archivos (así como la parte transcrita del contrato, [Anexo 1]); y otras, en menor medida, han sido extraídas de portales y páginas webs. A todos ellos, muchas gracias por su aportación.

