



EL PATIO COLORAO

Revista de arte y patrimonio andaluz

Memoria y creación del
pueblo andaluz



Dirección

Henar López González

<https://orcid.org/0009-0003-4017-8305>

Juan López Iglesias

<https://orcid.org/0009-0003-5729-4425>

María Hernández Macías

<https://orcid.org/0009-0009-2234-4473>

Rocío Ortiz Blanquero

<https://orcid.org/0009-0000-1089-0498>

Coordinación

Fernando Quiles García

Diseño y maquetación

Lucía Carbonell Martín

Martina Luque Vázquez

Miguel Fernández Iruzubieta

Sara Gamero Pocostales

Consejo editorial

Alberto Marina Castillo

Ana María Aranda Bernal

Cristóbal José Álvarez López

Desirée del Mar Avilés Márquez

Elena Muñoz Grijalvo

Marta Cuevas Caballero

Miguel Cisneros Perales

Raúl Fernández Sánchez-Alarcos

Rosario Moreno Soldevila

Victoria Sánchez Mellado

Zara María Ruiz Romero

✉ revistaelpatiocolorao@gmail.com

📷 [@elpatiocolorao_oficial](#)

El Patio Colorao. Revista de arte y patrimonio andaluz, es una publicación académica anual vinculada a las asignaturas «Arte y Patrimonio» y «El Arte en la Edad Moderna» del Grado en Humanidades y del Doble Grado en Humanidades y Traducción e Interpretación. Asimismo, cuenta con la colaboración de la editorial Enredars Publicaciones del Área de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades de la Universidad Pablo de Olavide. Constituye un espacio de reflexión en torno a la riqueza sociocultural de Andalucía, con el propósito de acoger estudios que contribuyan a la puesta en valor de su patrimonio y al reconocimiento tanto de manifestaciones olvidadas como de nuevas voces creadoras. Abierta a la participación del estudiantado y de toda la comunidad universitaria, se edita en formato digital y de acceso abierto, sin costes asociados.

La portada¹ de nuestra revista incorpora un marco estrellado de tradición mudéjar, símbolo de la huella hispanomusulmana en Andalucía. Así, *El Patio Colorao* refleja la confluencia cultural que define nuestra identidad y nuestra vocación de preservar y difundir un patrimonio vivo, testigo de creatividad y convivencia.



¹ Cortés y Aguilar, Andrés. *La feria de Sevilla*. 1852. Óleo sobre lienzo, 148 × 204,5 cm. Bilbao Museoa: Museo de Bellas Artes de Bilbao, inv. 69/68. Legado de María de Elorrieta y Mugaburu.

ÍNDICE

Carta de Presentación

Juan López Iglesias 4

Blasphemous: una aproximación a los nuevos usos del patrimonio andaluz

José Antonio Cabrera Oliva 7

La Feria de Abril: un recorrido por toda su evolución

Lucía Carbonell Martín 17

Pasado, carnaval y mujer. El carnaval durante la dictadura y el papel de la mujer carnavalera

Nazaret Reguera Marchán 28

Mujeres andaluzas rescatadas de la sombra

Elena García Salgado 37

La copla andaluza y sus modelos de feminidad y género frente a la censura franquista

Jaime Yuste Muñoz 47

El dialecto andaluz en la enseñanza de castellano a los nativos americanos

Martina Luque Vázquez 64

La herencia de la Academia de la Lonja de Sevilla.

Influencias entre los artistas del Barroco sevillano

Mario Bonillo Aglio 75

Orígenes de la tradición de la Virgen de Setefilla: historia, devoción y tradición popular

Antonio Calzada Morales 96

Carta de presentación

Juan López-Iglesias

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

<https://orcid.org/0009-0003-5729-4425>

juanlopeziglesias@gmail.com

El Patio Colorao sigue afianzándose como un proyecto dedicado al arte y al patrimonio andaluz. En un titular, así podría resumirse lo que supone este nuevo número de nuestro querido patio. Tras su nacimiento en 2022, el proyecto comenzó como una página web en la que, a modo de blog, el alumnado de la asignatura «Arte y Patrimonio», impartida por el coordinador del proyecto, Fernando Quiles García, publicaría noticias, reportajes y entrevistas relacionadas con el arte y el patrimonio de Andalucía. Aquella web no solo funcionó como mecanismo de evaluación, sino que continúa viva hasta hoy, acumulando cientos de entradas y convirtiéndose poco a poco en un referente de consulta en su ámbito. A ello se sumó la creación de *El Patio Colorao: una revista de arte para una tierra con arte*, cuyo número 00 inauguró este camino.

Aunque la revista no continuó de forma inmediata, en 2024 un nuevo grupo asumimos el proyecto, no solo como una ampliación de nuestra evaluación académica, sino como respuesta a un interés real por investigar y difundir el arte y el patrimonio andaluz, especialmente el de sus pueblos: aquellos que, con el paso del tiempo, han quedado a la sombra de atractivos más turísticos y propios de las grandes ciudades. Ese espíritu es el que da luz a nuestro patio y el que ha cohesionado a una parte importante del equipo del número 01 para continuar en la dirección del número 02: *El Patio Colorao. Revista de arte y patrimonio andaluz*.

El número anterior estuvo centrado en la localidad campogibaltareña de Castellar de la Frontera. Para este tercer número, aquellas personas que participaron como redactoras decidieron continuar abordando el patrimonio de los pueblos, pero desde otra perspectiva: un patrimonio hecho por el pueblo y para el pueblo.

Este número 02 de *El Patio Colorao* reúne ocho artículos articulados en torno a este marco común y distribuidos en tres secciones:

La primera, «Expresiones populares y fiestas», abarca manifestaciones patrimoniales que van desde nuevas formas de representación de la cultura andaluza —como su recreación en un videojuego— hasta un recorrido histórico por la Feria de Abril desde sus orígenes. La sección se cierra con un estudio sobre el carnaval, analizado como espacio de reivindicación durante la represión franquista y como escenario del papel fundamental de la mujer, con especial atención a la localidad de Bornos.

La segunda sección, «Voces y Resistencia», mantiene vivo ese espíritu reivindicativo. Comienza con un artículo dedicado a voces femeninas esenciales para comprender la historia y el patrimonio en Andalucía. Le sigue un estudio sobre la copla como género artístico que, a lo largo del tiempo, ha servido como plataforma para la defensa de valores feministas y LGTB+.

Por último, la sección «Raíces» abre con un trabajo sobre la formación del dialecto andaluz y su relación con América en época colonial, mostrando cómo las palabras —al igual que las personas— viajaron de ida y vuelta por el Atlántico en la configuración de la identidad lingüística andaluza. La sección continúa con un artículo que estudia las relaciones entre las obras de Ruiz Gijón y Cornelio Schult, las influencias entre artistas barrocos andaluces y el legado de la Academia de la Lonja. El número se cierra con una contribución que une arte, patrimonio popular y devoción, dedicada a los orígenes de la tradición de la Virgen de Setefilla.

Para concluir, desde *El Patio Colorao* queremos agradecer a todas las personas que han hecho posible este número y expresar nuestro deseo de seguir compartiendo nuevas historias en futuras entregas.

Feliz lectura.

— El equipo editorial de la revista *El Patio Colorao*



EL PATIO

EXPRESIONES
POPULARES Y
FIESTAS

COLORAO

Blasphemous: una aproximación a los nuevos usos del patrimonio andaluz

José Antonio Cabrera Oliva

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

joseacaboli@gmail.com

Resumen

Blasphemous ha supuesto un antes y un después en la industria del videojuego a nivel mundial y, especialmente, a nivel andaluz. En este artículo, trataremos de analizar las relaciones que este producto tiene con el patrimonio andaluz; cómo se relaciona con los procesos de hegemonía cultural y qué incógnitas supone para un futuro uso de nuestro patrimonio, en un contexto neoliberal.

Palabras clave

Patrimonio andaluz; apropiación; hegemonía cultural; videojuegos; cultura capitalista; simbología.



Recibido: 14-05-2025 | Aceptado: 02-08-2025 | Publicado: 30-11-2025

Cómo citar: Cabrera Oliva, José Antonio. «*Blasphemous*: una aproximación a los nuevos usos del patrimonio andaluz». *El Patio Colorado. Revista de arte y patrimonio andaluz* n.º 02 (2025): 7-16. <https://www.upo.es/patio-colorado/nuestra-revista/numeros/num-02-2025/>

Hay que atravesar *Cvstodia*

Cuando comenzamos a jugar a *Blasphemous* llama la atención la necesidad de subtítulos. El videojuego se publica, en primer lugar, en su versión en inglés. Más tarde, en español, con la inclusión de algo de andaluz. Ocurre lo mismo con su Libro de Arte, o *digital artbook*, como se puede observar en su lugar de compra dentro de la plataforma de videojuegos *Steam*. De hecho, el libro está traducido a estos dos idiomas y será la lengua anglosajona la primera que detecte un lector occidental, a la izquierda, lo que se hace contrastar, incluso con tipografías de menor tamaño, con la lengua que utilizó Cervantes para *El Quijote*, a la derecha.

En un primer acercamiento, escoger uno de los videojuegos más famosos creados en Andalucía, con referencias barrocas andaluzas, de su Semana Santa, de palios y Cristos, de acervo popular y culto, supone un punto muy interesante de estudio en cuanto al patrimonio. Y aquí cabe recalcar que se trata de nuestro patrimonio, en particular. Sin embargo, atravesar los paisajes de *Cvstodia*, el nombre dado al espacio ficticio donde transcurre el juego, también ha supuesto un impacto, aunque no el esperado. Nuestro papel, como jugadores, consiste en manejar a El Penitente, mezcla entre un nazareno, un afligido sufridor y el guerrero protagonista de una fantasía oscura, que busca, precisamente, que acabe la fantasía oscura, el sufrimiento impuesto y el control que ejerce sobre ese mundo un ente superior y sobrenatural llamado El Milagro.

Superar el sufrimiento sacrificando el patrimonio

The Game Kitchen es un estudio que nace en Sevilla, en torno al año 2010, y es donde se desarrolla el videojuego. Aunque llevan trabajando desde entonces, *Blasphemous* (2019) supuso un antes y un después en su proyección comercial. Esto es debido a que dicho título consigue vender en torno al millón de copias, hito muy por encima de la media nacional¹ y que lo sitúa dentro de unos niveles internacionales copados por la industria estadounidense y china.

¹ Marta Brugat, «El videojuego español *Blasphemous* vende más de 1 millón de copias,» *La Vanguardia*, 3 de marzo de 2021, <https://www.lavanguardia.com/videojuegos/20210303/6262867/videojuego-espanol%blasphe-mous-vende-mas-1-millon-copias.html>

En dicho trabajo se ha propuesto un clásico *metroidvania*, una mezcla de *Metroid* y *Castlevania*, es decir, un videojuego de plataformas y de exploración con un gran mapa, pero cuyo punto más interesante, tanto para el público videojugador como para esta revista, es uno: el uso de la estética.

Pero antes de llegar al punto de análisis sobre la influencia del patrimonio andaluz en la creación de dicho producto, hacemos una parada obligatoria en *Marx juega*, el libro de Antonio Flores Ledesma. En su estudio sobre la relación de videojuegos y marxismo, Ledesma nos señala la idea de hegemonía cultural, tal y como era entendida por Antonio Gramsci²: «una supremacía cultural, donde nada escapa de los marcos ajustados a las necesidades del poder político, y fuera de lo cual nadie es capaz de pensar».

Por lo tanto, no es difícil intuir que los desarrolladores hayan construido un camino colmado de imágenes muy reconocibles para basar la ambientación y estética de su producto, pues la expresión de la religiosidad andaluza o las pinturas de Goya llaman su atención poderosamente, debido a su unicidad y al entusiasmo que provocan, lo que consigue una diferenciación con respecto a otros videojuegos, pues en una industria plagada de aculturación y predominio anglosajón, supone cierto riesgo tratar de consolidar proyectos con identidades no hegemónicas.

Aunque el problema suele quedar socavado en términos mercantiles: si vende, vale. Si se le puede poner un precio, tiene valor. Para conseguir esto —darle un valor más allá de las fronteras físicas donde se encuentra la fuente de inspiración y creatividad y consolidar un producto—, han dado uso, en gran medida, del imaginario colectivo relacionado con el patrimonio andaluz.

Barroco ucrónico

En las entrevistas, los responsables de *Blasphemous* señalan, en cierto momento, que han querido desvincularse de cualquier aspecto y símbolo religioso por no tener «represalias ideológicas»³.

² Arturo Flores Ledesma, *Marx juega: Una introducción al marxismo desde los videojuegos (y viceversa)* (Barcelona: Episkaia, 2022).

³ Salva Borondo, «The Game Kitchen muestra la inspiración de los personajes de Blasphemous,» *Vandal*, 12 de septiembre de 2019, <https://vandal.lespanol.com/noticia/1350726909/the-game-kitchen?muestra-la-inspiracion-de-los-personajes-de-blasphemous/>.

Sin embargo, es difícil que el sistema de alusiones o representaciones⁴ no conecte los hilos del esquema general, lo que provoca que recordemos los distintos objetos o representaciones usadas durante el videojuego.

La ucronía es una invención narrativa que se encuentra fuera del tiempo. Son ejercicios reflexivos, producidos por la pregunta *¿qué hubiera pasado si...?* Y muy vinculada a la especulación histórica. Dos ejemplos de ello son *The man from de High Castle* de Philip K. Dick, donde experimentamos el qué hubiera ocurrido si los nazis ganan la guerra mundial o, por traer un ejemplo patrio, *El coleccionista de sellos*, donde se explora la vertiente imaginada de una posible victoria republicana en la Guerra Civil de España de 1936. Por tanto, tiene sentido que el equipo creativo hubiera realizado un ejercicio similar de ucronía donde se preguntaran qué hubiera pasado si la Contrarreforma se hubiera hecho carne, si hubiera conseguido el milagro de la transmutación. Y no hablamos solo de una historia de tintes políticos que acrecentara el cómo la Iglesia Católica transformó culturalmente su área de influencia. Se puede intuir que los desarrolladores del videojuego fueron literales, casi parecen haber lanzado esta pregunta: ¿y si El Milagro promulgado se hiciera real, hecho de espinas y dolor?

Cuando nos referimos a una ucronía con tintes del barroco y lo relacionamos con *Blasphemous*, señalamos precisamente al uso de una serie de características estéticas, incluso ideológicas, para imaginar una nueva realidad. En este caso, lo que se llamaría lore estético o tradición de ideas/símbolos volcados en el videojuego, corresponde a un momento histórico muy concreto, además de a una herencia patrimonial muy bien definida y estudiada por los desarrolladores. En el *artbook* dan fe de todas las veces que se han basado en la herencia andaluza, del arte barroco o de la influencia de Goya. Por todo lo dicho, podríamos referirnos a que el equipo creativo de *Blasphemous* ha generado un escenario estético que podría definirse como barroco ucrónico.

O, dicho en otras palabras, la reinención de un corpus creado durante la Contrarreforma y exagerado, incluso deformado, con fines lúdicos: *Blasphemous*, palabra inglesa que proviene de nuestro vocablo blasfemo, de

⁴ Ángel Venegas Ramos y Susana Gutiérrez-Manjón, «La memoria estética del videojuego: Representaciones audiovisuales de Andalucía en *Blasphemous*,» *Miguel Hernández Communication Journal* 12, no. 2 (2021): 565-586, <https://doi.org/10.21134/mhjjournal.v12i.1325>.

poco uso actual, pero cuyo concepto nos retrotrae a una época donde la lucha ideológica era campo de batalla de la religión, de suma importancia en lo álgido de la Contrarreforma y todo su belicismo cultural.

Blasfemar tiene una etimología que hunde sus raíces en el griego, pues se trata de un combo entre injuriar o maldecir y reputación. Y esto es de sumo interés, pues comenzamos nuestro juego siendo parte de esa blasfemia contra esa nueva religión de congoja, extendida por toda *Cvstodia*, y nosotros somos la encarnación de lo que está mal, del injurio hacia El Milagro.

Nuestro personaje, El Penitente, tiene que desarrollar su búsqueda a través de varios niveles simbólicos de sufrimiento, captado en los personajes que son sus enemigos, y en cada etapa se mezclan el *horror vacui* con la expresividad intensa y dramática propia del Barroco, donde se mezcla la impresión narrativa del juego con la teatralización de los decorados barrocos.

No solo en el adorno, los diferentes personajes que nos cruzamos son extractos directos del patrimonio: así podemos encontrar una representación de las tumbas de los Reyes Católicos, sitas en Granada, en los personajes de Sepulcro Insomne o Sepulcro Errante; Gémino es un San Sebastián cualquiera apresado y asaeteado, por más señas todavía vivo, en sierras heladas de olivos muertos; o también podemos ver a Guardainfante, representado por una de las meninas de Diego Velázquez.

El equipo creativo colma todo su desarrollo artístico con claras referencias usadas del imaginario y nuestra cultura, como el personaje de Cesáreo, inspirado en *La mujer barbuda* (1631) de José Ribera (fig. 1), o Nuestra Señora de la Faz Renegrida, tomado de la leyenda de María Coronel (fig. 2).

Figura 1



Figura 2



El Puente de los Tres Calvarios es un calco del puente de Isabel II de la capital hispalense, como puede observarse en la figura 3. El llamado Nudo de las Tres Palabras es un homenaje a la Mezquita-Catedral de Córdoba.

Figura 3



Nuevos usos del patrimonio andaluz

Si el término *patrimonio* hace referencia al conjunto de bienes materiales o no, que hemos heredado, que sobreviven en el presente y que hemos de guardar y conservar⁵, el trabajo de los desarrolladores de *Blasphemous* es, en parte, un aporte a la conservación patrimonial. Al basar la estética de su videojuego en las imágenes patrimoniales de Andalucía han generado, también, un interés genuino por aquello que nos define a varios niveles: se ha constituido un estudio de videojuegos sevillano en referente de creación⁶; la estética ha sido, también, un referente de posicionamiento y diferenciación⁷ con el resto de productos del mercado y se ha implementado una forma de gestionar nuestro legado patrimonial de manera que aporte un interés económico.

El Barroco germina en una época muy compleja a nivel ideológico: las grietas en el tejido grueso y atávico de la Cristiandad son estiradas hasta desgarrarse. Esto provoca una Reforma y una Contrarreforma, que a su vez desencadenan otros muchos acontecimientos políticos, bélicos y económicos de gran trascendencia para Europa y, en especial, España, cuna y fortín del catolicismo romano. Frente a la confesión privada e individual de la fe reformista, nuestra parte del mundo comienza a originar fiestas populares o ritualizar comportamientos para fortalecer el lazo ideológico alrededor de la iglesia de Roma. La Semana Santa andaluza tiene una raíz barroca innegable que se observa en el ornamento desgarrador de los mantones y los palios; la remembranza de la muerte en el anonimato nazareno; la majestuosidad de la obra de Dios por la mano del hombre en sus dorados retablos y pinturas hiperrealistas.

Blasphemous podría interpretarse como una escaramuza ideológica más, actualizada al mundo contemporáneo. La apropiación de la imagen y el patrimonio usados para un beneficio económico de interés privado supone una metabolización más de la forma en que el capitalismo absorbe procesos culturales. La crítica más asociada al videojuego es que tiene buenos

⁵ Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, *Patrimonio Mundial*, Representación Permanente de España ante la UNESCO, consultado el 7 de junio de 2025, <https://www.exteriores.gob.es/RepresentacionesPermanentes/unesco/es/UNESCO%20en%20Espana/Paginas/Inscripciones%20UNESCO/Patrimonio-Mundial.aspx>.

⁶ Rubén Márquez, «Blasphemous, análisis: uno de los mejores indies del año llega desde Sevilla y mezcla lo macabro de Goya con el videojuego japonés,» *Xataka*, 19 de septiembre de 2019.

⁷ Jay Ramos, «Blasphemous review: In for a penance, in for a pounding,» *Polygon*, 10 de septiembre de 2019, <https://www.polygon.com/reviews/2019/9/10/20859509/blasphemous-game-review-nintendo-switch-ps4-xbox-one-pc>.

resultados estéticos, pero las mecánicas de juego no han innovado, por lo que intuimos que el contenido narrativo y su *lore* es lo que soporta el éxito de dicho producto.

En este punto, cabe plantearse si desde las universidades, y ya luego desde la gestión cultural privada e institucional, incluso desde el tejido empresarial como ha demostrado The Game Kitchen, podemos apostar por nuevas formas que difieran del uso indiscreto de nuestro patrimonio como fuente de riqueza para el capital, en la que haya una interpretación patrimonial que aporte esa conservación y esa guardia de nuestros patrimonio.

Cabe preguntarse si somos capaces, como andaluces preocupados por lo que se nos ha legado, de mantener un resguardo de la tempestad desacralizadora del capitalismo, no ya en una vertiente religiosa, si no ideológica y simbólica.

Por todo lo indicado, destacamos que, a pesar de ser una forma genuina de implementar una cierta conservación patrimonial, también responde a un aspecto negativo dentro de las dinámicas capitalistas: resignificar los elementos culturales, patrimoniales, para convertirlos en productos de consumo. Con este videojuego, sus creadores consiguen algo que Mark Fisher señala como un síntoma de la forma de actuar de nuestro sistema económico y cultural: «El capitalismo es lo que queda en pie cuando las creencias colapsan en el nivel de la elaboración ritual o simbólica, dejando como resto solamente al consumidor-espectador que camina a tientas entre reliquias y ruinas»⁸.

Cuando Peter Dinklage protagonizó el anuncio para el fomento del turismo internacional de la Junta de Andalucía en 2023, locutado en inglés, con los elementos atrayentes y que hacen única la patrimonialidad andaluza, muchos llegamos a un desenlace similar: parece que la apropiación de lo nuestro tiene precio. Y se lo han puesto bajo. La única voz de un andaluz en esa promoción fue el *quejío* de un *cantaor* flamenco que dice *ay*. Cuando analizamos la relación entre *Blasphemous* y el uso de los símbolos identitarios y artísticos andaluces llegamos a la conclusión de que es

⁸ Mark Fisher, *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?*, trad. César Iglesias (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2016).

necesario reivindicar nuestro patrimonio, con creatividad genuina, como lo han hecho los desarrolladores y el equipo creativo del videojuego. Pero también cabe señalar más a largo plazo: ¿es el uso actual del patrimonio una privatización del mismo?

Agradecimientos

Mi agradecimiento al equipo de The Game Kitchen que, con una generosidad intachable, me dio acceso a su Libro de Arte de manera gratuita.

Referencias bibliográficas

Borondo, Salva. 2019. «The Game Kitchen muestra la inspiración de los personajes de Blasphemous.» *Vandal*, 12 de septiembre de 2019. <https://vandal.lespanol.com/noticia/1350726909/the-game-kitchen-muestra-la-inspiracion-de-los-personajes-de-blasphemous/>.

Brugat, Marta. 2021. «El videojuego español *Blasphemous* vende más de 1 millón de copias.» *La Vanguardia*, 3 de marzo de 2021. <https://www.lavanguardia.com/videojuegos/20210303/6262867/videojuego-espanol-blasphemous-vende-mas-1-millon-copias.html>.

Cabeza Mogollo, Enrique. 2019. *The Art of Blasphemous*. Sevilla: GTM Ediciones C.B.

Fisher, Mark. 2016. *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Traducido por César Iglesias. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Flores Ledesma, Arturo. 2022. *Marx juega: Una introducción al marxismo desde los videojuegos (y viceversa)*. Barcelona: Episkaia.

Junta de Andalucía. 2023. «Andalucía presenta su oferta turística internacional con 'Tyrion Lannister' como protagonista.» *Junta de Andalucía*, 30 de octubre de 2023. <https://www.juntadeandalucia.es/presidencia/portavoz/turismo/187352/ConsejeriadeTurismo/ofertaturisticainternacional/TyrionLannister/JuegodeTronos>.

Márquez, Rubén. 2019. «*Blasphemous*, análisis: uno de los mejores indies del año llega desde Sevilla y mezcla lo macabro de Goya con el videojuego japonés.» *Xataka*, 19 de septiembre de 2019. <https://www.xataka.com/analisis/blasphemous-analisis-uno-mejores-indies-ano-llega-sevilla-mezcla-macabro-goya-videojuego-japones>.

Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación. s.f. *Patrimonio Mundial*. Representación Permanente de España ante la UNESCO. Accedido el 7 de junio de 2025. <https://www.exteriores.gob.es/RepresentacionesPermanentes/unesco/es/UNESCO%20en%20Espana/Paginas/Inscripciones%20UNESCO/Patrimonio-Mundial.aspx>.

Ramos, Jay. 2019. «*Blasphemous* review: In for a penance, in for a pounding.» *Polygon*, 10 de septiembre de 2019. <https://www.polygon.com/reviews/2019/9/10/20859509/blasphemous-game-review-nintendo-switch-ps4-xbox-one-pc>.

Venegas Ramos, Ángel, y Susana Gutiérrez-Manjón. 2021. «La memoria estética del videojuego: Representaciones audiovisuales de Andalucía en *Blasphemous*.» *Miguel Hernández Communication Journal* 12 (2): 565–586. <https://doi.org/10.21134/mhjjournal.v12i.1325>.

La Feria de Abril: un recorrido por toda su evolución

Lucía Carbonell Martín

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

luciacarbonell2003@gmail.com

Resumen

El presente artículo está centrado en el patrimonio inmaterial sevillano y una parte muy importante de su cultura, la Feria de Abril. Por ello, en el artículo encontramos un estudio sobre el origen y la evolución de la Feria de Abril comenzando por el siglo XIII hasta nuestros días. Veremos cómo la finalidad original de las ferias de antaño ya no es tan visible en la actualidad pero, sin embargo, sí que hay un factor en común a lo largo de su historia que es el factor económico. Para ello, primero se presentará lo que conocemos hoy día por la Feria con sus características más conocidas. Posteriormente, se hablará sobre las dos ferias iniciales, el periodo sin ninguna feria, la propuesta de retomar en el siglo XIX las ferias de época de Alfonso X el Sabio pero reunidas en solo una feria y la problemática y polémica que ha causado la ubicación y el cambio que se dio en el siglo XX.

Palabras clave

Feria de abril; Sevilla; ganado; Prado de San Sebastián; Los Remedios.

Recibido: 14-05-2025 | Aceptado: 24-06-2025 | Publicado: 30-11-2025

Cómo citar: Carbonell Martín, Lucía. «La Feria de Abril: un recorrido por toda su evolución». *El Patio Colorao. Revista de arte y patrimonio andaluz* n.º 02 (2025): 17-27.
<https://www.upo.es/patio-colorado/nuestra-revista/numeros/num-02-2025/>

Introducción

El pasado martes 6 de mayo de 2025 a las 00:00 horas se producía el alumbrado del recinto ferial de Sevilla que indicaba, como todos los años, el comienzo de esta misma. Sin embargo, no siempre fue así, ni se entendía la Feria de Sevilla como la que se conoce hoy día, a pesar de que para los más jóvenes sea muy complicado imaginarla de otro modo muy distinto. Por ello, en este artículo se va a hacer un repaso sobre la Feria de Sevilla y su historia, se va a tener muy en cuenta sus orígenes y su evolución, pues es lo que le ha llevado a ser lo que es actualmente. Para ello, en este apartado se introducirán las características más conocidas de la Feria hoy día.

Hoy en día, si se piensa en la Feria de Sevilla, se recuerdan calles llenas de farolillos y luces, personas bailando sevillanas una tras otra en las casetas, volantes y vestidos de colores cada uno más bonito que el anterior, una alegría que parece eterna durante unos días y que se acaba cuando el último día a las 00:00 horas comienzan los fuegos artificiales, que suelen ser cada uno más impresionante que el que se acaba de ver.

Es común que durante esos días, las personas que se lo puedan permitir vayan del trabajo a la Feria y de la Feria al trabajo, que durante ese periodo que dura la festividad sea usual descansar poco y disfrutar mucho, cruzarse la hora de recogida con la hora de levantarse. Esto sucede salvo un día que suele ser festivo, el miércoles, en el que la Feria de día cobra una vida especial.

Y es que, en Sevilla, la primavera es una época en la que la población sevillana vive sus alegrías en la calle, comiendo, bebiendo y celebrando las fiestas oportunas rodeado de sus personas más queridas. Es por ello por lo que se dice que quienes viven en Sevilla tienen la facilidad de pasar de un capirote a un traje de flamenca o gitana en cuestión de días. Y se menciona esto porque, como se verá a lo largo del artículo, en su origen y durante su evolución, las Fiestas de Primavera estaban muy ligadas la una a la otra, hasta tal punto que llegaron incluso a coincidir en fechas.

La noche se llena de recuerdos que serán recordados durante los años posteriores y que suceden en unas calles que tienen nombres de toreros ilustres como Juan Belmonte o Joselito El Gallo. Calles que todos los años

tienen el mismo nombre y la misma ubicación y, sin embargo, lo más seguro es que las personas sevillanas vayan mirando el plano de la Feria para asegurarse de que no van en la dirección equivocada a su destino. Su destino seguramente será una caseta de un familiar, amigo, conocido o del amigo del amigo, eso no importa, porque lo que sí importa son las vivencias que compartirán y vivirán allí dentro.

Asimismo, es muy conocida también la denominada como Calle del Infierno, que no es simplemente una calle y que se llena de atracciones de juegos, luces que resaltan aquí y allá, olores a comida rápida o dulces y globos de los más pequeños al bajar de alguna atracción. A pesar de ello, esta zona no es solo para niños. Son muchas las personas adultas que acuden a ella y que, junto al ruido de las atracciones, terminan de conformar la visión que allí uno puede encontrarse.

Pero no es solo ese bullicio el que se puede encontrar en la Feria. En cuanto a la banda sonora, que conforma esta festividad, es habitual escuchar voces y melodías de artistas y grupos como los del Guadalquivir, los Amigos de Gines, los Romeros de la Puebla, los de la Trocha, la Canastera, El Pali, los Rocieros, Pastora Pavón, Ecos del Rocío, los Hermanos Toronjo. Son canciones míticas que se vienen a la mente al pensar en la Feria por haberlas escuchado repetidamente día y noche estando allí. Aunque, también las asociamos con las romerías y todas las fiestas sevillanas en las que este estilo musical abunda. En sus letras nos hablan de la misma Feria, del amor, del Rocío, del verano, de la primavera, de la Semana Santa..., y nombran personas, lugares y costumbres que a veces pueden servir para recordar lo que fue y ya no es así.

La Feria, además, se complementa con corridas de toros y esto también tiene su origen en el pasado. Por ello, se va a hacer un repaso desde su origen hasta la actualidad para entender cómo ha evolucionado y por qué ha llegado a ser como es ahora.

Origen

Las ferias mercantiles en Sevilla se han ido dando a lo largo de los años en diversos momentos y puntos de la comarca sevillana. Por ello, no se va a

hacer referencia a todas las ferias que han existido, sino a las que se pueden considerar como antecedentes de la actual Feria de Abril y cuya evolución ha desencadenado en lo que se conoce hoy en día.

Un antecedente claro de la actual Feria de Abril es cuando el Rey Alfonso X el Sabio concede a la ciudad de Sevilla dos ferias. Esto ocurrió en 1254 y lo podemos comprobar a través de distintos documentos de la época, concretamente hay uno fechado y firmado por él. Las fechas de las dos ferias serían una en primavera y la otra en otoño y el motivo de celebración era para que acudiesen los mercaderes con sus ganados y manufacturas. De esta manera, allí podían exhibir los mejores ejemplares de ovejas, vacas, puercos, mulas, caballos y novillos. Además, a esta feria no solo acudían sevillanos sino que lo hacían de todas partes del país como de Segovia, de Zamora, de Ávila o de Navarra, cada uno vendiendo el mejor ganado y manufacturas que tenían y se hacía en dinero alfonsíes y se contaban en sueldos. Por ejemplo, los viados de Zamora, que eran unos paños en cuyo dibujo hay listas o rayas en sentido oblicuo, costaban cuatro sueldos de dinero alfonsíes¹.

La primera feria tenía lugar por quincuesma, es decir, en la Pascua del Espíritu Santo y la segunda se celebraba por San Miguel, es decir, en septiembre. Por aquel entonces, las ferias en España eran bastantes comunes, ya que propulsaban la economía de las zonas donde esta actividad era la predominante. Por ejemplo, las zonas castellanas de Medina del Campo o la de Medina de Rioseco. No todas las ferias eran de las mismas características, pues había otras más curiosas como la de las vendejas, que tenía lugar en Sanlúcar de Barrameda y en la que se vendía lencería o vinos y productos autóctonos de la zona gaditana. En Sevilla, también se añadieron otras como la de Mairena del Alcor, que cobró bastante importancia.

Estas ferias que se celebraban en Sevilla gracias al rey Alfonso X el Sabio lo hicieron hasta finales del siglo XVI o principios del XVII, debido al cambio del comercio a Cádiz que hizo que se perdiera la predominancia de la manufactura y negociación de Sevilla con las Indias. Esto hizo que las ferias cayeran en desgracia y no volvieran a celebrarse en varios siglos posteriores.

¹ La información de este párrafo y otros del artículo se ha obtenido de Sánchez Carrasco, Antonio. *La Feria de Abril*. Almuzara, 2019.

No será hasta el siglo XIX que se vuelva a tener constancia de otra feria, concretamente fue un 25 de agosto de 1846 cuando Narciso Bonaplata y José María Ybarra presentaron una proposición al Cabildo Municipal en la que se pide la restauración de aquella feria que se dio en Sevilla en los días 19, 20 y 21 de abril desde el siglo XIII.

Lo curioso es que ninguno de los dos concejales eran originarios de la ciudad de Sevilla. José María Ybarra nació en Bilbao en 1816 y Narciso Bonaplata lo hizo en Barcelona en 180. Por su parte, Ybarra estudió en las Universidades de Vitoria y Madrid y fue profesor en las academias de Jurisprudencia y de Ciencias eclesiásticas. En Sevilla, desde 1843, ejerció diversos cargos mercantiles y sociales, así como también fue alcalde de la ciudad entre 1875 y 1877. Hizo varias hazañas por la educación y por los heridos en la guerra de África. Y, aparte de la recuperación de las antiguas Ferias de Sevilla, también se le debe la creación del Asilo de San Fernando.

Por otro lado, Narciso Bonaplata, que ya contaba con experiencia en el ámbito empresarial, llegó a Sevilla en 1840 para dirigir la fábrica de hierros que su familia tenía en el barrio de San Lorenzo. Y es él el que acompañó a José María Ybarra en la propuesta para reactivar el certamen ganadero como ya hemos comentado.

La sesión del 25 de agosto de 1846 en la que se presentó la iniciativa la presidió el alcalde, el Señor Conde de Montelirio. Lo que se quería con la propuesta era potenciar la agricultura, para de esa manera hacer lo mismo con la economía y, por consiguiente, la riqueza. El programa que empezaron a desglosar, contaba con adjudicaciones de premios a los distintos animales presentados como «un premio de 4000 reales de vellón al que presente un buey de menos de cuatro años»² o «uno de 2000 reales al buey cebón más gordo que se presente...»³.

Dicha petición fue aprobada el 18 de septiembre de ese mismo año, y contó con algunos arreglos que el ayuntamiento estimó oportunos, como la exposición de ganados, las carreras de caballos y las corridas de toros.

² Sánchez Carrasco, *La Feria*.

³ *Ibid.*

Cronología

A continuación, se hará un repaso por los avances que se fueron dando durante los distintos años en los que se lleva celebrando la Feria. Por ello, no se mencionará todos los años, sino en los que sucedieron hitos importantes y que han llevado a la Feria como es hoy día.

Para empezar, la Feria se celebra por primera vez en 1847. Se inicia con la premisa de ser un gran mercado ganadero y agrícola no solo en Sevilla, sino también en Andalucía. En ese año, el ayuntamiento de la época dictaminó medidas fiscales liberando de pago de salida y entrada a los ganaderos que participaban y facilitando el hospedaje, volviéndolo lo más cómodo posible.

Los días de celebración se establecieron el 18, 19 y 20 de abril de manera fija, por lo que contaría con tres días de duración y se pusieron en esos días concretos para evitar que coincidiese con las que se celebraban en Mairena y Carmona.

Con todas estas directrices, el 18 de abril de 1847 nació la Feria de Abril de Sevilla, que tuvo lugar en el Prado de San Sebastián y que contaba en sus inicios con 19 casetas, nombre que tomaría con posterioridad. Esas casetas en realidad eran tiendas de campaña de lona que los propios vendedores construyeron para protegerse del sol. El motivo de la ubicación era porque por aquel entonces no era más que una explanada abandonada que para muchos era el lugar más lúgubre de Sevilla y por lo que nadie quería edificar allí. Ese rechazo generalizado a este lugar se debía a que allí se ubicaron dos cementerios: el de Los Pobres y el de San Sebastián, además de que también había hospedado el quemadero de la Santa Inquisición, por lo que allí perecieron muchos sevillanos. A pesar de esto, en muy poco tiempo la Feria fue un éxito.

Al año siguiente, en 1848, la Feria se vuelve a celebrar, pero como el 19 de abril coincidía con el Jueves Santo, se solicitó permiso para celebrarse el lunes, martes y miércoles santo. Esto a través de los años se vuelve cada vez más común, cambiar las fechas si coincidía en Semana Santa, aunque todavía en los primeros años se pueden dar las dos festividades a la vez.

Ese año fueron casi 45.000 piezas de ganado las que pasaron por la Feria. Cuando se terminó esa edición y para facilitar la llegada hasta ella, unieron las dos alcantarillas que había al final de la calle San Fernando e hicieron otras dos sobre el Guadaira. Por lo tanto, vemos que a tan solo un año de su primera celebración ya se empiezan a hacer cambios buscando un bienestar mayor.

De hecho, lo que se puede resaltar de 1849 son las mejoras y las obras que se llevaron a cabo para facilitar la llegada de los participantes en el evento. Además, en los tenderetes de la Feria se recogían limosnas que iban destinadas a los pobres del asilo, por lo que la Feria ya tuvo un impacto económico bastante llamativo.

Al año siguiente se ampliaron los espacios para el ganado en las Dehesas de Tablada, el Prado de Santa Justa y los terrenos del Tiro de Línea. Asimismo, las licencias para tabernas se incrementan a noventa y una.

En 1851 vuelve a trasladarse la feria, y en esta ocasión empieza solo un día después, ya que el 18 era Viernes Santo y la exposición de ganado se hace el Martes Santo, lo que empieza a despertar polémicas por el día significado. También se dan las primeras reclamaciones por exceso de cobro de las autoridades municipales.

Figura 1⁴



⁴ Andrés Cortés y Aguilar, *La Feria de Sevilla, 1852*. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao. (Créditos de la imagen: Museo de Bellas Artes de Bilbao).

⁵ Es un tipo de teatro popular italiano que surgió en el siglo XVI, caracterizado por la improvisación, personajes fijos con máscaras y situaciones cómicas.

a primera vez que se tiene constancia de tres bailes organizados es en 1857 y, aunque todavía el término no existía, sí que existía lo que se conoce como la Calle del Infierno (término que se cree que fue acuñado en su cambio de localización a los Remedios), que contaba con juegos de polichinela. Dicho juego era un espectáculo de títeres que, inspirado en la guaratella napolitana, presenta al personaje de Polichinela, un héroe popular que usa su cachiporra para hacer justicia, como en la *Commedia dell'arte*⁵.

En los años posteriores, suceden hitos importantes como el incremento de actividades lúdicas con bailes, conciertos de bandas de músicas y representaciones teatrales en 1859, la restricción del paso de carruajes a las zonas cercanas al Prado de San Sebastián en 1861 (casi un siglo después llegaría la restricción de los vehículos a motor), la participación en la Feria del Circo Price por primera vez en 1863 y los primeros fuegos artificiales la noche del último día de feria en 1864. Todo esto unido a un paulatino aumento del número de casetas.

Poco a poco, la Feria fue adquiriendo características propias de una fiesta cada vez más conocida, tanto a nivel local como fuera de ella, y llegó incluso a tener repercusión internacional en los siguientes años; eso hizo que la Feria de 1870 durase dos días más de lo normal. Aunque esta decisión también se dio por las condiciones climatológicas. A partir de entonces, si el año era muy lluvioso, lo habitual era alargar la Feria dos días.

Fue en 1874 cuando llegó la luz eléctrica a la Feria y, en 1883, el primer año que coexistieron la luz eléctrica y el gas. Unos años antes de eso, en 1877, se colocaron por primera vez los farolillos para adornar las calles y, en 1896, la Pasarela, que fue la portada de la fiesta durante veinticinco años y que se puede observar en la imagen de la derecha (Fig. 2)⁶.

Figura 2



⁶ Dionisio Pérez Tobía, *La Pasarela*, 1896. Foto tomada desde la calle de San Fernando en dirección a la actual avenida de Carlos V. Fotografía de NO8DO.

Por primera vez, en 1898 se suspendieron todos los festejos y espectáculos por lo que se avecinaba (las pérdidas coloniales del 98) y solo se celebraron los eventos taurinos. El sistema de selección de cartel, que hasta entonces se había usado el mismo para la Semana Santa y la Feria de Abril, también quedó suspendido. Cuando se retomó, se encargó directamente a un pintor y en 1903 se celebró, además, un concurso de casetas y otro de balcones en Triana.

Fue en 1913 cuando la Feria pasó a durar oficialmente cuatro días y, al año siguiente, se alargó a cinco. Y no fue hasta 1945 que, como la Feria se movía dependiendo de la Semana Santa, lo que hacía que quedase o muy lejos o muy cerca, se declaró que se celebraría quince días después de que terminase y que su duración final sería de seis días⁷.

Entre los años 1917 y 1921 tuvimos un duelo entre las dos plazas de toros de Sevilla, la Maestranza y la Monumental, hasta que esta última tuvo que cerrar en 1921. Además, en 1919 se cambió el diseño de casetas porque las que se utilizaban habían servido el invierno anterior para cuidar a los enfermos de la llamada gripe española. Por ello, el ayuntamiento encarga un nuevo diseño a Gustavo Bacarisas, pintor gibraltareño afincado en Sevilla, y es este diseño el que ha llegado a nuestros días.

Durante los años de la Guerra Civil se suspendieron los festejos en 1937 y volvió a la sencillez de los primeros años de la Feria, en 1938 se añadieron las corridas de toro y en 1939 se volvió a celebrar pero bajo la supervisión del general Franco.

En 1946 pasaron a editarse dos carteles para las Fiestas de Primavera: uno para Semana Santa y otro para la Feria.

El año 1973 fue muy significativo, pues después de años debatiéndose el tema de un cambio de ubicación más amplio y grande, por fin se llevó a cabo. La Feria pasó a celebrarse en Los Remedios (Triana) con el objetivo de aprovechar al máximo el patrimonio urbanístico de la ciudad. Aunque ya tuvo un cambio de ubicación antes, en 1930, pero solo se dio en ese año de manera excepcional.

⁷ Salas, Nicolás. *Las ferias de Sevilla*. Universidad de Sevilla, 1992.

El cambio definitivo a los Remedios de 1973 trajo mucha polémica que hizo que se perdiese el principal objetivo llenándolo de rumores y falsos conceptos. Pero es cierto que el cambio propició el pasar de medio centenar de casetas a 630. En la actualidad, el terreno alberga más de 1000 casetas.

Figura 3⁸



Las calles del nuevo recinto ferial recibieron el nombre de toreros sevillanos que se encuentran en los anales de la tauromaquia⁹.

Conclusiones

A partir de entonces, se puede comprobar cómo la Feria varía con los años, por ejemplo, después de dos años con el modelo de sábado a sábado, este año (2025) se ha vuelto al modelo de empezar desde el martes a las 00:00 horas al domingo. Por tanto, la Feria es una festividad dinámica y que se intenta adaptar a las circunstancias del momento. También, al ser conocida como la Feria de Abril, en un principio se intentó que al menos un día de la Feria cayese en abril, si bien este año ha caído entera en mayo y no es la primera vez que sucede.

Por lo tanto, se puede ver que lo que es actualmente la Feria ha sido fruto de un proceso paulatino y con constantes cambios para encontrar lo más adecuado, en el que se ha buscado la comodidad de los asistentes desde primera hora. Y que todas las características que se mencionan en la introducción, no representaban a la Feria desde sus inicios, sino que se fueron añadiendo con el paso del tiempo.

Por ello, se espera que este artículo sirva para conocer a fondo la historia de una de las festividades más conocidas y de la que muchas personas no sabrán en realidad que su origen se remonta a tiempos de Alfonso X el Sabio, o que llegó a celebrarse varios años coincidiendo con la Semana Santa, hecho que ahora es impensable. Por último, si sois amantes tanto de la Feria como todo lo que tiene para ofrecer y tenéis

⁸ Inauguración de la Feria de los Remedios el 30 de abril de 1973 por el alcalde Juan Fernández. (Créditos de la imagen: Archivo ABC Sev).

⁹ *Ibid.*

y tenéis recuerdos inolvidables en ella, se espera que este artículo os haya generado interés y que una vez llegado a estas líneas lo hayáis podido saciar con gusto.

Referencias bibliográficas

Archivo ABC Sevilla. «Tal Día Como Hoy, 30 De Abril, Se Inauguró La Primera Feria De Abril En Los Remedios.» *Diario ABC*, April 30, 2023. <https://www.abc.es/sevilla/feria-abril/archivoabcsev-dia-hoy-abril-inauguro-primer-feria-20230430132046-nts.html>

Ballesteros, Antonio. *Sevilla en el siglo XIII*. Madrid: Universidad Central, 1913.

Barrera García, Agustín Israel. «Arte y artista para la imagen de Sevilla y sus fiestas; el cartel y su función artístico-publicitaria.» *Laboratorio de Arte* 24 (2012): 613-634.

Correal, Francisco, et al. «La Feria vista por los Medios Impresos.» En *Periodismo y feria de Sevilla*. Sevilla, 2008.

Ayuntamiento de Sevilla. «Fotos.» *No8do Digital*. s.f. <https://www.sevilla.org/no8do-digital/expo-no8do/exposicion-feria/fotos>

Redescena. «Juego de Polichinelas.» s.f. <https://www.redescena.net/espectaculo/16749/juego-de-polichinelas/>

Museo de Bellas Artes de Bilbao. «La Feria De Sevilla.» January 21, 2022. <https://bilbaomuseoa.eus/obra-de-arte/la-feria-de-sevilla/>

Salas, Nicolás. *Las ferias de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992.

Sánchez Carrasco, Antonio. *La Feria de Abril*. Córdoba: Almuzara, 2019.

Pasado, carnaval y mujer. El carnaval durante la dictadura y el papel de la mujer carnavalera

Nazaret Reguera Marchán

Universidad Carlos III, Madrid (España)

nazaretremar@gmail.com

Resumen

La dictadura franquista censuró varias manifestaciones culturales por ser contrarias al contexto de guerra o a la ideología del régimen. Uno de los casos más llamativos es el del carnaval, ya que, aunque sufrió una fuerte represión, en algunas zonas, se siguió celebrando de forma clandestina. De la misma forma, el papel de la mujer también se vio afectado bajo estas circunstancias, ya que tendría un rol pasivo, al no ser considerada válida para los papeles activos. En este caso, el foco será la localidad de Bornos (Cádiz) y, a través de una figura local, se desglosará el carnaval de la época y el papel de la mujer en él.

Palabras clave

Carnaval; perspectiva de género; franquismo; represión; censura; cultura.

Recibido: 14-05-2025 | Aceptado: 17-07-2025 | Publicado: 30-11-2025

Cómo citar: Reguera Marchán, Nazaret. «Pasado, carnaval y mujer. El carnaval durante la dictadura y el papel de la mujer carnavalera». *El Patio Colorao. Revista de arte y patrimonio andaluz* n.º 02 (2025): 28-35. <https://www.upo.es/patio-colorado/nuestra-revista/numeros/num-02-2025/>

La censura franquista en el carnaval

Durante la Guerra Civil y la dictadura franquista, el carnaval estaba prohibido por razones económicas, morales y religiosas. En 1937, la Junta Técnica de Estado ordenó su suspensión y argumentó que, en un contexto de pobreza y crisis, no era apropiado fomentar este tipo de celebraciones. Además, el régimen franquista, basado en el nacionalcatolicismo, consideraba el carnaval una festividad pagana incompatible con la moral impuesta por la Iglesia y con la ideología de la dictadura, que sólo promovía manifestaciones culturales afines a sus valores.

El gobierno fue muy tajante con las autoridades provinciales y locales. En otras palabras, ponían especial presión en los alcaldes para que se cumpliera la prohibición. Como consecuencia, surgieron bandos municipales que avisaban a los vecinos de esta orden a lo largo del territorio español. Sin embargo, en aquellos lugares donde el carnaval tenía más importancia estas fiestas se camuflaron bajo el nombre «fiestas de invierno», lo cual fue aceptado bajo una estrecha vigilancia y censura.

La institución principal que se encargaba de censurar era el Ministerio de Información y Turismo (1951). Sus trabajos principales eran rechazar aquellas letras que arremetiesen contra la moral y creencia religiosa y revisar los bocetos de la vestimenta presentados por las agrupaciones. De igual manera, se censuraban temas como el sexo o la política, aun así, en muchas ocasiones, las decisiones no eran coherentes y dependían del azar. Igualmente, existía una doble cara, ya que en las fiestas privadas se demandaban los temas censurados. Con el paso del tiempo, alrededor de los años cuarenta, se fueron permitiendo en el ámbito rural algunos cánticos populares con cierta vigilancia de las autoridades y de los cuerpos de seguridad. Sin embargo, algo que permanecía prohibido era el uso de antifaces o maquillajes que ocultasen o no dejaran ver claramente el rostro. Cabe destacar que esta participación activa era por parte de los hombres y que, por el contrario, las mujeres tenían un rol más pasivo como el cuidado de la casa y de los niños o la confección de disfraces. El paso del tiempo hizo que las restricciones se aflojaran aunque no dejaron de estar vigiladas por las autoridades y los cuerpos de seguridad. Sobre todo, esto ocurrió en las zonas rurales.

Hubo puntos donde se mantuvieron firmes, como es el caso de Bornos. Junto a Trebujena, fueron de los pocos municipios en los que consiguieron seguir con la tradición carnavalesca a pesar de la censura franquista. Esto fue gracias a la ciudadanía, aunque las letras o los disfraces no encajaban con la normativa franquista. Es por ello que algunos de sus ciudadanos, como los participantes en las murgas, lo vivían con miedo o pagaron las consecuencias de la represión hasta la muerte de Franco. Las personas que incumpliesen los dictámenes judiciales o iban en contra de la censura de las fiestas sufrían las correspondientes represalias como castigo y eran encarceladas o perseguidas por la policía. Por ejemplo, en Bornos y, según las vivencias de la población civil, en algunos casos, la ayuda vecinal era esencial para el escape. En el caso de que las autoridades capturasen a los huidos, solo los mantenían en el calabozo unas pocas horas. Asimismo, destaca como la temática de las canciones no trataba temas políticos o relacionados con las fuerzas del orden, sino que «cantaban canciones de cosas del pueblo», ya que, si la temática no era esta, no les permitían estar en la calle.

La censura en el Carnaval de Cádiz

La censura en el Carnaval de Cádiz comenzó a principios del siglo XX, cuando las agrupaciones debían solicitar permiso al ayuntamiento para participar. La criba consistía en que, un grupo de censores, censuraban o prohibían las letras que estiman que iban en contra la moral o que atentasen contra la creencia religiosa. No se conoce ningún nombre sobre el cual aplicase la censura, ya que, como apunta diversos autores, es posible que la firma fuera ilegible o que, aunque se conocieran, no aparecieran registrados como censores, sino como intérpretes, técnicos o personal auxiliar de información.

Tras la guerra civil, cuando en 1956 se recuperó el Concurso de Coros y Chirigotas, quedaron prohibidos los disfraces de mujer, lo que impidió que la agrupación «Las Viudas de Los Viejos del 55» apareciesen disfrazados de mujer. No obstante, cabe destacar que la Ley de Prensa o Ley Fraga de 1966 promovía la consulta voluntaria al Ministerio. En otras palabras, solo se revisaba lo presentado voluntariamente, aunque existía el riesgo de que la censura tuviese lugar una vez interpretadas si era conveniente, siendo el responsable por antonomasia el dirigente de la agrupación, quien decidiera si el proyecto iba hacia delante o no.

El papel de la mujer en el Carnaval de Cádiz

El papel de la mujer en el Carnaval de Cádiz ha sido históricamente limitado, con una participación mínima en el Concurso Oficial de Carnaval de Cádiz (COAC). Aunque ha habido agrupaciones mixtas, como los coros de Adela del Moral en los años 80, la presencia femenina en el carnaval callejero ha sido escasa. Distintas autoras destacan la falta de mujeres compositoras en el concurso, señalando que en 2018, solo tres de las 137 agrupaciones inscritas tenían autoras femeninas. Igualmente, esto se debe a una falta de hábito y a la percepción errónea de que la voz femenina no es adecuada para el carnaval.

A comienzos del siglo XX, a los únicos puestos con «relevancia» a los que podían acceder eran reinas y damas, sobre todo cuando el 22 de octubre de 1953 la Comisión Mixta de Festejos y Propaganda del Ayuntamiento de Cádiz acuerda la organización de una «gran Cabalgata con motivo de las tradicionales Fiestas de los Coros», celebración residual del carnaval tras su prohibición franquista. Estas reinas y damas fueron renombradas como ninfas y diosas en el proceso de transición democrática. A las mujeres se las seguía considerando carentes de virtuosismo vocal, argumentando que sus voces, por ser excesivamente agudas, carecían de variedad tonal, sonaban homogéneas y requerían del respaldo musical para alcanzar los registros graves. La mujer sólo podía ocupar un papel apartado de la vida activa del carnaval. La ninfa, figura sin relevancia real, encontró su fin en 2017, aunque surgieron asociaciones en su defensa de las ninfas. De esta forma se acabaría la figura de la mujer como ornamento en el carnaval.

Afortunadamente, en la actualidad, el papel de la mujer en las agrupaciones del carnaval ha evolucionado notablemente, con una presencia cada vez mayor en roles como autoras, intérpretes y músicas. Este avance ha sido posible gracias a la lucha de muchas mujeres que desafiaron las barreras de un espacio tradicionalmente dominado por hombres. No obstante, su participación sigue siendo minoritaria y aún persisten prejuicios y estructuras que dificultan su plena integración. Por ello, aunque se han dado pasos importantes, queda un largo camino por recorrer para lograr una inclusión real, equitativa y natural dentro del carnaval.

La represión en Bornos durante la primera mitad del siglo XX

A principios del siglo XX, Bornos pertenecía a la duquesa de Medinaceli y vivían de las rentas y de la explotación de las tierras por parte de los asalariados, los trabajadores del campo. Contaba con una estructura social desigual compuesta por jornaleros, campesinos empobrecidos y sin tierra. Durante la década 1920, comenzaron a crearse sociedades obreras que, aunque se disolvían, los ciudadanos volvían a crearlas una y otra vez. Durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), no hubo asociaciones hasta su fin con la sociedad de agricultores *Luchar es vida* que, un año más tarde, se integraría en UGT. En 1931 las elecciones las ganó UGT y era la primera vez que un partido obrero gobernaba en Bornos bajo un gobierno republicano-socialista. También estuvo implantada la CNT que creció rápidamente.

La situación social, al igual que en el resto de Andalucía, era tremendamente conflictiva por la crisis en la que se había hundido con la proclamación de la Segunda República y la imposibilidad de generación de trabajo. Sin embargo, las elecciones de 1933 lo cambiaron todo por la victoria de la derecha que se centró en la destrucción de la corporación republicano-socialista por irregularidades en la gestión municipal. La derecha gobernó hasta 1936 con la victoria del Frente Popular. Esta legisló en un contexto de crisis agrícola y paro. La derecha percibió los movimientos y gestiones del Frente Popular y dio un apoyo entusiasta al golpe que un gran sector del ejército estaba planeando. El golpe fue duro, pero en territorios como Bornos triunfó por la adhesión de la guardia civil. Esto dio lugar a la detención de los dirigentes políticos y sindicales y de los militares de izquierda considerados contrarios al golpe.

Bornos estuvo gobernado por la derecha durante gran parte del siglo XX bajo el régimen franquista, sufriendo una fuerte represión social y cultural. Aun así, festividades como los carnavales siguieron su curso. Al igual que en el resto de la provincia, el hombre tenía un rol activo y la mujer uno pasivo. No obstante, en ellas descansaban las responsabilidades básicas para que ellos pudiesen preocuparse de las agrupaciones. Asimismo, muchas veces se les confiaba la confección de disfraces y la alimentación de la agrupación.

La mujer en el carnaval de Bornos: María de los Ángeles Barrios Ortega

María de los Ángeles o comúnmente conocida en el pueblo como Angelita «la Piti». María de los Ángeles Barrios Ortega nació el 13 de febrero de 1935 en la localidad gaditana de Bornos. Nació y se crió en el seno de una familia humilde y en una de las zonas agitadas y abandonadas en el contexto de inestabilidad política. Debido a las condiciones socioeconómicas y la imposibilidad de los padres de sustentar a la familia, junto a sus hermanos, comenzó a trabajar en el campo desde muy pequeña. Asimismo, actuaba también como cuidadora de sus hermanos y hermanas, aunque esta era una tarea que compartían entre todos. Con el paso de los años, conoció al que sería su futuro marido y el padre de sus 9 hijos: Francisco Marchán Ramírez. Desde entonces, formaron equipo hasta el día de su muerte.

Su muerte, el 13 de febrero de 2005 fue repentina e inesperada. En cambio, murió feliz porque lo hizo durante una de sus fiestas populares favoritas: el carnaval de su pueblo, en concreto, el domingo de Piñata. Este día se caracteriza por un gran pasacalles en el que la mayoría de la población se disfraza y celebra el fin del carnaval. Para poder reconstruir un poco su actividad en el carnaval se ha contado con la ayuda de una de sus amigas y vecinas más cercanas, Encarnación González Casas (83 años).

Encarnación cuenta que María de los Ángeles los vivía con pasión y que era una de las personas más alegres del grupo y le encantaba bailar al ritmo de las agrupaciones. No obstante, Encarnación destaca que los componentes de las agrupaciones únicamente podían ser hombres, por lo que se excluía a las mujeres de esta actividad, cosa que ha ido cambiando con el paso del tiempo. Asimismo, recuerda con cariño cómo María de los Ángeles bailaba y animaba a todo el mundo y ayudaba a los hombres de las murgas a recaudar beneficios para poder seguir con la agrupación. Para ello, lo que hacía era bailar en el corro que formaba la murga, cogía la gorra de alguno de los componentes y la pasaba para que la gente pudiese aportar algo de dinero. Además, cuenta que este amor por el carnaval estuvo en María de los Ángeles desde pequeña hasta la hora de su muerte. Asimismo, en la entrevista destacaba el simplismo de los disfraces, porque improvisaban con

cosas de andar por casa, como trapos, batas de estar por casa, etc. Cuenta cómo los disfraces los hacían con faldas largas y manteles de lunares para simular la vestimenta de las gitanas, pero no podían llevar nada que les cubriese la cabeza, por lo que optaban por un recogido o «roete».

Conclusión

En definitiva, durante la Guerra Civil y la dictadura franquista, el Carnaval fue objeto de una fuerte represión política, social y cultural, marcada por la censura moral, religiosa y política impuesta por el régimen. A pesar de las prohibiciones, en algunos pueblos como Bornos, la ciudadanía logró mantener viva la tradición, aunque bajo vigilancia y con un gran coste personal. El papel de la mujer, aunque históricamente relegado a funciones pasivas y ornamentales, ha ido transformándose lentamente hacia una mayor participación, aunque aún persisten desigualdades. La historia de figuras como María de los Ángeles refleja cómo, incluso en contextos de represión, el carnaval fue una forma de resistencia, identidad y alegría comunitaria, transmitida de generación en generación. No obstante, a día de hoy, no existe ningún tipo de grupo o asociación vinculada a esta figura o a la inclusión y reconocimiento del papel de la mujer en el carnaval.

Referencias bibliográficas

Estudios de género aplicados a la música. https://blogs.ugr.es/musica_y_genero/el-papel-de-las-mujeres-en-el-carnaval-de-cadiz/

Ginesta Gamaza, Marta. «Las mujeres en el Carnaval de Cádiz. Análisis feminista de roles, espacios de participación y coplas del carnaval oficial y callejero», Tesis Doctoral, Universidad de Cádiz, 2021. <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=yKtlQq%2FYxsY%3D>

Marchena, Carmen. «Carnaval y censura: la persecución a la libertad de expresión en Cádiz». *Kaos en la red*, 15 de febrero de 2020. <https://archivo.kaosenlared.net/carnaval-y-censura-la-persecucion-a-la-libertad-de-expresion-en-cadiz/>

Mata, Pablo. «El carnaval de Bornos: el gran desconocido que desafió al franquismo y cuenta con ritmo propio». *La voz del sur*, 11 de febrero de 2023. https://www.lavozdelsur.es/ediciones/provincia-cadiz/sierra-cadiz/carnaval-bornos-gran-desconocido-desafio-franquismo-cuenta-con-ritmo-propio_290452_102.html

Ministerio de Cultura. «Feminismo, Antifranquismo y Estado en la Transición». *Archivo General de la Administración*. <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/aga/actividades-y-exposiciones/exposiciones-virtuales/mujeres-legislatura-constituyente/contexto-historico/feminismo-antifranquismo-transicion.html>

Montagut, Eduardo. «La prohibición del Carnaval con el franquismo. Cuando el humor es el enemigo». *El salto diario*, 9 de febrero de 2018. <https://www.elsaltodiario.com/nueva-revolucion/la-prohibicion-del-carnaval-con-el-franquismo>

Moreno, Santiago. «El carnaval en el franquismo». *Diario de Cádiz*, 2 de junio de 2022. https://www.diariodecadiz.es/con-la-venia/carnaval-franquismo-Santiago-Moreno_0_1688831268.html

Téllez, Juan José. «Mujeres en el carnaval de Cádiz: pocas en el concurso y muchas en la calle». *El diario*, 29 de febrero de 2020. https://www.eldiario.es/andalucia/cadiz/mujeres-carnaval-pocas-concurso-muchas_1_1112243.html

Tubio Martínez, Eva. «Mujer en el carnaval de Cádiz. Historia de una ausencia». *Gaditana-logía. Estudios sobre Cádiz* 4, nº7 (2024): 3-8. <https://doi.org/10.25267/Gadit.2024.v4.i7.02>

Romero Romero, Fernando y García Sierra, María. *Días de barbaria. Guerra Civil y represión en Bornos*. TREVERIS, 2013.

Romero Romero, Fernando. *Ya no somos esclavos de la gleba. Republicanos, socialistas y anarquistas. Bornos 1899-1939*. Atrapasueños editorial, 2014.



EL PATIO



VOCES
Y

RESISTENCIA



COLORAO

Mujeres andaluzas rescatadas de la sombra

Elena García Salgado

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

elenagarsalg25@gmail.com

Resumen

Este artículo tiene como objetivo dar a conocer y rememorar a mujeres que han participado en la consolidación del patrimonio andaluz a nivel artístico, cultural, histórico, etc. No es ningún secreto que el papel de la mujer en las crónicas históricas se ha visto limitado a unos campos muy concretos, y en muchas ocasiones ha sido eclipsado. Así, estos nombres tan solo son una pequeña parte de la imaginable cantidad de mujeres con talento cuyas contribuciones se han visto menospreciadas a lo largo de la historia, pero no por ello merecen menos reconocimiento.

Palabras clave

Mujer; talento; patrimonio; historia; Andalucía; reconocimiento

Recibido: 14-05-2025 | Aceptado: 18-07-2025 | Publicado: 30-11-2025

Cómo citar: García Salgado, Elena. «Mujeres andaluzas rescatadas de la sombra». *El Patio Colorao. Revista de arte y patrimonio andaluz* n.º 02 (2025): 37-46. <https://www.upo.es/patio-colorado/nuestra-revista/numeros/num-02-2025/>

Introducción

A lo largo de los años, el rol de las mujeres en la historia se ha visto menospreciado e incluso ignorado en más ocasiones de las que nos gustaría reconocer. Así pues, es primordial tener en mente que sus nombres no deben aparecer en los libros de historia solamente como hija o esposa de alguien, sino por sus propios méritos, que no cabe duda de que los tienen. En Andalucía concretamente hay muchas mujeres que han sido imprescindibles para consolidar la historia, no solo de esta comunidad, sino de España en su conjunto.

Andalucía ha visto nacer y crecer a numerosos artistas, jóvenes con un gran talento que han dejado su huella en la tierra que hoy conocemos, sembrado las semillas de la riqueza cultural tan destacada a nivel mundial que posee nuestro país. Aquí destacó considerablemente la cultura romana, y en Al-Ándalus se vivió el momento de mayor apogeo de la civilización musulmana. Así pues, grandes maestros como Diego Velázquez, Federico García Lorca, Pablo Picasso, Diego de Riaño o Bartolomé Esteban Murillo, entre otros, iniciaron su sendero en el mundo de las artes en este lugar, y a día de hoy son algunos de los más célebres exponentes andaluces cuyos nombres resuenan por todo el mundo. Sin embargo, como en muchas otras ocasiones, el reflejo del papel de la mujer en este proceso ha sido mucho más reducido. Aunque hay muchas mujeres que sí han tenido el reconocimiento que se merecen por su contribución al patrimonio andaluz, aún quedan muchas otras que la historia ha dejado atrás en el camino.

Esta comunidad autónoma cuenta con la cifra de mujeres más elevada del país. Partiendo de este dato, hay muchas mujeres que han formado parte, desde distintas destrezas como la literatura, la música, la arquitectura, la pintura o la conservación del patrimonio, de la historia de Andalucía. A continuación, conoceremos con más detenimiento a algunas de ellas.

El patrimonio andaluz visto a través de la vida de cinco mujeres

María Eugenia Candau

María Eugenia Candau Rámila nació en Sevilla en 1945. Fue una arquitecta excepcional a la que la ciudad de Málaga le debe mucho, pues es responsable de la conservación de su patrimonio histórico.

Trabajó con el Colegio de Arquitectos y se especializó en la planificación urbanística. En 1985 continuó su trayectoria profesional en la Gerencia Municipal de Urbanismo del Ayuntamiento de Málaga, y allí fue donde llevó a cabo la inmensa parte de su carrera. En 2011 recibió la denominación de Arquitecto Notable.

Así pues, pese al desconocimiento generalizado, María Eugenia Candau se encargó de la defensa de los edificios del Paseo de la Farola en el siglo XIX, y contribuyó a la creación de su plan actual de protección. Sin embargo, pese a que es una avenida muy concurrida, muy pocos sabrán que La Farola —ese elemento simbólico de la localidad—, está ahí gracias a personas como María Eugenia Candau Rámila.

Entre otros proyectos, Candau Rámila se encargó de diseñar el famoso parque de La Laguna de la Barrera, por el que obtuvo en 2005 una Mención de Honor en el Premio Málaga de Arquitectura. De hecho, este lugar también es conocido como el Parque de María Eugenia Candau Rámila desde 2020, a modo de homenaje por su colaboración en la creación de este mítico espacio de la ciudad¹.

En 2017, tras el fallecimiento de la arquitecta, el artista malagueño Chema Lumbreras quiso crear una escultura en su recuerdo. Esta representa a una niña, con una pequeña placa en sus pies, en la que podemos encontrar un poema escrito por la talentosa arquitecta, pues también se dedicó a la escritura². Llegó a ser partícipe de la creación de la guía arquitectónica de Málaga. Desgraciadamente, esta estatua fue robada en 2021 y, pese a los esfuerzos de sus allegados por recuperarla, todavía no se ha podido averiguar su paradero³.

Fue una mujer destacada con una devoción innegable por la ciudad de Málaga, de ahí que estuviera tan involucrada en la conservación de su patrimonio cultural y artístico.

¹ Europa Press Andalucía, «El Parque de la Laguna añade a su denominación el nombre de María Eugenia Candau Rámila,» *Europa Press*, 11 de marzo de 2020, <https://www.europapress.es/andalucia/malaga-00356/noticia-parque-laguna-anade-nombre-maria-eugenia-candau-arquitecta-fallecida-2017-20200311162850.html>

² Gabriela Rocha, «Dedican un parque a M.ª Eugenia Candau,» *La Opinión de Málaga*, 11 de marzo de 2020, <https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2020/03/11/dedican-parque-ma-eugenia-candau-27619119.html>

³ Alfonso Vázquez, «Roban la escultura de Chema Lumbreras en el parque de La Laguna de la Barrera,» *La Opinión de Málaga*, 17 de junio de 2021, <https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2021/06/17/huella-hominidos-laguna-barrera-53557800.html>

Luisa Roldán

Luisa Ignacia Roldán Villavicencio, también conocida como La Roldana, nació en Sevilla en 1652 y su rol en el patrimonio artístico andaluz es verdaderamente significativo. Según los archivos registrados, Luisa Roldán se convirtió en la primera mujer escultora de la corte española durante el reinado de Carlos II y de Felipe V. Fue la única mujer que logró obtener el título de escultora de la cámara de los reyes.

Con mucho esfuerzo, coraje y un increíble talento, logró hacerse su hueco entre los artistas más señalados del Barroco español, algo que, por desgracia, pocas mujeres conseguían en aquel entonces. Luisa aprendió el oficio en el taller de su padre, Pedro Roldán, un escultor reconocido en la localidad con un negocio muy apreciado. La Roldana se impregnó de todos esos conocimientos y técnicas escultóricas encargo tras encargo. De hecho, aunque no se conserven pruebas documentales, hay personas que atribuyen a ella algunas obras creadas en ese taller.

Así pues, tras independizarse de su padre, su carrera individual despegó. Se podría decir que si no hubiese abandonado el taller quizás hoy nadie conocería a esta artista. Al principio tuvo que enfrentarse a esa incertidumbre y a trabajar sin estar a la sombra de su progenitor, pero una vez se marchó junto a su esposo a Cádiz, sí que adquirió más reconocimiento, llegando incluso a recibir encargos de otras ciudades. La primera obra oficialmente atribuida a Luisa Roldán se trata del *Ecce Homo* (1684) de la Catedral de Cádiz. Otras de sus distinguidas composiciones son la *Dolorosa de la Soledad* (1688) o el *San Miguel* de El Escorial. No obstante, cabe resaltar que Luisa Roldán no fue justamente recompensada financieramente por sus trabajos⁴.

En 1962, La Roldana pasó a formar parte de la corte real y a partir de ahí continuó desarrollando sus habilidades artísticas y creando obras de temática principalmente religiosa. Es más, su talento llegó a traspasar fronteras nacionales, pues instituciones de famosas ciudades como Nueva York o Londres acogieron obras de esta mujer sevillana.

⁴ Guillem Huguet Pané, «La Roldana, primera mujer escultora de la corte española,» *Historia National Geographic*, actualizado 4 de septiembre de 2024, https://historia.nationalgeographic.com.es/a/roldana-primera-mujer-escultora-corte-espanola_15821

Carmen de Burgos

Carmen de Burgos Seguí nació en Almería y se convirtió en un referente histórico en la lucha por la igualdad de la mujer en ámbitos como la literatura y el periodismo. Además de su profesión como escritora y periodista, también fue traductora, pedagoga y activista, pues a lo largo de su vida defendió los derechos de las mujeres, promovió la educación infantil y participó en la defensa de la comunidad judía.

Tuvo una vida personal difícil, pero logró lidiar con todas las adversidades que le tocó vivir, como la pérdida de dos de sus tres hijos, y se convirtió en la primera periodista española y corresponsal de la Guerra de Melilla⁵.

Es considerada la escritora española más importante de comienzos del siglo XX, algo que supone un auténtico honor para su tierra natal. Ella misma vivió en primera persona las desigualdades de género, y como muchas otras, firmaba sus obras con seudónimos. El más reconocido fue «Colombine»⁶.

Todo ese camino, cuya meta era erradicar las desigualdades de género, se vio reflejado en todos sus artículos y escritos. En ellos siempre reivindicaba su lucha por el sufragio universal, por el divorcio, por el sistema educativo y por otros muchos temas. Hizo hincapié en la idea de que la instrucción de las mujeres estaba ligada al proceso de la humanidad y defendía la necesidad de fomentar su independencia tanto en el ámbito personal como profesional. Por ejemplo, en *La mujer moderna y sus derechos*, expone que «se quiere comparar a toda mujer solo con los hombres de genio, y no se compara nunca a los ineptos y mediocres con las mujeres geniales»⁷.

Otro de los motivos por los cuales Carmen de Burgos marcó un antes y un después en la historia de las mujeres de este país se debe a que impulsó la primera manifestación feminista de España en 1921, cuyo fin era conseguir esa igualdad que tanto anhelaba. Este perfil enfrentó muchas dificultades. Por si fuera poco, algunas de sus campañas por el sufragio femenino tuvieron que terminar por la elevada presión social.

⁵ Carmen de Burgos, *La mujer moderna y sus derechos* (Valencia: Editorial Sempere, 1927; reed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021). <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1065846>

⁶ Centro Andaluz de las Letras, «Carmen de Burgos – Colombine,» *Junta de Andalucía*. <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/calettras/autores/carmen-de-burgos-colombine>

⁷ Asunción Valdés, «Carmen de Burgos, pionera a fondo,» *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <https://www.cervantesvirtual.com/portales/carmen-de-burgos/autora-biografia/>

En esa época fundó la Cruzada de Mujeres Españolas y dirigió la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Iberoamericanas. También participó activamente en importantes asociaciones literarias como el Ateneo, y publicó múltiples artículos en periódicos y diarios destacados como el ABC, *El Globo* o *El Herald*o.

Así bien, sin ninguna duda fue la pionera del feminismo en España. Falleció un año antes de haber podido ejercer ese voto femenino por el que tanto luchó. Sin embargo, dejó un legado en la historia de este país que debe ser recordado siempre, pues gracias a mujeres valientes como ella, otras muchas pudieron y podrán lograr sus sueños libremente.

Adela del Moral

Adela del Moral, de sangre gaditana, se convirtió en una figura imprescindible para el Carnaval de Cádiz. Del Moral arcó un cambio radical en el funcionamiento de esta fiesta, pues fue la primera mujer autora y directora de un coro.

Hasta entonces nunca nadie se había tenido la determinación para proponer que una mujer tomase las riendas de estos e incluso para algunos sería impensable. Sin embargo, en 1981 Adela se atrevió a romper las reglas del concurso y compuso el conocido «Coro de las Niñas», agrupación que posteriormente pasaría a llamarse El Coro de Adela.

A lo largo de su trayectoria llegó a ganar diez premios. Fue reconocida por el Ayuntamiento de su ciudad natal como Hija Predilecta y en 2022 se convirtió también en la primera mujer de la historia en obtener el Antifaz de Oro, premio de más alta distinción del Carnaval. «Se abre un espacio del Carnaval donde la mujer no ha tenido cabida durante muchísimos años y la va a tener, aportando su perspectiva»⁸. Además de estar feliz y orgullosa por haber recibido tanto reconocimiento, lo que más la satisfacía era saber que se abrió una puerta para todas las mujeres.

⁸ Rubén López, «Adela del Moral: "Con el Antifaz de Oro se abre una puerta a la mujer que estaba cerrada en el Carnaval"», COPE Cádiz, 4 enero 2022. https://www.cope.es/emisoras/andalucia/cadiz-provincia/cadiz/carnaval/noticias/adela-del-moral-con-antifaz-oro-abre-una-puerta-mujer-que-estaba-cerrada-carnaval-20220104_1710477

Desde ese momento emprendió una carrera en la que tuvo que superar periodos de rechazo y desconsideración. Sin embargo, la paciencia era una de las cualidades más desarrolladas, por lo que pudo seguir adelante y, poco a poco, fue ganándose el cariño de todos los seguidores del Carnaval.

Esta autora, fallecida en 2024, será añorada siempre como un referente de Cádiz y de todos los amantes de esta fiesta, no solo por sus talentosas composiciones, sino también por la gran persona que era. Como ejemplo, El Yuyu, otro referente de la profesión, expresó públicamente su pésame en redes sociales, destacando la lucha incansable y el papel pionero de Adela del Moral en el carnaval gaditano.

Carmen Doucet Moreno

Si algo caracteriza al patrimonio inmaterial de Andalucía es el flamenco, pero quizás no todo el mundo sabe quién fue la pionera de él. Bien, la primera protagonista que dio a conocer esta forma de arte a nivel mundial fue la almeriense Carmen Doucet Moreno, conocida artísticamente como Carmencita. Sin embargo, muchos creían que era sevillana, y de ahí que en muchas crónicas se refieran a ella como la «Perla de Sevilla»⁹.

Aprendió a bailar en una escuela de Málaga, cuando vivía allí junto a su hermana. Desde temprana edad ya mostraba unas aptitudes inmensas para la danza y con apenas doce años debutó en el Teatro Cervantes de Málaga. Asimismo, su salto a la fama fue prácticamente inminente, ya que en los siguientes meses recorrió muchas provincias de España en una gira que supuso un éxito rotundo.

Al finalizar, en 1885 aceptó un contrato para viajar a París y seguir compartiendo su arte con el resto del planeta. Fue allí en la capital francesa donde su nombre llegó a oídos de un conocido agente americano, quien le ofreció la oportunidad de bailar en Nueva York. No obstante, pese a sus claras destrezas para el baile, no todo el público supo en un inicio apreciar

⁹ Antonio Sevillano Miralles, «DOUCET MORENO, Carmen (Almería, 1868)», *Diccionario Biográfico de Almería (DBA-e)*, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, última modificación el 28 de junio de 2024, <https://www.dipalme.org/Servicios/IEA/edba.nsf/xlecturabiografias.xsp?ref=656>

ese estilo, pero poco a poco se fue ganando el respeto de los norteamericanos hasta tal punto de decir que esta joven andaluza logró reunir a miles de personas para presenciar sus actuaciones en el mítico estadio neoyorquino Madison Square Garden¹⁰.

A su vez, conviene saber que en 1893 Carmencita se convirtió en la primera mujer de la historia que formó parte del cine mudo, y no solo eso, sino que también fue una de las primeras veces que el baile andaluz apareció en una película¹¹. Carmen Doucet Moreno marcó un punto de inflexión en lo que significaría esta danza para Andalucía, España y para el resto de los admiradores del mundo del flamenco de otras partes del planeta.

Conclusión

Por lo tanto, aunque en el pasado muchas de estas mujeres lograron alcanzar sus aspiraciones profesionales, otras tantas permanecieron invisibles y, lo que es peor, todavía lo siguen estando. No obstante, gracias a los archivos, la documentación y trabajos como este, hoy podemos recuperar la verdad y evitar que sus nombres y aportaciones caigan en el olvido. Solo así podremos comprender y reconocer que muchos episodios históricos no habrían sido posibles sin ellas. Esta es la única manera de completar y conocer realmente nuestra historia.

El patrimonio andaluz también ha sido construido por mujeres, y resulta imprescindible incluirlas para que las próximas generaciones crezcan con referentes femeninos en la historia, y para que podamos ser conscientes de las discriminaciones y las injusticias que soportaron durante tanto tiempo. Asimismo, considero justo revalorizar el admirable trabajo de las humanidades, pues gracias a historiadoras e historiadores podemos conocer el pasado, reflexionar sobre él y aprender de sus lecciones para comprender mejor el mundo actual. A través de las humanidades, por fin damos voz a estas mujeres silenciadas. Su tiempo en las sombras ya ha pasado; ahora es nuestro deber otorgarles el reconocimiento que merecen, por todas esas veces en que no lo recibieron.

¹⁰ Ángeles Cruzado, «Carmencita Dauset, la reina de Broadway», *Flamencas por derecho*, 17 de octubre de 2014, <https://www.flamencasporderecho.com/carmencita-dauset-i/>

¹¹ *Ibid.*

Referencias bibliográficas

Centro Andaluz de las Letras. «Carmen de Burgos – Colombine». Junta de Andalucía.

<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/caletas/autores/carmen-de-burgos-colombine>.

Cruzado, Ángeles. «Carmencita Dauset, la reina de Broadway». *Flamencas por derecho*. 17 de octubre de 2014.

<https://www.flamencasporderecho.com/carmencita-dauset-i/>.

De Burgos, Carmen. *La mujer moderna y sus derechos*. Valencia: Editorial Sempere, 1927. Reedición: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1065846>.

Europa Press Andalucía. «El Parque de la Laguna añade a su denominación el nombre de María Eugenia Candau Rámila». *Europa Press*. 11 de marzo de 2020.

<https://www.europapress.es/andalucia/malaga-00356/noticia-parque-laguna-anade-nombre-maria-eugenia-candau-arquitecta-fallecida-2017-20200311162850.html>.

Huguet Pané, Guillem. «La Roldana, primera mujer escultora de la corte española». *Historia National Geographic*. Actualizado 4 de septiembre de 2024. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/roldana-primer-mujer-escultora-corte-espanola_15821.

López, Rubén. «Adela del Moral: “Con el Antifaz de Oro se abre una puerta a la mujer que estaba cerrada en el Carnaval”». *COPE Cádiz*. 4 enero 2022.

https://www.cope.es/emisoras/andalucia/cadiz-provincia/cadiz/carnaval/noticias/adela-del-moral-con-antifaz-oro-abre-una-puerta-mujer-que-estaba-cerrada-carnaval-20220104_1710477.

Rocha, Gabriela. «Dedican un parque a M.^a Eugenia Candau». *La Opinión de Málaga*. 11 de marzo de 2020.

<https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2020/03/11/dedican-parque-ma-eugenia-candau-27619119.html>.

Sevillano Miralles, Antonio. «DOUCET MORENO, Carmen (Almería, 1868)». *Diccionario Biográfico de Almería (DBA-e)*. Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería. 28 de junio de 2024. <https://www.dipalme.org/Servicios/IEA/edba.nsf/xlecturabiografias.xsp?ref=656>.

Valdés, Asunción. «Carmen de Burgos, pionera a fondo». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <https://www.cervantesvirtual.com/portales/carmen-de-burgos/autora-biografia/>.

Vázquez, Alfonso. «Roban la escultura de Chema Lumbreras en el parque de La Laguna de la Barrera». *La Opinión de Málaga*. 17 de junio de 2021. <https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2021/06/17/huella-hominidos-laguna-barrera-53557800.html>.

La copla andaluza y sus modelos de feminidad y género frente a la censura franquista

Jaime Yuste Muñoz

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

<https://orcid.org/0009-0002-6664-1065>

jaimeym2002@gmail.com

Resumen

La copla andaluza ha sido entendida tradicionalmente como un género conservador, expresión de un modelo de feminidad basado en la sumisión al hombre, el sentimentalismo y la debilidad. No obstante, hay que tener en cuenta que la censura del régimen franquista, el cual se apropió de la copla andaluza convirtiéndola en canción nacional, es en gran parte culpable de haber generado esta imagen de la copla. La idea de este artículo es estudiar la historia de la copla desde sus orígenes para analizar hasta qué punto es posible una copla reivindicativa, feminista y orgullosa de su herencia LGBTQ+.

Palabras clave

Copla; franquismo; feminismo; LGBTQ+; censura; género.

Recibido: 14-05-2025 | Aceptado: 21-06-2025 | Publicado: 30-11-2025

Cómo citar: Yuste Muñoz, Jaime. «La copla andaluza y sus modelos de feminidad y género frente a la censura franquista». *El Patio Colorao. Revista de arte y patrimonio andaluz* n.º 02 (2025): 47-62. <https://www.upo.es/patio-colorado/nuestra-revista/numeros/num-02-2025/>

Introducción

Yo soy la otra, la otra
Y a nada tengo derecho
Porque no llevo un anillo
Con una fecha por dentro
No tengo ley que me abone
Ni puerta donde llamar¹.

En una época (1954) en que la moral franquista estaba completamente basada en la unidad familiar y la importancia del matrimonio, y en la que el adulterio —solo el femenino— era penado con cárcel, la famosa coplera Concha Piquer cantaba este *Romance de la otra*. Posteriormente, esta canción sería versionada por otras grandes folclóricas, tales como Marifé de Triana o Rocío Jurado². Cuenta la trágica historia de desamor de una amante que vive enganchada a un hombre casado, a pesar de ser consciente de que, por las leyes del momento, es imposible que esa historia tenga un final feliz³. Se observa aquí, por tanto, un ejemplo muy bueno de cómo la copla, aunque fuese dentro de este tono melodramático e incluso cercano al *kitsch*, proponía modelos de feminidad opuestos al que imponía el régimen⁴.

La copla andaluza fue durante el franquismo convertida en género por antonomasia del país y rebautizada como «canción española», como parte de toda esta asimilación de lo andaluz con lo español que llevó a cabo el régimen⁵. Esta vinculación con el franquismo es sin duda uno de los principales motivos por los que este género musical ha sido menospreciado y considerado un género anticuado y radicalmente conservador, aunque es posible que también en este ninguneo haya influido el que se tratase de un género tremendamente popular y especialmente vinculado con la feminidad, una feminidad expresiva y efusiva que ha llamado la atención y ha servido como refugio también de realidades *queer* españolas⁶. Aunque asegurar que

¹ Concha Piquer, «Romance de la otra» Single 1 en *Romance de la otra/ Lola Clavijo*. La voz de su amo, 1944

² Rocío Jurado, «Romance de la otra» Título 18 en *Canciones de España*. RCA Víctor, 2000.

³ Mercedes Carbayo Abéngozar, «Dramatizando la construcción nacional desde el género y la música popular: la copla» *Anales de la literatura española contemporánea* 38, N.º 3: 527 <https://www.jstor.org/stable/24431762>

⁴ Lucía Prieto Borrego «La copla: un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo» *Arenal. Revista de historia de las mujeres* 23, n.º 2: 287 <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/3944>

⁵ Lidia García García «La copla cautiva» *El Salto Diario* (15 Agosto de 2019) <https://www.elsaltodiario.com/musica/lidia-garcia-copla-cautiva>

⁶ Lidia García García «“Él vino en un barco” la copla en las prácticas camp españolas» (Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2023) 15.

copla andaluza fuese un género feminista y abierto a los derechos LGBTQ+ pueda ser probablemente algo desproporcionado e incierto, sí que resulta interesante estudiar cómo los autores de copla evitaban la censura franquista y cómo muchas letras de copla fueron históricamente más reivindicativas de lo que el imaginario colectivo recuerda. La copla ha tenido, por tanto, gran influencia en movimientos sociales tan contrarios al régimen franquista como es el movimiento LGBTQ+⁷. Para comprender esto, es necesario analizar el fenómeno de la copla en su totalidad y no quedarse solo con la visión que el régimen franquista quiso dar de ella.

Breve historia de la copla

Explicar los orígenes de la copla, como pasa con cualquier género musical, resulta altamente complicado por la cantidad y variedad de géneros, estilos y momentos histórico-culturales que acaban configurando dicho estilo musical⁸. La copla tiene varios antecedentes, como la tonadilla, la zarzuela y el cuplé. Para hablar de los orígenes de la copla, es necesario remontarse tanto en el tiempo hasta alcanzar la Edad Media⁹. La copla andaluza toma su nombre de la estrofa conocida como *copla*, es decir, una composición poética basada en estrofas de tres o cuatro versos en arte menor¹⁰. Este tipo de estrofa tiene un peso importantísimo en la tradición hispana y ha sido muy definitoria en todo lo que rodea a la canción popular española¹¹. Los juglares cantaban ya en forma de coplas historias de amor, humor y emociones humanas exaltadas¹².

De las coplas medievales se evoluciona a la tonadilla, canción corta y tradicional con gran influencia de las jácaras y canciones de origen árabe, que se expresaba sobre todo a través de cortas piezas teatrales que se interpretaban en los intermedios o prólogos de comedias (tonadilla escénica), y que fue adquiriendo gran protagonismo hasta a veces alcanzar en importancia a la obra teatral que acompañaban¹³. Con la llegada del

⁷ García García «"El vino en un barco"», 11.

⁸ Mercedes Carbayo Abéngozar, «Dramatizando la construcción nacional desde el género y la música popular: la copla» *Anales de la literatura española contemporánea* 38, N° 3: 511 <https://www.jstor.org/stable/24431762>

⁹ Carbayo Abéngozar, «Dramatizando la construcción nacional», 512.

¹⁰ Carbayo Abéngozar, «Dramatizando la construcción nacional», 512.

¹¹ Maximiliano Trapero, «La primera copla real en la poesía castellana» *AnMal* 39, N° 1: 27 <https://revistas.uma.es/index.php/analecta/article/view/5607>

¹² Carbayo Abéngozar, «Dramatizando la construcción nacional», 517.

siglo XVIII, la tonadilla evoluciona hacia la zarzuela en lo teatral, e influencia también en la aparición de la canción andaluza: en una época de surgimiento de los nacionalismos, Mercedes Carbayo Abéngozar define así la irrupción de esta nueva canción: «Lo más probable es que fuera durante la Guerra de la Independencia contra los franceses entre 1808 y 1814 cuando la canción andaluza hiciera su aparición como una forma de la tradicional copla pero con elementos andaluces [...], de nuevo en clave de humor que aún se siguen cantando y donde las mujeres tienen un papel protagonista»¹⁴. En esta época y con esta nueva canción, la guitarra pasa a ser también el elemento más característico de la música española¹⁵. El Romanticismo, además, llevó a grandes poetas románticos a España y en particular a Andalucía, por edificios como la Alhambra, que les resultaban súper atrayentes por su exotismo, como una especie de Oriente contrapuesto a Europa, dentro de la propia Europa. Estos poetas contribuyeron a esta visión de los españoles como pasionales, impulsivos, sentimentales...¹⁶

Ya en el siglo XX, la copla tal y como la se la conoce hoy día surge en los años 20, en una época de expansión económica, lo que permitió un gran crecimiento del mundo del espectáculo y de la cultura¹⁷. Aparecen los cafés cantados y los teatros de variedades, lugares que se vuelven más accesibles para todo el mundo, incluidas las mujeres de distintas clases sociales¹⁸. Es la época del cuplé, basado en el *couplet* francés, una canción corta de contenido irónico y satírico, con muchos dobles sentidos sexuales¹⁹. De la manera francesa se fue evolucionando a un cuplé más propiamente español, sobre todo a partir de 1911, cuando Aurora Mañanós, *La Goya*, debuta en Madrid. Según Blas Vega, como se citó en Mercedes Carbayo Abéngozar: «con la aparición de *La Goya*, el género se dignificó, se hizo honesto, ya no 'sólo para hombres', desplazando al cuplé de estilo francés»²⁰.

¹³ Juan Bautista Varela de Vega «La tonadilla escénica española y lo popular» Revista de folklore N° 12: 29 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9274665>.

¹⁴ Carbayo Abéngozar, «Dramatizando la construcción nacional», 517.

¹⁵ Varela de Vega «La tonadilla escénica», 29.

¹⁶ Carbayo Abéngozar, «Dramatizando la construcción nacional», 518.

¹⁷ David Pérez «La homosexualidad en la canción española» *Ogigia, Revista electrónica de estudios hispánicos* n° 6 (2009): 56 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3055411>.

¹⁸ Eduardo Huertas «El teatro frívolo: las variedades y la revista» Biblioteca Fundación Juan March (s.f.) <https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=15&l=1>.

¹⁹ Carbayo Abéngozar, «Dramatizando la construcción nacional», 522.

El cuplé fue evolucionando de este carácter inicial erótico y picante, hacia una canción más sentimental, empezando a dar forma a la copla²¹. Las artistas de estos espectáculos empiezan a acompañarse de elementos andaluces como abanicos, vestidos de flamenca o claveles²². El género de la copla fue por tanto modelándose y evolucionando en un clima de libertad y experimentación artística, sobre todo una vez ya instaurada la II República. El contexto aquí para las cantantes de copla era muy distinto al que se viviría después durante el franquismo, de hecho, Concha Piquer, durante su viaje a América llegó a posar desnuda, solo cubierta con un mantón y con un clavel en el pelo, algo que hubiese sido impensable años después cuando se convirtió en la coplera número uno de los años del franquismo²³.

Figura 1²⁴



La copla de los años 20 y 30 se caracterizó por este carácter pícaro tan propiamente español, con dosis de ironía y referencias sexuales tomadas del cuplé, todo lo cual tuvo que limarse o incluso eliminarse completamente años después con la censura²⁵. Se entiende también como una especie de poesía cantada, de grandes emociones exacerbadas²⁶. Tiene gran influencia tanto de la tradición poética española como de la generación del 27²⁷, contemporáneos de Quintero, León y Quiroga, trío de poetas y

²⁰ José Blas Vega «La canción española» (Taller el Búcaro, 2020) citado en Mercedes Carbayo Abéngozar, «Dramatizando la construcción nacional desde el género y la música popular: la copla» *Anales de la literatura española contemporánea* 38, N.º 3: 517 <https://www.jstor.org/stable/24431762>.

²¹ Carbayo Abéngozar, «Dramatizando la construcción nacional», 523.

²² Carbayo Abéngozar, «Dramatizando la construcción nacional», 523.

²³ Carbayo Abéngozar, «Dramatizando la construcción nacional», 521.

²⁴ El Mundano, Posado de Concha Piquer en Estados Unidos (s.f.) *El Mundano Word Press*, consultado el 19 mayo de 2025.

²⁵ Prieto Borrego «La copla: un instrumento», 317.

²⁶ García García «"El vino en un barco"», 127.

²⁷ Inés María Luna López «La soledad como categoría estética: correspondencias simbólicas entre copla flamenca y canción española» (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2017): 135 <https://idus.us.es/items/13980221-16a9-4ff0-ae2a-0d19685fea57>.

compositores andaluces que crearán algunas de las coplas más famosas y transmitidas, como *Ojos verdes*, *A tu vera*, *Tatuaje*, *La Zarzamora*, *Compuesta y sin novio*, *¡Ay pena, penita, pena!*, etc. La copla se enriquece con ritmos flamencos y se produce toda esta asimilación de la tradición andaluza con lo español²⁸. Este trío de compositores logró convertir este género de reciente irrupción en un auténtico fenómeno de masas²⁹.

En toda esta exploración sobre lo LGBTQ+ frente a la copla, resulta muy importante destacar de este trío a Rafael de León, poeta que, aunque nunca pudo hacer pública su orientación, era homosexual³⁰. Nacido en Sevilla en 1908, en una familia aristocrática, los condes de Gómara, desarrolló una obra poética muy influenciada por su amigo Federico García Lorca, con algunas composiciones no pensadas para ser musicalizadas y otras en forma de letras para coplas³¹. Una de las estrategias que más empleaba para incluir estos guiños homoeróticos y expresar su deseo amoroso en su poesía era la ausencia de género gramatical que «nos lleva a pensar en objetos del deseo diluidos, no personalizados, induciendo a la universalidad heterosexual o, por el contrario, a la interpretación homoerótica»³². No obstante, pudo incluir algunas referencias más evidentes³³. La famosísima copla *Ojos verdes*, compuesta por León, pudo en su letra original narrar la historia de amor entre dos hombres, empezando su letra con «apoyado en el quicio de la mancebía» en vez de «apoyá». De hecho, uno de los copleros que popularizó esta copla fue Miguel de Molina, simpatizante de la República y homosexual³⁴, cuya figura se retomará posteriormente. Miguel de Molina cantaba esta visión de *Ojos verdes*, antes de que la censura se apoderase de ella³⁵. La censura introdujo también otros cambios como sustituir *mancebía* (es decir, prostíbulo), por *casa un día*³⁶.

²⁸ García García «La copla cautiva».

²⁹ García García «"Él vino en un barco"», 87.

³⁰ Pérez «La homosexualidad», 61.

³¹ Pérez «La homosexualidad», 61.

³² Juan Carlos García Piedra «Género gramatical y género erótico en la poesía de Rafael de León» *Scriptura* n° 19-20 (2008): 187 <https://raco.cat/index.php/Scriptura/article/view/189159>.

³³ Esto se ve de manera más evidente en su poesía no musicalizada como es este ejemplo del poema *Encuentro*: «Me tropecé contigo en primavera, una tarde de sol, delgada y fina, y fuiste en mi espalda enredadera, y en mi cintura, lazo y serpiente. Me diste la blandura de tu cera, y yo la sal de mi salinas». Aquí, el tú y el yo poético no presentan género, pero se sobreentiende como sexo entre dos hombres. Rafael de León «Encuentro», Poetas Andaluces, <https://www.poetasandaluces.com/poema/1338/> (Consultado el 1 de mayo de 2025).

³⁴ Luna López «La soledad», 130.

Todo cambiaría con el inicio de la Guerra Civil, en la que la copla seguiría dos caminos: por un lado, una copla defensora de los ideales de la República y otra arraigada en las ideas del bando nacional, que, con la victoria de las tropas franquistas, acabaría imponiéndose. El Régimen franquista utilizó el folklore español para crear una sensación de uniformidad entre los españoles y asentar un nacionalismo muy basado en lo castizo, en entender la *españolidad* desde el concepto fascista de raza³⁷. Dentro de este folklore, el que más utilizó para ello fue el andaluz³⁸. Es aquí donde juega un papel esencial la copla andaluza, que pasaría a ser rebautizada como *canción española*³⁹.

Desde el final de la guerra, el Régimen empezó a imponer una censura que afectaba a todos los aspectos de la vida de los españoles y españolas, todo supervisado por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda⁴⁰. Por su parte, la mujer quedó de nuevo relegada al papel del «ángel del hogar», rodeada de valores conservadores sobre la feminidad, la maternidad, la obediencia al marido, etc⁴¹. Todo esto cambiaría la historia de la copla, pues la censura convirtió sus historias en un medio de control del cuerpo femenino y en una manera de difundir la moral vigente⁴². A día de hoy, lo que nos cabe preguntarnos es hasta qué punto la copla era así de antes o de qué manera influenció y cambió la censura e ideas del Régimen en esta, sobre todo en lo que a visibilidad LGBTQ+ y a agencia femenina se refiere.

Influencias LGBTQ+ en la copla

La historia de la *performance* LGBTQ+ en España, en diversas manifestaciones como el drag, el travestismo y otras formas de disidencia de género, ha estado estrechamente vinculada a toda la tradición de la copla y de la *folclórica*, y tiene en parte su origen en los ya mencionados cuplés y teatros de variedades y con una marcada preferencia por los elementos

³⁵ Manuel Román «La historia poco conocida de "Ojos verdes". 30 aniversario de la muerte de Quiroga». *Libertad Digital - Cultura*. (17 de diciembre de 2018) <https://www.libertaddigital.com/cultura/musica/2018-12-17/la-historia-poco-conocida-de-ojos-verdes-30-aniversario-muerte-de-quiroya-1276629879/>.

³⁶ Prieto Borrego «La copla: un instrumento», 317.

³⁷ Prieto Borrego «La copla: un instrumento», 288.

³⁸ García García «La copla cautiva».

³⁹ Prieto Borrego «La copla: un instrumento», 287.

⁴⁰ Carbayo Abégozar, «Dramatizando la construcción nacional», 526.

típicamente andaluces⁴³. La censura y persecución del Régimen dificultó mucho el ejercicio de estas prácticas, aunque no las hizo desaparecer, pero «hubieron de limitarse al ámbito de lo privado como ejercicios semiocultos de desobediencia a la moral del régimen»⁴⁴. Este fenómeno se entiende con lo que señala Caterina Mercè Picornell Belenguer: «el nacionalcatolicismo había utilizado la oposición feminidad/virilidad como un espacio simbólico donde sostener sus parámetros sociales, la práctica del travestismo desafiaba los principios mismos del régimen»⁴⁵. Por tanto, la conexión entre la copla y la cultura homosexual se mantuvo muy clandestina hasta la Transición, pero eso no quiere decir que no tuviese una potente historia anterior. En los años 20, con el predominio del género cuplé, ya van apareciendo los primeros artistas transformistas, como Edmond de Bries o Manuel Izquierdo «Derkas», que imitaban a algunas de las cupleteras más famosas del momento, tanto en indumentaria como en voz, y que gozaron de relativa popularidad⁴⁶. Con la evolución del cuplé a la copla, se siguen dando estas manifestaciones disidentes de género. Uno de los ejemplos más

Figura 2⁴⁹



sonados e importantes es el de Miguel de Molina, artista malagueño nacido en 1908, uno de los artistas más importantes de la copla andaluza⁴⁷. Con sus blusas de manga ancha y su desgarrada voz, su homosexualidad no era ningún secreto, y contaba su historia de manera sutil cuando cantaba en *Compuesto y sin novia* aquello de: «yo estoy compuesto y sin novia porque tengo mis razones»⁴⁸.

⁴¹ Caterina Mercè Picornell Belenguer, «¿De una España viril a una España travesti?: Transgresión transgénero y subversión del poder franquista en la transición española hacia la democracia», *Feminismo/s*, n.º 16 (2010): 286 <https://feminismos.ua.es/article/view/2010-n16-de-una-espana-viril-a-una-espana-travesti-transgresion>.

⁴² Prieto Borrego «La copla: un instrumento», 291.

⁴³ García García «"Él vino en un barco"», 131.

⁴⁴ García García «"Él vino en un barco"», 265.

⁴⁵ Caterina Mercè Picornell Belenguer, «¿De una España viril a una España travesti?: Transgresión transgénero y subversión del poder franquista en la transición española hacia la democracia», *Feminismo/s*, n.º 16 (2010): 285. <https://feminismos.ua.es/article/view/2010-n16-de-una-espana-viril-a-una-espana-travesti-transgresion>

⁴⁶ Pérez «La homosexualidad», 57.

⁴⁷ Pérez «La homosexualidad», 61.

⁴⁸ Miguel de Molina «Compuesto y sin novia». Título *Raíces de la canción española* Vol. 16. Calé Records, 1930s (remasterizado 1996).

Todo el público reconocía que su homosexualidad eran estas razones a las que se refería⁵⁰. Gran defensor de la República, durante la guerra actuó en numerosos conciertos benéficos para las tropas republicanas y para recaudar fondos para la causa⁵¹. Con el final de la guerra, Miguel de Molina tuvo que exiliarse a Buenos Aires, donde siguió cantando copla y participando en películas hasta su muerte en 1993⁵². Un año antes, el Gobierno español le había nombrado caballero de la Orden de Isabel la Católica, como un reconocimiento a su talento una vez ya había terminado el franquismo⁵³.

En lo que al lesbianismo respecta, las artistas cupleteras pudieron hacer alguna referencia lésbica, pero siempre desde la mirada masculina, dentro de todo este juego pícaro y erótico con el que simplemente se pretende agradar a los espectadores hombres⁵⁴. Encontramos, sin embargo, alguna sutil mención al lesbianismo en la copla, como en *Se dice*, compuesta por Miguel Caro, José M. Landeyra y José Casanova «Novacasa»⁵⁵. Dicha canción fue grabada por Concha Piquer en 1933 y plantea la existencia de una pareja formadas por dos mujeres, a las cuales la sociedad critica.

Se dice si va sola, “qué desgraciada es”,
se dice “qué coqueta” si con un hombre va,
si ven a dos mujeres también se dice que
el mundo está al revés, la cosa es murmurar.⁵⁶

Como ocurre con la homosexualidad masculina, toda referencia al amor entre dos mujeres tuvo que eliminarse con la censura⁵⁷. Es curioso destacar el ejemplo de la copla perdida *Muchachas de uniforme*, compuesta por León y Quiroga, con la colaboración de Salvador Valverde. Dicha canción debía estar inspirada en la película alemana *Mädchen in Uniform* del 1931

⁴⁹ Fundación Miguel de Molina, Miguel de Molina, Biografía de un genio, (s.f.) [Fundación Miguel de Molina](https://fundacionmigueldemolina.org/biografia/), consultado el 19 de mayo de 2025.

⁵⁰ García García «La copla cautiva».

⁵¹ Fundación Miguel de Molina «Miguel de Molina: Biografía de un genio», consultado el 19 de mayo de 2025, <https://fundacionmigueldemolina.org/biografia/>.

⁵² FMM «Miguel de Molina».

⁵³ FMM «Miguel de Molina».

⁵⁴ Carbayo Abéngozar, «Dramatizando la construcción nacional», 526.

⁵⁵ Pérez «La homosexualidad», 59.

⁵⁶ Concha Piquer, «Se dice». Título 18 de *La copla de Conchita Piquer*. La voz de su amo, 1933.

⁵⁷ Lidia García García «Lidia García: La copla era un espacio de libertad vigilado» entrevista realizada por Sara Plaza Casares *El Salto Diario*. (27 de octubre de 2022) <https://www.elsaltodiario.com/musica/lidia-garcia-copla-era-espacio-libertad-vigilado-ay-campanera>.

(prohibida dos años después con el ascenso de Hitler al poder), que cuenta un romance de una alumna de un internado con su maestra. La copla de León y Quiroga debía tratar dicha historia desde el punto de vista de la maestra, la señorita Elizabeth Von Bernburg⁵⁸.

Con la llegada del franquismo, todas estas referencias a homosexualidad y estas posibilidades de travestismo desaparecen de un plumazo y, de manera general, el hombre es obligado a separarse de un género tan sentimental como la copla⁵⁹. «En ese momento de férrea moral no estaba muy bien visto que los hombres expresasen públicamente sus sentimientos, sobre todo los referentes a las emociones amorosas. Por eso, cuando la Copla se apoderó de los escenarios también lo hizo una forma de expresión fundamentalmente femenina»⁶⁰. Los hombres que cantaban copla tuvieron que adaptarse al momento, cantando piezas menos emocionales o cambiando los textos para no poner en compromiso su virilidad frente a la sociedad⁶¹.

Como explica Lidia García, «la pasión por la copla había sido una vía privilegia para canalizar no solo la carga emocional y social del estigma de la homosexualidad, sino también la pluma»⁶². En toda la época franquista, hombres homosexuales acudían a espectáculos de copla andaluza y, en cierta manera, podían sentirse identificados con esas historias de amores dramáticos y prohibidos, y esconder su pluma en estos ambientes hiperfeminizados⁶³. Todo esto va configurando una unión entre lo folclórico y lo LGBTQ+ que, después de salir a la luz tras la Transición, sobre todo a partir de los 90, donde se produce cierto renacimiento de la copla por «un momento de intensa reelaboración de la identidad nacional —y particularmente de una imagen exportable y convenientemente comodificada— asociado a grandes eventos como las Olimpiadas de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla»⁶⁴, cada vez va encontrando un lugar más firme en el que asentarse⁶⁵.

⁵⁸ Pérez «La homosexualidad», 60.

⁵⁹ Pérez «La homosexualidad», 61.

⁶⁰ Pérez «La homosexualidad», 61.

⁶¹ Pérez «La homosexualidad», 61.

⁶² García García «"El vino en un barco"», 265.

⁶³ Pérez «La homosexualidad», 63.

⁶⁴ García García «"El vino en un barco"», 286.

⁶⁵ García García «"El vino en un barco"», 301.

Copla y modelos de feminidad

La copla andaluza ha sido entendida tradicionalmente como un género conservador, en el que se exalta un tipo de amor romántico controlador y un papel de la mujer reducido al amor y pasión que siente por el hombre⁶⁶. Aunque esto en muchos casos sea cierto, considero que no se puede reducir un género tan amplio a una sola idea, pues existen ejemplos de coplas muy diversos. No se debe olvidar, como hemos incidido a lo largo de todo este artículo, cómo la censura e ideales franquistas reformularon la copla hasta adaptarla al gusto del Régimen e impidieron que otros tipos de copla fueran posibles.

Aunque en muchos casos la copla respalda todo este tipo de ideas, también explora y expresa el deseo sexual femenino en obras tan populares como *Ojos verdes* o *Tatuaje* («tu nombre tatuado en la caricia de mi piel»⁶⁷). En *Compuesta y sin novio*, versión femenina de la cantada por Miguel de Molina, pieza compuesta por Quintero, León y Quiroga y popularizada por Juanita Reina, la coplera se rebela desde un tono de humor contra las imposiciones de la feminidad⁶⁸. Prefiere quedarse soltera antes que casarse y tener que dedicar su vida al cuidado de sus hijos, de su marido, el quedarse encerrada en casa («el cuarto de mi destino, es un pellizco de habitación»⁶⁹), etc.

Caso interesante es el de la prostitución. Esta práctica creció de manera desmedida durante la postguerra, por las situaciones económicas nefastas en las que quedaron muchas mujeres⁷⁰. El Estado, aunque la prohibía, en cierta manera miraba para otro lado, entendida esta como una especie de mal menor, del cual la culpable era la mujer: «la prostituta es en cambio una persona indigna y envilecida por el ejercicio de una profesión cuya razón de ser es la satisfacción del natural deseo sexual de los varones»⁷¹. Para ejemplificar esto utilizaron diversas coplas entre ellas, una compuesta

⁶⁶ BibliotecaUC3M «La copla que fue feminista» AquíBibliotecaUC3M. 6 de marzo de 2018.

<https://aquibiblioteca.uc3m.es/2018/03/06/la-copla-que-fue-feminista/>

⁶⁷ Concha Piquer «Ojos verdes». Single 1 en *Ojos verdes / No te mires en el río*. Odeon, 1940.

⁶⁸ García García «Lidia García: La copla».

⁶⁹ Juanita Reina «Compuesta y sin novio». Single 1 en *Compuesta y sin novio / Tú eres mi marido*. La voz de su amo, 1942.

⁷⁰ Prieto Borrego «La copla: un instrumento», 292.

⁷¹ Prieto Borrego «La copla: un instrumento», 293.

durante la República por Juan Mostazo y Ramón Perelló: *La bien pagá*⁷². Esta pieza presenta un tono obviamente de condena ante la mujer que ejerce prostitución de manera privada a un solo hombre («he pagao con oro tus carnes morenas»), quien, en cuanto tiene oportunidad, le abandona por otra chica no prostituta:

No te quiero, quiero a otra
No creas por eso que te traicioné
No cayó en mis brazos, me dio solo un beso
El único beso que yo no pagué⁷³

Durante todo el franquismo se seguirán dando imágenes de prostitutas en coplas, aunque cada vez revestidas de una mayor sordidez, pobreza y decadencia. Y esto, claro, no se hacía con idea de criticar las condiciones en que vivían las prostitutas, sino como una manera de despojarlas de su dignidad⁷⁴.

En la moral franquista resultaba esencial el control de la institución familiar, por lo que se empezó a usar la copla y las historias que contaban sus letras (con modelos de feminidad opuestos a lo que pretendía de la mujer la Iglesia y el Estado) como instrumento para «divulgar el conjunto de castigos impuestos por la moral vigente a las conductas transgresoras.»⁷⁵.

Canciones como *La Zarzamora*, (en la que se describe la carga que lleva esta mujer por enamorarse de un hombre casado), le servían al Régimen para advertir del ostracismo que le esperaba a las mujeres adúlteras:

Que publiquen mi pecado
y el pesar que me devora
y que tos me den de lado
al saber del querer desgraciado
que embrujó a La Zarzamora.⁷⁶

Figura 3⁷⁷



⁷² Prieto Borrego «La copla: un instrumento», 296.

⁷³ Miguel de Molina «La bien pagá». Single 1 en *La bien pagá / El avellanero*. Odeon, 1938.

⁷⁴ Prieto Borrego «La copla: un instrumento», 296.

⁷⁵ Prieto Borrego «La copla: un instrumento», 287.

⁷⁶ Lola Flores, «La Zarzamora». Título B1 de *La Zarzamora*. Regal, 1948.

⁷⁷ Lola Flores. Lola Flores - *La Zarzamora* (Vinilo LP) (1973), [El Flamenco Vive](#), consultado el 19 de mayo de 2025.

Es interesante ver cómo las mujeres copleras tuvieron que adaptarse y defender públicamente los valores del Régimen para poder seguir dedicándose al mundo del espectáculo, aunque muchas veces sus vidas personales siguiesen otro sendero⁷⁸. Ejemplo de ello, Concha Piquer conoció en 1929 a Antonio Márquez, torero casado, con el que mantuvo una relación sentimental hasta su muerte y con quien tuvo a su única hija, Concha Márquez Piqué⁷⁹. Nunca pudieron casarse pues el divorcio era ilegal, y su relación siempre se consideró *ilícita*⁸⁰. Así, cuando la coplera cantaba ese *Romance de la otra*, como explica Carbayo Abéngozar, «el conocimiento que su audiencia tenía de su vida, hacía que se produjera no sólo un entendimiento y un reconocimiento de una situación injusta para las mujeres, sino que podía ser una manera de que muchas de sus seguidoras se identificaran con esa situación y no se sintieran solas en un mundo donde las mujeres no tenían voz»⁸¹. Era una manera, entonces, de crear agencia femenina, es decir, tomar decisiones que influyesen en su grupo social; crear una especie de sororidad con una experiencia compartida⁸². Por tanto, se puede decir que aunque el franquismo pretendiese emplear las trágicas historias de la copla como un aviso para las mujeres que quisiesen salirse del molde femenino tradicional, es posible que el público de mujeres las percibiese de manera distinta y encontrase consuelo en sentirse hasta cierto punto identificadas con lo que cantaban Juanita Reina, Concha Piquer, Marifé de Triana, Lola Flores...

Conclusiones

La copla, analizada su historia, aparece por tanto como una expresión del ser andaluz que, con la llegada del Régimen franquista, pasó a ser reapropiada por este y convertida en canción nacional, en todo este movimiento del franquismo de utilizar el folclore andaluz para definir lo español. No era ningún secreto la afición de Franco por el género de la copla, así como la conexión de muchos cantantes y escritores de copla con

⁷⁸ Carbayo Abéngozar, «Dramatizando la construcción nacional», 526.

⁷⁹ Carbayo Abéngozar, «Dramatizando la construcción nacional», 527.

⁸⁰ Juanita López, «30 años sin Concha Piquer: de su relación ilícita a sus diferencias con Rocío Jurado» *Vanitatis* (12 de diciembre de 2020)

https://www.vanitatis.elconfidencial.com/famosos/2020-12-12/concha-piquer-antonio-marquez-rocio-jurado-muerte_2720336/.

⁸¹ Carbayo Abéngozar, «Dramatizando la construcción nacional», 527.

⁸² Carbayo Abéngozar, «Dramatizando la construcción nacional», 530.

la dictadura, pero no deja de ser igual de cierta la condición de copleros exiliados simpatizantes con la República, ejemplo de ello es el ya tratado Miguel de Molina. Tal y como expresa la investigadora en coplas Lidia García, «es que la copla no es franquista; el Franquismo secuestró la copla. Como secuestró, por otra parte, la vida toda»⁸³. La copla no pertenece únicamente al franquismo, sino que ha pasado por momentos históricos tan distintos como la Restauración, la Dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República, la Guerra Civil, el Franquismo y la Transición y continúa en nuestros días. Épocas históricas con grandes diferencias en lo que respecta al rol de la mujer y a la concepción de lo LGBTQ+.

Figura 4⁸⁷



Cabe plantearse, pues, si es posible hacer una copla reivindicativa de la autonomía y la agencia femenina, así como orgullosa de su herencia LGBTQ+ y del papel de la coplera como *diva gay*.

Ante el estereotipo de la coplera y folclórica tradicional se encuentran ejemplos como el de Martirio, cantante onubense quien se define a sí misma como una *folclórica punki y libertaria*, y que, a través de la ironía, la teatralidad y el humor, denuncia situaciones de machismo que las mujeres han de vivir en su día a día⁸⁴. Por otro lado, La Shica, nombre artístico de Elsa Rovayo, es una cantante que, bajo el nombre de *copla dura*, experimenta con el género de la copla mezclándolo con géneros urbanos como el rap y el hip hop⁸⁵. En la canción *Supercopleras*, recupera las famosas historias de *La Zarzamora* y *La bien pagá*, entre otras, y las narra desde una perspectiva feminista⁸⁶.

⁸³ García García «La copla cautiva».

⁸⁴ García García «"Él vino en un barco"», 373.

⁸⁵ García García «"Él vino en un barco"», 380.

⁸⁶ García García «"Él vino en un barco"», 381.

⁸⁷ Gala Acción Social, Martirio - Miembro honorífico de Premios Latino 2024, (s.f.), consultado el 19 de mayo de 2025.

La copla, además, sigue siendo reivindicada en los ambientes queer y drag y «las emulaciones travestis de folclóricas como Lola Flores, Rocío Jurado o Marifé de Triana se han mantenido hasta el día de hoy en salas de fiestas, discotecas y locales de ocio»⁸⁸. Podemos concluir, entonces, que el horizonte de la copla andaluza es muy amplio, y sería injusto definir un género musical tan amplio con una época histórica y el pensamiento impuesto en esta. Solo tenemos que analizar con detenimiento la historia de la copla para darnos cuenta de que ha estado más vinculada a expresiones LGBTQ+ y feministas de lo que a simple vista podría parecer.

Referencias bibliográficas

Abéngozar Carbayo, Mercedes. «Dramatizando la construcción nacional desde el género y la música popular: la copla.» *Anales de La Literatura Española Contemporánea* 38, no. 3 (2013): 509–33. <http://www.jstor.org/stable/24431762>.

BibliotecaUC3M «La copla que fue feminista» AquíBibliotecaUC3M. 6 de marzo de 2018. <https://aquibiblioteca.uc3m.es/2018/03/06/la-copla-que-fue-feminista/>.

Luna López, Ines María «La soledad como categoría estética: correspondencias simbólicas entre copla flamenca y canción española» (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2017) <https://idus.us.es/items/13980221-16a9-4ff0-ae2a-0d19685fea57>.

García Piedra, Juan Carlos «Género gramatical y género erótico en la poesía de Rafael de León» *Scriptura* nº 19-20 (2008): 187-199 <https://raco.cat/index.php/Scriptura/article/view/189159>.

García García, Lidia «“Él vino en un barco” la copla en las prácticas camp españolas» (Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2023) <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/135116>.

⁸⁸ García García «“Él vino en un barco”», 303.

García, García, Lidia (2019) «La copla cautiva» *El salto diario*. 15 de agosto de 2019. <https://www.elsaltodiario.com/musica/lidia-garcia-copla-cautiva>.

López, Juanra (2020) «30 años sin Concha Piquer: de su relación ilícita a sus diferencias con Rocío Jurado» *Vanitatis*. 12 de diciembre de 2020. https://www.vanitatis.elconfidencial.com/famosos/2020-12-12/concha-piquer-antonio-marquez-rocio-jurado-muerte_2720336/.

Pérez, David «La homosexualidad en la canción española» *Ogigia, Revista electrónica de estudios hispánicos* nº 6 (2009): 55-71. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3055411>.

Picornell Belenguer, Caterina Mercé «¿De una España viril a una España travesti?: Transgresión transgénero y subversión del poder franquista en la transición española hacia la democracia», *Feminismo/s*, nº 16 (2010): 281-304. <https://feminismos.ua.es/article/view/2010-n16-de-una-espana-viril-a-una-espana-travesti-transgresion>.

Prieto Borrego, Lucía «La copla: un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo» *Arenal. Revista de historia de las mujeres* 23, nº2, 287-320. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/3944>.

Trapero, Maximiliano «La primera copla real en la poesía castellana» *AnMal* 39 nº1 (2019). <https://revistas.uma.es/index.php/analecta/article/view/5607>.

Varela de Vega, Juan Bautista «La tonadilla escénica española y lo popular» *Revista de folklore* nº12 (1981): 26-31. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-tonadilla-escenica-espanola-y-lo-popular/>.



EL PATIO

RAÍCES

COLORAO

El dialecto andaluz en la enseñanza del castellano a los nativos americanos

Martina Luque Vázquez

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

<https://orcid.org/0009-0007-4550-4690>

martinaluq841@gmail.com

Resumen

Durante el siglo XVI los castellanos cruzaron el Atlántico tomando un territorio donde impondrían su cultura y su lengua. En este artículo se va a tratar el proceso de aprendizaje del castellano por parte de los indígenas, que estuvo determinado por el dialecto andaluz. Fenómenos como el mestizaje y la nueva sociedad criolla contextualizarán la decisión de enseñar el castellano a los indígenas. Los responsables de esta tarea fueron las órdenes religiosas, y para ello, tuvieron que aprender primero las lenguas nativas. El seseo y el ceceo se volvieron parte no solo del habla de los indígenas, sino también de otros hispanohablantes procedentes de toda la península, a pesar de que muchos ilustrados estuvieran en contra del dialecto andaluz. Hoy en día, encontramos andalucismos y americanismos tan asentados en España y en Latinoamérica como cualquier otro término. De esta manera, el andaluz se ha convertido en un dialecto que ha influenciado internacionalmente. Y, gracias a ello, tenemos una parte de nuestra historia lingüística compartida con aquellos nativos de la Nueva Tierra.

Palabras clave

América precolombina; andaluz; colonización; indígenas; americanismos; andalucismos.

Recibido: 14-05-2025 | Aceptado: 20-06-2025 | Publicado: 30-11-2025

Cómo citar: Luque Vázquez, Martina. «El dialecto andaluz en la enseñanza del castellano a los nativos americanos». *El Patio Colorao. Revista de arte y patrimonio andaluz* n.º 02 (2025): 64-74. <https://www.upo.es/patio-colorado/nuestra-revista/numeros/num-02-2025/>

Contexto

A finales del siglo XV los castellanos se embarcaron al, por aquel entonces, monstruoso mar Atlántico, con el objetivo de encontrar una nueva ruta para llegar a las Indias y conseguir las especias que tanto necesitaban. Cuando encontraron Tierra Firme, comenzó el proceso de conquista de un territorio inmenso.

Comenzaron en La Española, que fue el primer lugar de expedición, y continuaron por el resto del continente recorriéndolo a pie y a caballo. A mediados del siglo XVI y entrados el XVII, la considerada época tardía, continuaron la conquista dirigiéndose al sur, donde tomaron posesión desde la actual Bolivia y siguiendo por prácticamente toda Argentina. Durante estos siglos, la Corona de Castilla vio crecer sus territorios de forma desorbitante. Aunque, curiosamente, el número de castellanos que se dedicaron a conquistar estas tierras era muy inferior al número de indígenas que allí se encontraban¹.

Mestizaje y sociedad criolla

Estos dos siglos, además, fueron el comienzo de un amplio mestizaje dentro del nuevo continente. Los castellanos que fueron a América eran de un principio soldados y clérigos, después irían hijos de nobles que no recibirían herencia, hijos de familias empobrecidas por la guerra, y prisioneros. Más tarde llegarían barberos, pintores, bordadores... hombres de todos los oficios necesarios. Y, por último, llegaron, con el comienzo de los virreinos, individuos de la alta nobleza, médicos, abogados, catedráticos...².

El número de mujeres que migraban a América era notoriamente inferior ya que los migrantes eran trabajadores y, por aquel entonces, el papel de la mujer se reducía al hogar. Las pocas mujeres que fueron al continente

¹ Humberto López Morales, «Andaluz y español de América». Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid (2000): https://grupo.us.es/ehandalucia/pdf/lecturas/andaluz_espanol_america.pdf.

² Humberto López Morales, «Andaluz y español de América». Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid (2000): https://grupo.us.es/ehandalucia/pdf/lecturas/andaluz_espanol_america.pdf.

buscaban matrimonios ventajosos que les ayudaran a mejorar su condición de vida. Al haber un número tan reducido de mujeres castellanas, los hombres tuvieron descendencia con indígenas, lo que produjo el mestizaje. Esto causaría que la mayor parte de mujeres de las siguientes generaciones fueran criollas (por lo general, hijas de padre castellano y de madre indígena). La iglesia estuvo en contra de este mestizaje argumentando que se perdía la pureza de sangre, por ello mandó figuras religiosas como la Inquisición. A pesar de esto, el mestizaje era inevitable. Había diferentes tipos de combinaciones según el porcentaje que se tuviera de blanco, indígena o negro³; por ejemplo, el quinterón, el cuarterón o los pardos.

Enseñanza a los indígenas

Las órdenes religiosas fueron quienes se encargaron de enseñar castellano a los indígenas ya que, de esta forma, podían enseñarles la lengua y a la vez evangelizarlos. Decidieron enseñarles la lengua a través de elementos pedagógicos. Sin embargo, el aprendizaje se dificultó mucho debido a que no lograban entenderse. Con base en esto, se propusieron enseñarles el castellano a través de sus propias lenguas. Los misioneros querían mostrar la doctrina cristiana en sus lenguas natales. Para ello, tuvieron que aprender los idiomas de los indígenas haciendo diccionarios y vocabularios.

En México, que fue el centro principal de la cultura colonial, es donde se encuentra una gran documentación de esta labor. Se encontraron cartillas con términos en latín, castellano y mexicano (náhuatl). Hubo impresiones bilingües del Evangelio que se repartieron, hicieron diccionarios y vocabularios. Gracias a estos documentos, la tarea de enseñar la lengua a los indígenas y evangelizarlos fue cada vez más asequible para las órdenes religiosas. Además, estas órdenes decidieron crear una lengua «general» por zonas geográficas, para que los misioneros tuvieran que aprender una sola lengua y no la de los grupos

Figura 1⁴



³ En 1542 se hicieron las Leyes Nuevas, una serie de leyes que protegían a los indígenas dictaminando que no se podía practicar la compra-venta de indígenas, y debían evangelizarlos. Por ello, a falta de mano de obra trajeron a esclavos de África dando lugar al comercio de esclavos triangular.

⁴ Vocabulario de una lengua nativa al castellano (Créditos del autor).

indígenas más pequeños. Esto no fue muy asequible para los indígenas de estos grupos. Muchos lingüistas iban a estas pequeñas poblaciones ya que defendían que la única manera de entender su idioma (para después enseñarles el castellano) era por medio del contacto humano. También, existía el bulo de que los indígenas no eran capaces de aprender la fe católica por medio de su lengua natal debido a que eran animales salvajes y no tenían el vocabulario necesario. Y que, por ello, debían ser esclavos. Sin embargo, los avances lingüísticos ocurridos en las grandes ciudades de México o Lima demostraban lo contrario⁵.

Peculiaridades de la lengua enseñada: características andalucistas

La procedencia de los castellanos que fueron a América al principio de la colonización fue decisiva a la hora de enseñar castellano a los indígenas. La mayor parte fueron de procedencia andaluza (se considera que 1/3 aproximadamente), aunque también cabe destacar el número de extremeños y canarios que fueron determinantes para el proceso lingüístico. Además, es importante mencionar que, dentro de Andalucía, predominaban los sevillanos⁶.

Al ser la mayoría de los castellanos que fueron a América sureños, el castellano que enseñaron a los indígenas se vio influenciado por los dialectos del sur. Los andaluces, canarios y extremeños del siglo XVI y XVII tenían, como hoy en día, una variedad dialectal de la lengua castellana. Estos dialectos se reconocían por una serie de características lingüísticas que se traspasarían a la enseñanza del castellano en América.

Hubo una serie de fenómenos lingüísticos que se normalizaron entre los indígenas que aprendían castellano e incluso entre los propios castellanos que provenían del centro y el norte de la península y se encontraban allí. Estos fenómenos eran comunes entre andaluces, extremeños y canarios; y ahora serían comunes en los nativos. Destacan características como la

⁵ Torre Revello José, «La enseñanza de las lenguas a los naturales de América», *Thesaurus boletín del instituto Caro y Cuervo* 17, no. 3 (1962): 501-26, https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/17/th_17_003_009_0.pdf.

⁶ Lola Pons Rodríguez, «La influencia de las hablas andaluzas en el español de América: viajes y tornaviajes atlánticos» (Universidad de Sevilla, s.f.), 2-7, https://www.rae.es/sites/default/files/2024-09/T_10341352_LolaPons.pdf.

aspiración de las eses finales en algunas palabras y sílabas específicas como «conqui(s)tar» o «somo(s)». La confusión en el uso de erres con el de las eles, como por ejemplo pronunciaban «arma» en vez de «alma», o «culva» en vez de «curva». La eliminación de las des cuando se encontraban entre vocales («sordao») o cuando estaban al final de las palabras («bondá»)⁷.

El caso del seseo y el ceceo

Sin embargo, hubo dos fenómenos lingüísticos que se acentuarían más entre los nativos y los hispanohablantes del centro y norte de la península. El hecho de que la mayor parte de castellanos fueran sevillanos supuso que sus características lingüísticas se propagaran más que el resto. Por ello, el seseo y el ceceo fueron de gran relevancia en el castellano que enseñaron a los nativos.

Ya para el siglo XVI el seseo y el ceceo se conocía. El lugar de expansión fue Sevilla, aunque se encontraba en otros muchos puntos un tanto inconexos de Andalucía⁸. El seseo es la pronunciación de la /s/ en lugar de los fonemas /s/ y la /z/. Mientras que el ceceo es la pronunciación del fonema /z/ por el fonema /s/⁹. Respecto a la expansión del seseo, que fue el que más uso tuvo respecto al ceceo, hay diferentes opiniones. Algunos investigadores defienden que se extendió tan rápidamente que se considera que ya estaba bastante estandarizado en América antes de la primera generación criolla. Otros que fue con la generación de hijos de los conquistadores. Y otros consideran que la variedad andaluza, y específicamente el seseo, no se consolidaría hasta pasados los 50 años, lo que sería la tercera generación de los conquistadores. Aunque todo apunta a que en suelo americano se comenzó a sesear y cecear debido a los sevillanos, ha habido investigaciones dialectológicas que demuestran la existencia del uso de una especie de ceceo en América antes de la llegada de los castellanos¹⁰.

⁷ Humberto López Morales, «Andaluz y español de América». Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid (2000): https://grupo.us.es/ehandalucia/pdf/lecturas/andaluz_espanol_america.pdf.

⁸ Torre Revello José, «La enseñanza de las lenguas a los naturales de América», *Thesaurus boletín del instituto Caro y Cuervo* 17, no. 3 (1962): 501-26, https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/17/th_17_003_009_0.pdf.

⁹ «Real Academia Española: El buen uso del español», acceso 25 de abril de 2025, <https://www.rae.es/buen-uso-espa%C3%B1ol/el-seseo-y-el-ceceo>.

¹⁰ Humberto López Morales, «Andaluz y español de América». Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid (2000): https://grupo.us.es/ehandalucia/pdf/lecturas/andaluz_espanol_america.pdf.

Influencia andalucista al resto de los castellanos

Un gran número de castellanos fue migrando durante los siglos XVI y XVII a la Nueva Tierra en busca de una mejora en su posición social. Aunque provenían de diferentes zonas de la península, cuando llegaron a América, acabaron adaptándose a los fenómenos lingüísticos andaluces que se encontraban tan comúnmente allí. Incluso, muchos de ellos, llegaron a escribir en base a los fonemas pronunciados por los andaluces. Este fue el caso de Francisco Ortiz de Vergara, un guipuzcoano que redactó unos manuscritos en 1570 en los que escribía según algunos fonemas andaluces debido a su larga estancia en América¹¹. Se pueden encontrar abundantes documentos con escritos en los que se muestra este uso dialectal del castellano.

Oposición al dialecto andaluz

Sin embargo, no todos los hispanohablantes defendían la variedad andaluza del castellano. La pronunciación de este dialecto en la Nueva Tierra significó un debate en Madrid. La élite esperaba que surgieran las formas lingüísticas cortesanas con la fundación de los virreinos y ciudades señoriales y, de esta manera, terminar con el dialecto andaluz en América. Con la fundación de los virreinos, hubo un gran número de ilustrados y virreyes que desaprobaban las características lingüísticas andaluzas que se estaban asimilando. Y, en contraste, intentaban implantar el castellano de Madrid. De hecho, consiguieron que se dejara de utilizar «vos» en muchas zonas, sustituyéndolo por el tuteo.

Lucas Fernández de Piedrahita, obispo en Santa Marta y en Panamá, escribe una Historia general del nuevo reino de Granada en 1688, donde señala que los de Cartagena de Indias son «mal disciplinados en la pureza del idioma castellano, pues lo pronuncian generalmente con aquellos resabios que siempre participan de la gente de las costas de Andalucía»¹².

¹¹ Humberto López Morales, «Andaluz y español de América». Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid (2000): https://grupo.us.es/ehandalucia/pdf/lecturas/andaluz_espanol_america.pdf.

¹² Lola Pons Rodríguez, «La influencia de las hablas andaluzas en el español de América: viajes y tornaviajes atlánticos» (Universidad de Sevilla, s.f.), 2-7, https://www.rae.es/sites/default/files/2024-09/T_10341352_LolaPons.pdf.

Esta disputa del dialecto andaluz no tuvo el mismo efecto en toda la América castellana. Las zonas más cercanas a las costas y a los puertos conservaban la influencia meridional debido a que los sureños tendieron a instalarse en las zonas más parecidas a sus tierras. Mientras que las grandes ciudades de cortesanos, que se encontraban en el interior del continente, comenzaron a imitar la variedad madrileña, perdiendo así el dialecto andaluz. El aumento de migrantes del centro y el norte de la península incrementó este fenómeno. Aun así, hubo características que se mantuvieron debido a que ya estaban muy generalizadas, como el seseo; pero hubo otras que se fueron perdiendo en muchas zonas, como las aspiraciones. Sin embargo, la presencia lingüística andaluza persistiría en gran parte de los territorios para siempre, lo que permitió la unión de ambos continentes¹³.

Andalucismos que cruzaron el charco

Cuando los andaluces llegaron a América, no solo hicieron que los indígenas (y los castellanos que no eran andaluces) asimilaran un castellano con características lingüísticas propias del andaluz; sino que hubo una serie de términos andaluces que se convirtieron en parte del léxico americano actual. Además, es conveniente tener en cuenta que una gran parte de los andalucismos provienen del árabe¹⁴. Esto podría considerarse una revolución del lenguaje.

La palabra «chícharo» viene del mozárabe, y es una «planta leguminosa, como el guisante, el garbanzo, la judía o la almorta»¹⁵. Además, tiene una marca dialectal ya que en Sevilla se conoce como «semilla blanca»¹⁶. Se puede comprobar que se usa en otras partes de Andalucía, como en Málaga o en Cádiz, con mucha frecuencia. «Chícharo» se extendió en América debido a los andaluces. Este término se utiliza actualmente en México, Chile y Cuba con el significado que tiene en andaluz¹⁷.

¹³ Humberto López Morales, «Andaluz y español de América». Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid (2000): https://grupo.us.es/ehandalucia/pdf/lecturas/andaluz_espanol_america.pdf.

¹⁴ «El Tiempo: No ni ná: la gran influencia cultural de las palabras del andaluz en América Latina», acceso 25 de abril de 2025, <https://www.eltiempo.com/cultura/gente/no-ni-na-la-gran-influencia-cultural-de-las-palabras-del-andaluz-en-america-latina-767760>.

¹⁵ «Real Academia Española: Chícharo», acceso 25 de abril de 2025, <https://dle.rae.es/ch%C3%ADcharo>.

¹⁶ «Real Academia Española: Chícharo», acceso 25 de abril de 2025, <https://dle.rae.es/ch%C3%ADcharo>.

¹⁷ Verónica Franco González, «Andalucismos léxicos en el español de América. El caso de arveja, frijón y chícharo», *Res Diachronicae*, 2013, https://resdi.net/wp-content/uploads/2013/12/06-artc3adculo_veronicafranco.pdf.

Otro andalucismo sería «coraje» que, aunque el primer significado de la RAE sea «impetuosa decisión y esfuerzo del ánimo, valor»¹⁸; en andaluz se utiliza como un sentimiento de irritación y rabia intensa. Este término también se utiliza en algunas partes de México con este mismo significado. Por lo tanto, se puede ver, una vez más, la influencia del andaluz en América.

En Andalucía, sobre todo en la zona de Cádiz, cuando las personas van a comprar comida o utensilios para la casa utilizan el sustantivo «mandaos». Se refiere a aquellas cosas que se deben hacer, sería un sinónimo de «recados». Sin embargo, es curioso que en Almería «mandaos» es una forma de «dar largas» a alguien a quien no quieres contarle a dónde vas. En Cuba, México y Nicaragua se refiere a cuando se va a comprar lo necesario para la comida, bastante similar a los «mandaos» gaditanos¹⁹.

Además de estos ejemplos, se encuentran otras muchas palabras y expresiones como «zarcillo», «alberca» (muy utilizada en México) o «alfajor» (que se escucha con regularidad en Argentina²⁰).

Americanismos que nos hemos traído a casa

Los andaluces no fueron los únicos que influenciaron a los indígenas. Las lenguas originarias del Nuevo Mundo tuvieron una gran relevancia en el castellano de entonces y persisten en el español actual. Fue, al fin y al cabo, un intercambio lingüístico que aportó una mayor riqueza lingüística al castellano y al andaluz. Además, los indigenismos que más usamos vienen de diferentes lenguas nativas.

Del nahúas se ha tomado palabras como «aguacate» que proviene de *áwakatl* y significa «testículos de árbol»; «chicle» que viene de *tzictli* y significa «goma masticable»; «tomate» de *tomatí* y significa «agua gorda»; o «petaca» que viene de *petlacalli* y se refiere a «caja de petate». Del guaraní se utilizan actualmente palabras como «capricho» del *kapiyva* y significa «señor de la hierba» o «anana» que viene de *naná naná* y se refiere a un «perfume

¹⁸ «Real Academia Española: Coraje», acceso 25 de abril de 2025, <https://dle.rae.es/coraje>

¹⁹ «El Tiempo: No ni ná: la gran influencia cultural de las palabras del andaluz en América Latina», acceso 25 de abril de 2025, <https://www.eltiempo.com/cultura/gente/no-ni-na-la-gran-influencia-cultural-de-las-palabras-del-andaluz-en-america-latina-767760>

de los perfumes». Del quechua se ha tomado «carpa» que viene de *karpa* y se refiere a «gran toldo»; «cura» de *kuraq* y significa «jefe de una comunidad en el Imperio Incaico»; «mate» que viene de *mati* y se refiere a «calabacita»; «cancha» que proviene de *kancha* y significa «recinto, cerrado»; o «cóndor» que viene de *kuntur* y significa «ave mayor»²¹. Y, del antillano, se han tomado palabras como «barbacoa» que viene de *barabicu* y se refiere a «carne cocinada sobre andamios de madera», «caimán» de *kaimán* y es un «reptil», «loro» que proviene de *roro* y se refiere a un «ave», o «maíz» de *mahís* y significa «fuente de vida».

A modo de conclusión

Andalucía es bien conocida por ser una tierra de arte y cultura. La mezcla de características de diferentes culturas hace que Andalucía sea completamente única e inigualable. Sin embargo, no se deben olvidar los orígenes. La cultura andaluza no sería lo que es actualmente sin la influencia de los indígenas americanos. Ellos, junto a otras influencias que ha recibido Andalucía como la cultura árabe; han dictaminado lo que se conoce hoy como Andalucía. Al igual que Latinoamérica siempre tendrá características andaluzas, Andalucía siempre tendrá características de los nativos americanos.

Aunque el andaluz fue determinante en el desarrollo lingüístico de los indígenas que estaban aprendiendo castellano, el castellano se benefició sumamente de las lenguas nativas de los indígenas. Actualmente, utilizamos palabras de origen indígena diariamente. Se puede ver como una especie de intercambio lingüístico entre dos grandes culturas.

Además, no se debe olvidar que, a pesar de que la influencia andaluza fuera determinante en las variedades lingüísticas de América, habría un desarrollo diferenciado entre las diferentes variedades dentro del territorio, y entre estas variedades americanas y las variedades andaluzas. Al fin y al cabo, el castellano americano era dialectalmente andaluz, aunque seguiría su propio desarrollo.

²⁰ «El Tiempo: No ni ná: la gran influencia cultural de las palabras del andaluz en América Latina», acceso 25 de abril de 2025, <https://www.eltiempo.com/cultura/gente/no-ni-na-la-gran-influencia-cultural-de-las-palabras-del-andaluz-en-america-latina-767760>.

²¹ «Secretaría de la Cultura: Palabras provenientes de lenguas originarias presentes en el español», acceso 25 de abril de 2025, <https://www.cultura.gob.ar/palabras-indigenas-presentes-en-el-espanol-8766/>.

La evolución fonética de estos fenómenos andaluces, canarios y extremeños que llegaron a América y se implantaron y asimilaron en esta nueva tierra, es un aspecto que los andaluces comparten con América. Los orígenes andaluces del castellano americano están dotados de una riqueza lingüística perteneciente del sur.

Bibliografía

El Tiempo. «No ni ná: la gran influencia cultural de las palabras del andaluz en América Latina». Acceso 25 de abril de 2025. <https://www.eltiempo.com/cultura/gente/no-ni-na-la-gran-influencia-cultural-de-las-palabras-del-andaluz-en-america-latina-767760>.

Franco González, Verónica. «Andalucismos léxicos en el español de América. El caso de arveja, frijón y chícharo», *Res Diachronicae*, 2013, https://resdi.net/wp-content/uploads/2013/12/06-artc3adculo_veronicafranco.pdf.

López Morales, Humberto. «Andaluz y español de América». *Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid* (2000): https://grupo.us.es/ehandalucia/pdf/lecturas/andaluz_espanol_america.pdf.

Pons Rodríguez, Lola. «La influencia de las hablas andaluzas en el español de América: viajes y tornaviajes atlánticos» Universidad de Sevilla, s.f. https://www.rae.es/sites/default/files/2024-09/T_10341352_LolaPons.pdf.

Real Academia Española. «El buen uso del español». Acceso 25 de abril de 2025. <https://www.rae.es/buen-uso-espa%C3%B1ol/el-seseo-y-el-ceceo>.

Real Academia Española. «Chícharo». Acceso 25 de abril de 2025. <https://dle.rae.es/ch%C3%ADcharo>.

Real Academia Española. «Coraje». Acceso 25 de abril de 2025. <https://dle.rae.es/coraje>.

Secretaría de la Cultura. «Palabras provenientes de lenguas originarias presentes en el español». Acceso 25 de abril de 2025. <https://www.cultura.gob.ar/palabras-indigenas-presentes-en-el-espanol-8766/>.

Torre Revello, José. «La enseñanza de las lenguas a los naturales de América». *Thesaurus boletín del instituto Caro y Cuervo* 17, no. 3 (1962): 501-26, https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/17/th_17_003_009_0.pdf.

La herencia de la Academia de la Lonja de Sevilla. Influencias entre los artistas del Barroco sevillano

Mario Bonillo Aglio

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

<https://orcid.org/0009-0001-7809-4444>

marioboag@gmail.com

Resumen

Este artículo pretende mostrar la institución de la Academia de la Lonja de Sevilla: a sus figuras más destacadas, entre las que se encuentran Murillo, Valdés Leal, Pedro Roldán, Cornelio Schut y Bernardo Simón de Pineda; y a aquellas, especialmente en el ámbito de la escultura, que tomaron la mayor influencia, como a Luisa Roldán y Francisco Antonio Ruiz Gijón. Finalmente, se explica la culminación de esta corriente con la creación de la advocación de la Divina Pastora, así como su contexto vinculado a estas personas creadoras. El contenido de este artículo está basado en las diferentes biografías, que se han escrito sobre ellas, así como en los documentos originales con los que se ha intentado ampliar las conexiones entre ellas mismas y sus obras.

Palabras clave

Academia; Lonja; Barroco sevillano; Divina Pastora; pintura; escultura.

Recibido: 21-07-2025 | Aceptado: 02-08-2025 | Publicado: 30-11-2025

Cómo citar: Bonillo Aglio, Mario. «La herencia de la Academia de la Lonja de Sevilla. Influencias entre los artistas del Barroco sevillano». *El Patio Colorado. Revista de arte y patrimonio andaluz* n.º 02 (2025): 75-95. <https://www.upo.es/patio-colorado/nuestra-revista/numeros/num-02-2025/>

Historia y contexto de la Academia de la Lonja

La Academia de la Lonja sevillana se situaba en la antigua Lonja de Mercaderes, en el actual edificio del Archivo de Indias, y su fundación oficial se realizó el 11 de enero de 1660. Esta academia se estableció como un centro en el que practicar la enseñanza del dibujo. Su organización se estructuraba en clases nocturnas, en cursos que normalmente se tomaban en invierno: comenzaban en octubre y finalizaban antes de Semana Santa. En cuanto al origen de la fundación, este comenzó con el establecimiento de una junta de gobierno formada por pintores pertenecientes a la Hermandad de San Lucas, la hermandad del gremio de pintores con capilla en la iglesia de San Andrés. Los cargos de la Junta de Gobierno eran los siguientes: Bartolomé Esteban Murillo y Francisco Herrera el Mozo, en la presidencia, Sebastián de Llanos y Valdés y Pedro Honorio de Palencia como cónsules, Cornelio Schut como fiscal y finalmente Juan de Valdés Leal como diputado¹. Entre los gastos de los que se encargaba esta junta de gobierno de sufragar se destaca: la compra de carbón y aceite para iluminar y calentar en las frías noches de la academia, y dinero para pagar a los modelos que servían para adaptar la actitud de los dibujos de los aprendices. En cuanto a las instalaciones, no tenían un lugar reservado específicamente para ellos.

En este apartado, se quiere destacar la figura de Cornelio Schut, principal protagonista de la historia de la Academia de la Lonja. Según Palomino de Castro, fue un gran dibujante que seguía los pasos de su compañero Murillo. Según Ceán Bermúdez, Schut se sentaba con los estudiantes a dibujar con ellos, a dirigirlos con diligencia e incluso los animaba con premios. Es entrañable la verdadera vocación que tuvo Schut como profesor y que incluso llegó a ser el único que quedó solo a la hora de disolverse la Academia².

Durante los catorce años que estuvo patente la academia, hubo diferentes presidentes que siguieron a Murillo, puesto que Herrera el Mozo abandonó su puesto para marcharse a la Corte en Madrid. En 1663, Sebastián Llanos y

¹ Corzo Sánchez, Ramón. *La Academia del arte de la pintura en Sevilla (1660-1674)* (Instituto de Academias de Andalucía, 2009), 19.

² Kinkead, Duncan. «Pintores flamencos en la Sevilla de Murillo». *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. Tomo 64, n.º 185. (1982): 40-41.

Valdés tomó la presidencia y recaudó dinero para realizar unas obras en la academia para así poder tener un espacio aislado en el que impartir las clases, guardar los materiales y colocar distintas obras como modelos. Estas obras supusieron un descontento en los miembros que llevaron a que cambiase la presidencia y pasase su cargo a Valdés Leal, que suprimió los demás cargos de la junta de gobierno, excepto el de cónsul que lo mantuvo Cornelio Schut. Esta presidencia se mantuvo hasta 1666, si bien ya, en el curso de 1664 comenzaron a entrar escultores en ella, como el afamado escultor Pedro Roldán, del cual era conocida su cercanía con el presidente, Valdés Leal. Después de 1666, se siguen varias presidencias que cambian cada año y se puede resaltar la de Cornelio Schut en 1670 y la de 1672 a 1674, que culminó la academia. Es significativa la importancia del establecimiento de los Estatutos Generales en 1673, que estableció la

Figura 1⁴



academia de pintura, añadiendo el papel de los doradores y los escultores, mostrándose así la implicación de estos últimos a la institución. Tras disolverse la academia en 1674, los bienes terminaron en la Hermandad de San Lucas del gremio de los pintores y se pudieron conservar hasta la actualidad³.

El papel de la academia en la Sevilla de la época se desarrolla en los principales escultores del momento que, gracias a los conocimientos de dibujo y las conexiones creadas entre los artistas en este espacio, pudieron desarrollarse en los diferentes campos, como la escultura o la arquitectura,

³ de Besa Gutiérrez, Rafael. «La academia del arte de la pintura de Sevilla». En *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*, coord. por Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio y María Uriondo Lozano, 2018: 713-726.

⁴ Edificio de la antiguo Lonja de mercaderes de Sevilla, actual Archivo de Indias visto desde la Catedral de Sevilla. Autoría propia.

mientras tomaban de primera mano las inspiraciones directas de los pintores barrocos. A su vez, estos primeros alumnos se convirtieron en grandes maestros que mantuvieron la calidad y la clara inspiración, y consiguieron crear un espacio cultural único.

Las grandes familias del Barroco sevillano

La familia Roldán

Muchos ríos de tinta han discurrido a lo largo de los libros sobre la historia del arte de Sevilla hablando del gran escultor Pedro Roldán y su taller, tanto familiar como de formación de muchos escultores que le siguieron. En su caso, entró a la Academia de la Lonja en noviembre de 1663 y dio clase de dibujo escultórico desde 1668 a 1672⁵. De esta vertiente, podemos ver el resultado en su hija, Luisa Roldán, que marchó hacia Madrid junto a su marido Luis Antonio de los Arcos, y su cuñado y policromador Tomás de los Arcos, para ser escultora de cámara de la corte española⁶. No se conoce su conexión directa con la academia, pero sus obras reflejan un gran conocimiento de las obras pictóricas del momento y de la inspiración de las obras de su padre. En primer lugar, la clara conexión entre el *Niño Jesús y san Juanito* de Luisa Roldán (1691-1692) de la Ermita de Nuestra Señora de los Santos en Móstoles; y *Los Niños de la concha* de Murillo. La misma postura de los infantes, ambos sosteniéndose, el mismo color de las vestiduras y la misma disposición de los rizos del cabello. Luisa adapta esta composición a una mucho más afable. En otra composición, como la de *La adoración de los pastores* del Real Monasterio de las Carmelitas Descalzas en Madrid, Luisa se inspira directamente de los cuadros del mismo tema de Murillo. En este caso, toma la Sagrada Familia y el hombre descalzo del cuadro que se encuentra en el Museo del Prado y los pastores ubicados a la izquierda del que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

En cuanto a escultura de tamaño natural, tenemos el caso los dos *Ecce Homo*, el de la iglesia de San Francisco en Córdoba y el de la Catedral de Cádiz, que reflejan la gran expresión y sufrimiento que se expresan en las

⁵ Bernales Ballesteros, Jorge. *Francisco Antonio Gijón. Arte Hispalense*, n.º 30. (Excmo. Diputación Provincial de Sevilla, 1982), 27.

⁶ Hall-Van den Helsen, Catherine. «Luisa Roldán, “La Roldana” Aportaciones documentales y artísticas». En *Roldana*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007: 24-32.

obras de la misma temática del pintor Juan de Valdés Leal, amigo de la familia⁷, y en las del miembro de la academia Sebastián Llanos y Valdés. De sendas obras, vemos en común la expresión de las heridas y la disposición de las vestiduras rasgadas, al igual que los múltiples cortes que derraman la sangre por el cuello y la cara y el nudo de la cuerda que le envuelve el cuello y le ata las manos. Pero en cuanto a su obra, en la que mezcla la pintura y la escultura, destacan las cartelas realizadas para la Hermandad de la Exaltación. Entre diversos temas, el del entierro de Cristo es el más llamativo, puesto que esta cartela se relaciona en composición con la miniatura que se encuentra en el Museo Metropolitano de Arte en Nueva York y que enlaza con el retablo de la iglesia de San Jorge (1670-1674) del Hospital de la Caridad de Sevilla, cuya escultura fue realizada por su padre, la pintura y el dorado por Valdés Leal y la arquitectura por Bernardo Simón de Pineda⁸.

Familia Ruiz Gijón

Mucho menos reconocida que la familia Roldán, pero no por ello menos influyente e interesante, tenemos la familia Ruiz Gijón. El caso de esta familia refleja claramente la influencia de las conexiones sociales con el propio trabajo de un artista, en este caso el escultor Francisco Antonio Ruiz Gijón.

Francisco Antonio Ruiz Gijón nació en Utrera y fue bautizado el día 13 de septiembre de 1653. Hacia 1660, su padre Lucas Ruiz Gijón, que era maestro de escuela, decidió mudarse a Sevilla en busca de trabajo. Un aspecto a tener en cuenta es que la familia no era pobre y que todos ellos sabían leer y escribir, por lo que Francisco Antonio ya tenía una base culta que pudo desarrollar en la capital, rodeado de los personajes de la época. A su vez, en este mismo año, se fundó la referida Academia de Pintura de la Lonja. Inspirado por todo este entorno artístico y según Ceán Bermúdez, Francisco Antonio se convirtió en discípulo, en primer lugar, del escultor Alonso Martínez. Esto no se ha podido comprobar, pero por las fechas

⁷ Cano Rivero, Ignacio. «Valdés Leal, un artista casi desconocido». En *Valdés Leal, 1622-1690*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2021. 15-17.

⁸ Hermoso Romero, Ignacio. «Policromía en la escultura de Pedro Roldán». En *Pedro Roldán, escultor (1624-1699)*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2023: 114.

mencionadas con anterioridad, es posible que este fuese el caso⁹. Por lo tanto, Ruiz Gijón tomó una primera base de este autor que luego pudo desarrollar su técnica al entrar en el taller de Andrés Cansino, discípulo de José de Arce, en julio de 1669. Cansino formó parte de la academia en el curso de 1666, pero fue sancionado por una disputa con espadas con otro oficial. Sin embargo, en 1669 se le volvió a admitir¹⁰. El aprendizaje que iba a durar tres años fue fatídicamente interrumpido por la muerte de Andrés Cansino en octubre de 1670. En ese momento Francisco Antonio, cumplió la palabra de su maestro, terminó sus encargos pendientes y el 27 de diciembre del mismo año contrajo matrimonio con Teresa de León, viuda del maestro, en la iglesia de San Isidoro. Al leer las diferentes interpretaciones de su biografía¹¹, se puede pensar que Francisco Antonio, al quedarse con el taller de Cansino, no quiso dejar desamparada ni a la mujer ni a los hijos de este, por lo que se casaron inmediatamente, pese a la diferencia de edad y pese al hecho de que Ruiz Gijón aún tenía 17 años, es decir, era menor de edad. Entre la fecha de la muerte de Cansino y el 5 de junio de 1671, Ruiz Gijón tuvo que hacer el examen y conseguir el título de maestro escultor. Tras esto, en el curso 1671-1672, Francisco Antonio entró en la Academia de la Lonja. Su hermano mayor y pintor Juan Carlos, que ya constaba en la academia en 1668, entró como mayordomo en el siguiente curso presidido por Cornelio Schut, que depositó en él la confianza que había entre la familia en ese punto¹². Esta presencia le llevó a poder desarrollar su creatividad a través de las clases de dibujo de Pedro Roldán y Cornelio Schut y de los dibujos que se suministraban; además de poder mantener contacto con todo tipo de artistas. Tras conseguir los modelos y herramientas de Cansino, abre su propio taller y comienza a recibir encargos. En 1674, se trasladó a la calle Conde de Castellar, collación de San Juan de la Palma, y esto le posibilitó que en los siguientes años recibiera diferentes encargos, que le permitieron adquirir cierta fama. A su vez, varios jóvenes empezaron a entrar en su taller, entre los que se encuentran José Naranjo, por su afiliación posterior con Francisco Antonio, y posiblemente su hermano Pedro Tomás, que figura también como pintor o posible policromador del taller¹³. En 1680 se trasladó a la collación de Santa Lucía

⁹ Bernalles Ballesteros, Jorge. *Francisco Antonio Gijón. Arte Hispalense*, n.º 30. (Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1982), 27.

¹⁰ Bernalles Ballesteros, *Francisco Antonio Gijón. Arte Hispalense*, n.º 30, 29.

teniendo una casa familiar por un lado y, por otro, su propio taller. Con este cambio de residencia, comienza la etapa de producción más brillante con obras como el *Cristo de la Expiración*, el *Cachorro* (1682), el *Simón de Cirene*, realizado para la Hermandad de San Isidoro (1687) o el *Paso del Cristo del Gran Poder* (1688). Esta etapa se cierra cuando el 10 de noviembre de 1693, con tan solo 40 años, Francisco Antonio dicta testamento por enfermedad. Pese a eso, consigue reponerse e incluso se puede teorizar la idea de un posible apoyo con José Naranjo, que fue fiador en diversos contratos e incluso se encargó de revisar las obras de su maestro en esta época¹⁴.

La obra de Ruiz Gijón presenta una habilidad técnica impresionante, puesto que tocó todos los aspectos de la imaginería y la arquitectura en la construcción de pasos procesionales. Entre los elementos, se destacan las ya mencionadas cartelas con relieves de distintos pasajes bíblicos, inspiradas en cuadros y esculturas del momento. En el caso del paso del Gran Poder de Sevilla, vemos representado de manera idéntica en su planteamiento el cuadro *El regreso del hijo pródigo* de Murillo, que se encuentra en la Galería Nacional de Arte de Washington, con las mismas posturas de los personajes e incluso la actitud del perro a los pies. También, una cartela sobre Cristo camino al Calvario, tema representado por artistas de la academia como Valdés Leal o Herrera el Mozo, en la que presenta su propia obra de *Simón de Cirene* (1687) de la Hermandad de San Isidoro. En el caso de las cartelas realizadas para el paso de la Hermandad del Amor (1694), vemos otra vez la temática de Cristo camino del Calvario, pero se une el Escarnio, en el que representa el misterio protagonizado por el *Cristo de la Coronación de Espinas* de la Hermandad del Valle realizado por Agustín de Perea en 1674¹⁵; y el *Prendimiento de Cristo*, en el que se representa el misterio que dejó ajustado para la Hermandad de los Panaderos, en 1693¹⁶, y del que hoy se conserva en la Hermandad de la Trinidad la imagen de

¹¹ Bernalles Ballesteros, Jorge. *Francisco Antonio Gijón. Arte Hispalense*, n.º 30. (Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1982). Dávila-Armero del Arenal, Álvaro, Pérez Morales, José Carlos y López-Fe y Figueroa, Carlos María. *Francisco Antonio Ruiz Gijón*. Tartessos, 2010, 14-45.

¹² Dávila-Armero del Arenal, Álvaro, Pérez Morales, José Carlos y López-Fe y Figueroa, Carlos María. *Francisco Antonio Ruiz Gijón*. Tartessos, 2010, 37-38.

¹³ Dávila-Armero del Arenal, Álvaro, Pérez Morales, José Carlos y López-Fe y Figueroa, Carlos María. *Francisco Antonio Ruiz Gijón*, 274.

¹⁴ Roda Peña, José. «Un nuevo aprendiz de Francisco Antonio Gijón». *Laboratorio de Arte*, n.º 9 (1996): 341-343.

San Pedro, adquirida en 1917¹⁷ y que antes figuraba en un paso alegórico de San Andrés¹⁸. Esta imagen toma mucha inspiración de los modelos orantes referidos por Murillo como el de San Pedro del Hospital de los Venerables.

En el caso de las canastillas de los pasos, su estructura viene directamente del estudio de los retablos y en este caso de los del retablista Bernardo Simón de Pineda, que también fue miembro de la Academia desde sus inicios en 1660¹⁹ y el que participó en el ya mencionado retablo de la iglesia de San Jorge (1670-1674) del Hospital de la Caridad de Sevilla, en el apartado de la estructura. Incluso en el contrato que realizó con la Hermandad del Gran Poder para su paso en 1688 el mismo Ruiz Gijón se consideraba «maestro en arquitectura» y presentaba a las hermandades los dibujos de sus proyectos²⁰.

Centrándonos más en la propia escultura de bulto redondo, vemos dos claras vertientes. Por un lado, de su maestro Andrés Cansino y del maestro del mismo, José de Arce. Este último fue un escultor flamenco, que al llegar a Sevilla rompió con el clasicismo andaluz añadiendo dramatismo y mucho más dinamismo a la expresión y a las figuras²¹. De él se produce una sucesión de modelos que vemos claramente con las siguientes obras: desde *Jesús de las Penas* (1644) de la Hermandad de la Estrella (véase Fig. 2)²², pasando por el

Figura 2



¹⁵ García Luque, Manuel. «En los márgenes de la creación: Miguel de Perea y el mercado de escultura en Sevilla durante el reinado de Felipe V». *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, n.º 7, (2020): 36.

¹⁶ Roda Peña, José. *La Hermandad del Prendimiento en los siglos XVII y XVIII*. Ediciones Guadalquivir, 2002. 69.

¹⁷ Roda Peña, José. «La imaginaria procesional». En *Esperanza de la Trinidad, Esperanza de la Humanidad. Historia y patrimonio de la Hermandad del Sagrado Decreto* (Ayuntamiento de Sevilla, 2006). 162.

¹⁸ González Ramallo, Víctor José. «El apóstol San Andrés, un tercer paso fugaz». *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 619, 2010: 738-740.

¹⁹ Romero Torres, Jose Luis. «Bernardo Simón de Pineda y su aprendizaje en Cádiz con el arquitecto de retablos Alejandro de Saavedra». *Laboratorio de Arte*, n.º 19, (2006): 186.

Figura 3



taller de Roldán con el *Señor de la Oración en el Huerto* (1675-1680) de la Hermandad de Monte-Sión (véase Fig. 3)²³ hasta el *Cristo de la Expiración* (1682) de la Hermandad del Cachorro o el propio *San Pedro* (1693) de la Hermandad de los Panaderos (véase Fig. 4)²⁴. Una evolución que Francisco Antonio culmina y que viene de influencias de su entorno y de su propia mano al heredar los modelos de su maestro.

Por otro lado, tenemos una clara inspiración pictórica que seguro sirvió para los dibujos preparatorios y diseños que él mismo presentaba. Un ejemplo claro es la similitud del perizoma del *Cristo de la Expiración/Cachorro* (Véase Fig. 5)²⁵, único por la técnica que representa los pliegues con dramatismo y violencia, y que es idéntico al modelo ilustrado por Valdés Leal en el fondo del cuadro *Alegoría de la Salvación* de la York Art Gallery (véase Fig. 6²⁶ y Fig. 7²⁷).

Figura 4



²⁰ Dávila-Armero del Arenal, Álvaro, Pérez Morales, José Carlos y López-Fe y Figueroa, Carlos María. *Francisco Antonio Ruiz Gijón*, 291.

²¹ Bernaldes Ballesteros, *Francisco Antonio Gijón. Arte Hispalense*, n.º 30, 50-51.

²² José de Arce, *Jesús de las Penas*, 1644. Hermandad de la Estrella, Sevilla. Autoría propia.

²³ Taller de Pedro Roldán, *Señor de la Oración en el Huerto*, 1675-1680. Hermandad de Monte-Sión, Sevilla. Autoría propia.

²⁴ Francisco Antonio Ruiz Gijón, *San Pedro*, actual *José de Arimatea*, 1693. Hermandad de la Trinidad, Sevilla. Autoría propia.

Figura 5



Los diferentes modelos de San Juan Bautista niño que él realizó provienen de los establecidos por Murillo, como el que se encuentra en el Museo de Historia del Arte de Viena, pero con las proporciones iguales al cuadro de *San Juanito* de la Iglesia del Señor San Jorge de Sevilla, del maestro de dibujo de la academia Cornelio Schut. Se puede dilucidar que, gracias a la relación que tenía con la familia, él pudo enseñar a Francisco Antonio lo aprendido por Murillo y su propia técnica, a través de su mano. Este no es un ejemplo aislado. Se puede contemplar en más obras la relación que

tuvieron ambos artistas. En el caso del *Cristo atado a la columna* de Ruiz Gijón de la Catedral de Sevilla, se muestra la clara inspiración de los cuadros de Schut del mismo tema que se encuentran en el museo del Prado y en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. En sendas obras se muestra a Cristo cabizbajo, al que le cae un mechón de un lado de la cabeza mientras permanece atado a la columna con los dos brazos rectos hacia atrás y una pierna adelantada.

Figura 6



Figura 7



²⁵ Francisco Antonio Ruiz Gijón, *Cristo de la Expiración, el Cachorro*, 1682. Hermandad del Cachorro, Sevilla. Autoría propia.

²⁶ Juan de Valdés Leal, *Alegoría de la Salvación*, (1655-1665). York Art Gallery, York. Imagen de Dominio Público.

²⁷ Juan de Valdés Leal, *Detalle del cuadro Alegoría de la Salvación*, (1655-1665). York Art Gallery, York. Imagen de Dominio Público.

Por último, una obra relacionada recientemente con la producción de Ruiz Gijón, la *Inmaculada Concepción*, también llamada *Pura y Limpia* (véase Fig. 8)²⁸, que se encuentran en la capilla del Postigo del aceite de Sevilla²⁹, presenta similitudes idénticas con otra obra de Schut. Esta obra es una Inmaculada Concepción, que se encuentra en la capilla de los Maestre en la Parroquia de San Isidoro³⁰ (véase Fig. 9)³¹. La forma del manto y el vuelo, la caída del pelo con la raya en medio, los pliegues idénticos de la túnica, la pose de oración de las manos y la media luna invertida son elementos análogos en ambas obras. Además, Francisco Antonio tuvo mucha relación con esta iglesia, puesto que realizó ahí dos encargos para las hermandades que se encontraban y, asimismo, contrajo su primer matrimonio en ella.

Figura 8



Figura 9



Familia Schut-López

El pintor Cornelio Schut nació en Amberes hacia 1629, se formó junto a su tío y marchó a Sevilla junto a su padre Pedro Schut, que era ingeniero militar. Allí tuvo relación con el escultor flamenco ya mencionado, José de Arce, puesto que Schut se casó con la hermana de su mujer en 1653. José estaba casado con Margarita Tello de Meneses y Cornelio con Agustina Tello

²⁸ Francisco Antonio Ruiz Gijón, *Inmaculada Concepción/Pura y Limpia* del Postigo, 1685-1690. Capilla del Postigo del aceite, Sevilla. Autoría propia.

²⁹ Martín López, Francisco José. *Escultura procesional letífica hispalense*. (Autoedición, 2025), 139-140.

³⁰ Alonso de la Sierra, Lorenzo, Quiles García, Fernando. «Nuevas obras de Cornelio Schut el joven». *Norba. Revista de arte*, n.º 18-19 (1999): 89.

³¹ Cornelio Schut, *Inmaculada Concepción*. Iglesia de San Isidoro, Sevilla. Autoría propia.

de Meneses. En 1654, consiguió el título de maestro siendo examinado por Sebastián Llanos Valdés y Francisco Terrón³². Posteriormente, en 1660, se fundó la Academia de la Lonja, y como ya hemos mencionado, tomó varios cargos e incluso fue presidente. Palomino y Ceán Bermúdez lo destacan por ser un gran docente, por su carácter afable, por su implicación en la formación de sus alumnos y por la difusión de gran cantidad de dibujos junto con los de Murillo y Valdés Leal. De hecho, hay constancia de la popularidad de sus dibujos y que muchos de estos atribuidos a Murillo son realmente de Schut³³. Gracias a esta enseñanza y a la continuidad del estilo de Murillo por parte de Schut, los pintores mantuvieron esta técnica a finales del siglo XVII.

Entre sus discípulos destacamos a José López Chico. Hijo de José López y Catalina López, nació hacia el año 1655 y entró en el taller de Schut a finales de la década de los setenta. Tanta fue su unión que, en 1676, la hija de Schut, Agustina, se casó con José, y Schut se comprometió a sustentar este matrimonio dándoles techo y comida³⁴. En técnicas lo destacamos como pintor y dorador de retablos. A su vez, se introduce la figura de Cristóbal López. Ceán lo muestra como el hijo y discípulo de su padre, José López. Hay cierta incongruencia debido a que Cristóbal López debió nacer hacia 1671³⁵ y José no se casó con Agustina hasta 1676. En la partida de matrimonio no consta de ningún estado de viudedad o en tal caso, Cristóbal tuvo que nacer cuando José tenía dieciséis años, fruto de otra relación. Igualmente, Schut en esta partida no hace referencia a la manutención del niño, solo a la de su hija y su yerno. Cabe la posibilidad que realmente fuera un hermano pequeño de José López Chico que aprendió a partir de él.

Cornelio Schut vivió la mayoría del tiempo en San Nicolás y falleció en 1685, siendo enterrado en la iglesia del Salvador. José López Chico vivió en diferentes collaciones entre ellas la de San Nicolás, San Isidoro y San Ildefonso, estableciendo allí su taller hasta su fallecimiento en 1709 y que fue heredado por su hijo mayor Nicolás. Cristóbal López vivió en la collación de Omnium Sanctorum y falleció en 1730³⁶.

³² Kinkead, Duncan. *Pintores y doradores en Sevilla 1650-1699: documentos*. (Bloomington, 2009), 493.

³³ Kinkead, Duncan. «Pintores flamencos en la Sevilla de Murillo». *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. Tomo 64, n.º 185. (1982): 43.

³⁴ Kinkead, *Pintores y doradores en Sevilla 1650-1699: documentos*. 277.

Caso Excepcional. Fray Isidoro y la Divina Pastora

Como culminación a toda esta conexión, tenemos el caso de la creación de la imagen de la Divina Pastora como uso de la pintura y la escultura como medio social y cultural. Fray Isidoro fue un Predicador miembro de la orden de los Capuchinos, que ideó y creó la advocación de la Virgen María como Divina Pastora. Fue un personaje culto y consciente de su realidad, defendía en sus escritos que las pinturas eran medios para fomentar comportamientos y, en el caso de la religión, mostrar las virtudes y realidades abstractas en forma de simples mensajes e iconos para que todo el mundo le pudiera seguir. Sus obras fueron escritas entonces para promover la devoción hacia la Virgen y su contenido ha acabado sirviendo como fuente histórica primaria actualmente porque relata el origen de la advocación³⁷. Inspirado por la predicación y los rosarios públicos, el 24 de junio de 1703 fue a la iglesia de San Gil de Sevilla con un lienzo de la Inmaculada Concepción y comenzó un rezo de la corona hasta la Alameda de Hércules donde terminó predicando y luego volvió a la iglesia. Todo esto tenía como objetivo acercar la figura de la Virgen a las personas de bajos recursos o que fueron abandonadas por el pueblo. Viendo el éxito de esta predicación, contactó con un «excelentísimo pintor», muy posiblemente el maestro Cristóbal López, para realizar un lienzo para un pendón sobre la ocurrencia que había tenido con las siguientes instrucciones:

Pintase un campo poblado de árboles, y de flores; y en medio de él, sentada en una peña, la Sacro-Santa imagen, vestida con una túnica talar, de color purpúreo. Sobre ella tiene un pellico, que imita al vellón de lana de una oveja, ceñido a la cintura con un cíngulo; y sobre él terciada una mantilla celeste, tiene también un sombrero como de palma, [...] un pastoril cayado, que todo es traje, y vestido propio de pastores. Alrededor de este milagroso simulacro, hay muchas ovejitas, cada una con una rosa en la boca, y su Majestad las toma con su siniestra mano; símbolo de las Ave Marías, que le cantan en su devotísima corona, que son místicas rosas que le ofrecen, [...] La mano diestra la tiene puesta sobre la cabeza de una ovejita, que se reclina en su regazo; en que nos dice el amor con que acaricia a los que se declaran por ovejas suyas. Algo apartado, en el campo mismo, se divisa a lo lejos una ovejuela fugitiva, de cuya boca sale un rótulo que dice: AVE MARÍA. Detrás de unas

³⁵ En 1691, Cristobal López tenía 20 años. Kinkead, *Pintores y doradores en Sevilla 1650-1699: documentos*. 262.

³⁶ Alonso de la Sierra, Lorenzo, Quiles García, Fernando. «Nuevas obras de Cornelio Schut el joven». Norba. Revista de arte, n.º 18-19 (1999): 85. Quiles García, Fernando. «José López Chico y las pinturas murales de Santa María de Jesús (Sevilla)». *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. Tomo 79, n.º 240. (1996): 109. Clavijo García, Agustín. «Un pintor Olvidado: El sevillano Cristóbal López (1671-1630) y su obra en el museo diocesano de arte sacro de Málaga». *Revista BAETICA*, n.º 2, (1979): 99-101.

quebradas peñas, sale un hambriento furiosísimo león, procurando tragarse la descarriada ovejuela; pero en lo alto se deja ver el señor San Miguel, que con una espada de fuego ahuyenta al león, y la ovejuela defiende. Este misterioso jeroglífico, místicamente nos dice, que habiéndose apartado por la culpa, aquella ovejuela del rebaño de la Pastora María, fue al punto embestida del formidable León de los abismos; [...]pero al verle la ovejuela en el mayor peligro, por ser de su contrario embestida, pronunció las dulcísimas palabras del AVE MARÍA, y al instante bajó a socorrerla, y librarla de riesgo tanto el señor San Miguel [...].³⁸

En los análisis actuales que se han realizado al lienzo primitivo (véase Fig. 10)³⁹, se ha atribuido con bastante seguridad al anteriormente comentado Cristóbal López. Se ha comparado esta obra con el ciclo de obras sobre la Vida de San Juan Bautista que se conserva en la catedral de Málaga⁴⁰. Sobre todo, se relaciona por la similitud de la Pastora con la Virgen en el nacimiento y el rostro del Ángel anunciador del primer cuadro del ciclo, y por la similitud de los ángeles que figuran en las obras. Este conjunto se realizó para el Convento de Capuchinos de Sevilla, del cual era procedente Fray Isidoro, argumentando así la conexión que tuvieron ambos personajes. Fray Isidoro ya tenía de referencia la pintura de la época y de manera más cercana la *Inmaculada de Murillo, la Niña* que reside actualmente en el museo de Bellas Artes de Sevilla y que se encontraba originalmente en el coro bajo de Capuchinos.

El día 8 de septiembre del mismo año, salió por primera vez dicho pendón a la calle acompañado de música, fuegos artificiales, niños vestidos de ángeles con incienso. La popularidad de esta expresión produjo que se pidiera licencia para que el 23 de septiembre se crease la primera congregación alrededor de esta imagen. Por diversos inconvenientes de capacidad en la iglesia de San Gil, la hermandad se estableció en la iglesia de Santa Marina.

³⁷ Fray Isidoro de Sevilla, *La Pastora coronada, idea discursiva y predicable en que se propone María santísima nuestra señora pastora universal...* Francisco de Leefdael, 1705. Fray Isidoro de Sevilla, *La mejor pastora assumpta*. Imprenta Castellana y Latina de Diego López de Haro, 1732.

³⁸ Fray Isidoro de Sevilla, *La mejor pastora assumpta*. Imprenta Castellana y Latina de Diego López de Haro, 1732. 519-520.

³⁹ Cristóbal López, Lienzo primitivo de la Divina Pastora de las Almas, 1703. Primitiva y Real Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina, Sevilla. Autoría propia.

⁴⁰ Clavijo García, Agustín. «Un pintor Olvidado: El sevillano Cristóbal López (1671-1630) y su obra en el museo diocesano de arte sacro de Málaga». *Revista BAETICA*, n.º 2, (1979): 103-121.

Figura 10



Figura 11



Para dar el paso a la escultura de madera, Fray Isidoro buscó a un escultor cercano a la zona de Santa Marina que pudiera igualmente representar a la virgen y colocarla en la capilla que cedió el marqués de la Motilla. El 6 de enero de 1705 se bendijo la imagen en el convento de la Encarnación y el 23 de octubre del mismo año se realizó el traslado hacia Santa Marina. Esta imagen (véase Fig. 11)⁴¹ se ha relacionado tradicionalmente con Ruiz Gijón. Recientes investigaciones han intentado vincular la primitiva escultura con el escultor Bartolomé García de Santiago por realizar intervenciones en la imagen en el año 1716, y por diversas similitudes con obras relacionadas con él y su círculo⁴². Sin embargo, podemos decir con seguridad que él mismo estaba de aprendiz en el taller de Antonio Cardoso de Quirós, que él sí fue discípulo de Ruiz Gijón, y no en el del maestro. En el caso de haber realizado la obra tendría entre diecisiete y dieciocho años. Bartolomé sí es autor del arcángel San Miguel que aún conserva la hermandad⁴³.

⁴¹ Divina Pastora de las Almas, 1704-1705. Primitiva y Real Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina, Sevilla. Autoría propia.

⁴² Martín López, Francisco José. *Escultura procesional letífica hispalense*. Autoedición, 2025. 157-160.

⁴³ Martín López, Francisco José. «Nuevos aportes artísticos y documentales de la imagen de la Divina Pastora de Santa Marina. Francisco Antonio Ruiz Gijón y la Divina Pastora». *Boletín de la Hermandad de la Divina Pastora*, 2024: 36-37.

Si bien esta teoría es totalmente válida, pudo haber otro escultor que sí pudiera haber realizado la imagen. Este es el caso de José Naranjo, que entró en 1674 por un aprendizaje de cuatro años en el taller de Ruiz Gijón con dieciséis años. En ese momento, Ruiz Gijón, de veintiún años, sólo llevaba 4 años con su taller propio con las herramientas de su antiguo maestro y justo se había formado en la Academia de la Lonja en 1671. Se presupone que tuvieron una relación profesional y de amistad en los años siguientes puesto que José Naranjo, ya maestro escultor, firmó como fiador, un encargo de Ruiz Gijón en 1688 para un paso de la desaparecida hermandad del Despedimiento en la iglesia de San Isidoro. En 1693, como hemos comentado, Ruiz Gijón firmó testamento por enfermedad, viéndose la cantidad de sus encargos disminuida notablemente. Entre ellos sobresale el contrato para la realización del paso para la Hermandad del Amor el 16 de junio en 1694, para la Semana Santa del siguiente año, del que se conservan cuatro ángeles y un pelicano con sus crías. La complejidad del encargo y la enfermedad de Ruiz Gijón pudo llevar a que José Naranjo, que ya constaba como fiador, pudiera colaborar en este encargo y de su mano fueran las imágenes que se conservan, que, por la estructura de las alas, alejada de la realizada habitualmente por Ruiz Gijón, la acerca a otra mano cercana a él. Es más, de la única obra documentada de José Naranjo, un San Roque en la iglesia de San Nicolás (véase Fig. 12)⁴⁴ realizado en 1692⁴⁵, vemos que el tratamiento de los pliegues de la ropa, los diferentes motivos que se repiten en la policromía y sobre todo el trabajo del tallado del cabello de la frente, idéntico al de los ángeles, podrían ser la clave para unir la realización y fundamentar la colaboración del escultor en el proyecto. Finalmente, se sabe que José Naranjo intervino en las obras de Ruiz Gijón en la hermandad de San Isidoro en años posteriores. En 1700 retocó la imagen del Cirineo y en 1705 armó el



Figura 12

⁴⁴ José Naranjo, San Roque, 1692. Iglesia de San Nicolás, Sevilla. Autoría propia.

⁴⁵ Roda Peña, José. «La primera obra documentada del maestro escultor José Naranjo». *Laboratorio de Arte*, n.º 6 (1993): 297-303.

paso que realizó su maestro. Incluso se teoriza que pudiera ser el maestro que posiblemente realizó a la *Virgen de Loreto* en 1717, pero a falta de documentación no es una afirmación⁴⁶. Lo que sí se puede afirmar es que, tras la enfermedad de Ruiz Gijón, José Naranjo actuó como un heredero de su taller al ser colaborador y conservador de su obra. Se sabe que Ruiz Gijón vivía en 1704 en la plaza de Los Marteles en la collación de Santa Lucía⁴⁷ y que José Naranjo en 1694 seguía viviendo en la collación de San Marcos, posiblemente en la calle del Conde de Castellar⁴⁸.

En la Imagen de la Divina Pastora, se ven analogías con las obras de José Naranjo. En el tratamiento de la mano derecha, la disposición de la mano extendida con los dedos corazón y anular más próximos de manera paralela y el dedo índice más arqueado es idéntica en la mano derecha del San Roque mencionado. La mano izquierda con una posición original de los dedos para sostener la flor o el cayado es idéntica a la de los ángeles del paso de la Hermandad del Amor. En la cara, vemos la misma proporción con las mejillas anchas, una frente amplia, una nariz recta, estrecha y alargada que sobresale un poco en la punta, la boca levemente entreabierta y la misma forma de los ojos dejando espacio al párpado superior. De la misma forma, sería el autor de la primera oveja que le acompaña y cuyo tratamiento se podría comparar al del pelícano de la Hermandad del Amor. En el caso de haber realizado la obra José Naranjo, él habría tenido 46 años.

Conclusión

En este artículo, he intentado mostrar la realidad artística de una forma mucho más compleja. Gracias a la Academia de la Lonja y a la vocación de aquellos grandes pintores que decidieron compartir su conocimiento a los pintores, arquitectos, tallistas y escultores; se pudo crear una generación de jóvenes que supieron quedarse con lo mejor y que se desarrollaron de una

⁴⁶ Granado Hermosín, David. «El maestro escultor José Naranjo y la Hermandad de las Tres Caídas de San Isidoro». *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 708, 2018: 88-90.

⁴⁷ Dávila-Armero del Arenal, Álvaro, Pérez Morales, José Carlos y López-Fe y Figueroa, Carlos María. *Francisco Antonio Ruiz Gijón*, 33.

⁴⁸ Dávila-Armero del Arenal, Álvaro, Pérez Morales, José Carlos y López-Fe y Figueroa, Carlos María. *Francisco Antonio Ruiz Gijón*, 350.

supieron quedarse con lo mejor y que se desarrollaron de una manera compleja, a través de diferentes estilos, la creatividad para representar las ideas religiosas del momento. Aprendieron a enseñar a los demás y a construir con el dibujo un entorno artístico mucho más prolífico. Tanto es así, que todo culminó en la idea de representar ideas tomadas de lienzos, como son las escenas de la pasión de Jesús, las vidas de los santos o las virtudes de la Virgen María, que cultivó Murillo como temática principal en sus lienzos; para continuar ese legado e incluso utilizar el arte en forma de pintura y de escultura para hacer un bien social a través de la ocurrencia de la Divina Pastora de las Almas. Después de tres generaciones de artistas, desde Cornelio Schut, pasando por Ruiz Gijón y López Chico, hasta posiblemente Cristóbal López y José Naranjo, u otro escultor cercano a este círculo, se pudo crear un fenómeno sociocultural con una base artística desde cero. Además, esta transmisión pudo continuar a través de Bernardo Lorente Germán, discípulo de Cristóbal López y llamado el Pintor de las Pastoras, y a través de los seguidores de Murillo y de escultores como Pedro Roldán, que repartieron sus lienzos e imágenes por toda España y las Américas; y que finalmente gracias al pintor de la Corte, Alonso Miguel de Tovar, pudiera llegar hasta la nobleza y la Casa Real durante la estancia de Felipe V e Isabel de Farnesio en Sevilla⁴⁹. Así, la Academia de la Lonja, fuente de un río, fue creando pequeños afluentes que se deslizan por las diferentes familias y vínculos profesionales, que se desarrollaron en esa Sevilla barroca que tanto da que hablar siglos después.

Referencias bibliográficas

Alonso de la Sierra, Lorenzo, Quiles García, Fernando. «Nuevas obras de Cornelio Schut el joven». *Norba. Revista de arte*, n.º 18-19 (1999): 83-104.

Bernales Ballesteros, Jorge. *Francisco Antonio Gijón. Arte Hispalense*, n.º 30. Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1982.

⁴⁹ Véase Román Villalón, Álvaro (coord.). *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora*. Huelva: Diputación de Huelva, 2019.

Beltrán Martínez, Lidia. «Influencias y trazos murillescos. el caso excepcional del pintor antuerpiense Cornelio Schut el Joven (1629-1685)». *Universo Barroco Iberoamericano*, 7º volumen. Universidad Pablo de Olavide, (2019): 51-68.

Cano Rivero, Ignacio. «Valdés Leal, un artista casi desconocido». En *Valdés Leal, 1622-1690*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2021.

Corzo Sánchez, Ramón. *La Academia del arte de la pintura en Sevilla (1660-1674)*. Instituto de Academias de Andalucía, 2009.

Clavijo García, Agustín. «Un pintor Olvidado: El sevillano Cristóbal López (1671-1630) y su obra en el museo diocesano de arte sacro de Málaga». *Revista BAETICA*, n.º 2, (1979): 99-121.

Dávila-Armero del Arenal, Álvaro, Pérez Morales, José Carlos y López-Fe y Figueroa, Carlos María. *Francisco Antonio Ruiz Gijón*. Tartessos, 2010.

de Besa Gutiérrez, Rafael. «La academia del arte de la pintura de Sevilla». En *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América*, coord. por Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio y María Uriondo Lozano, 2018: 713-726.

Fray Isidoro de Sevilla, *La Pastora coronada, idea discursiva y predicable en que se propone María santísima nuestra señora pastora universal...* Francisco de Leefdael, 1705.

Fray Isidoro de Sevilla, *La mejor pastora assumpta*. Imprenta Castellana y Latina de Diego López de Haro, 1732.

García Luque, Manuel. «En los márgenes de la creación: Miguel de Perea y el mercado de escultura en Sevilla durante el reinado de Felipe V». *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, n.º 7, (2020): 33-59.

González Ramallo, Víctor José. «El apóstol San Andrés, un tercer paso fugaz». *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 619, 2010: 738-740.

Granado Hermosín, David. «El maestro escultor José Naranjo y la Hermandad de las Tres Caídas de San Isidoro». *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 708, 2018: 88-90.

Hall-Van den Helsen, Catherine. «Luisa Roldán, “La Roldana” Aportaciones documentales y artísticas». En *Roldana*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007: 19-32.

Hermoso Romero, Ignacio. «Policromía en la escultura de Pedro Roldán». En *Pedro Roldán, escultor (1624-1699)*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2023: 108-126.

Kinthead, Duncan. *Pintores y doradores en Sevilla 1650-1699: documentos*. Bloomington, 2009.

Kinthead, Duncan. «Pintores flamencos en la Sevilla de Murillo». *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. Tomo 64, n.º 185. (1982): 37-54.

Martín López, Francisco José. *Escultura procesional letífica hispalense*. Autoedición, 2025.

Martín López, Francisco José. «Nuevos aportes artísticos y documentales de la imagen de la Divina Pastora de Santa Marina. Francisco Antonio Ruiz Gijón y la Divina Pastora». *Boletín de la Hermandad de la Divina Pastora*, 2024: 36-39.

Navarrete Prieto, Benito. *Murillo y su estela en Sevilla*. Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2017.

Quiles García, Fernando. «Cornelio Schut el Mozo, un retratista en la Sevilla del barroco». *Goya: Revista de arte*, n.º 325, (2008): 299-311.

Quiles García, Fernando. «José López Chico y las pinturas murales de Santa María de Jesús (Sevilla)». *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. Tomo 79, n.º 240. (1996): 105-122.

Roda Peña, José. «La primera obra documentada del maestro escultor José Naranjo». *Laboratorio de Arte*, n.º 6 (1993): 297-303.

Roda Peña, José. «Un nuevo aprendiz de Francisco Antonio Gijón». *Laboratorio de Arte*, n.º 9 (1996): 341-343.

Roda Peña, José. *La Hermandad del Prendimiento en los siglos XVII y XVIII*. Ediciones Guadalquivir, 2002.

Roda Peña, José. «La imaginería procesional». En *Esperanza de la Trinidad, Esperanza de la Humanidad. Historia y patrimonio de la Hermandad del Sagrado Decreto*, Ayuntamiento de Sevilla, 2006.

Román Villalón, Álvaro (coord.). *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora*. Huelva: Diputación de Huelva, 2019.

Romero Torres, Jose Luis. «Bernardo Simón de Pineda y su aprendizaje en Cádiz con el arquitecto de retablos Alejandro de Saavedra». *Laboratorio de Arte*, n.º 19, (2006): 173-194.

Silva Fernández, Juan Antonio. «Reflexiones sobre la formación artística del escultor sevillano Bartolomé García de Santiago». *Laboratorio de Arte*, n.º 26, (2014): 457-470.

Orígenes de la tradición de la Virgen de Setefilla: historia, devoción y tradición popular

Antonio Calzada Morales

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

antonioalcalzadaa@gmail.com

Resumen

Lora del Río, municipio situado en la Vega del Guadalquivir, ha sido un lugar clave en la historia de la provincia de Sevilla, desde su origen en tiempos tartésicos. A lo largo de los siglos, ha mantenido una estrecha relación con su patrimonio cultural, especialmente en el ámbito religioso. Uno de los pilares de esta tradición es el culto a la Virgen de Setefilla, cuya devoción comenzó a consolidarse en el siglo xx. Un momento crucial en esta relación fue el milagro de 1925, cuando la Virgen, durante una grave sequía, intervino provocando la lluvia, lo que afianzó su popularidad y transformó la festividad en un evento cultural profundamente arraigado. Desde entonces, la Virgen de Setefilla se ha convertido en símbolo de identidad local, celebrándose en su honor diversos actos litúrgicos y festividades que han perdurado a lo largo del tiempo, consolidándose como una tradición viva de la comunidad.

Palabras clave

Lora del Río; Vega del Guadalquivir; Poblamiento tartésico; Virgen de Setefilla; Milagro de 1925; Devoción popular.

Recibido: 14-05-2025 | Aceptado: 06-07-2025 | Publicado: 30-11-2025

Cómo citar: Calzada Morales, Antonio. «Orígenes de la tradición de la Virgen de Setefilla: historia, devoción y tradición popular». *El Patio Colorao. Revista de arte y patrimonio andaluz* n.º 02 (2025): 96-108. <https://www.upo.es/patio-colorado/nuestra-revista/numeros/num-02-2025/>

Contextualización geográfica e histórica de Lora del Río

Lora del Río es un municipio situado en la provincia de Sevilla, concretamente en la comarca de la Vega del Guadalquivir. El pueblo limita al este con la provincia de Córdoba y presenta una diversidad geográfica notable: al norte se encuentra la Sierra, en el centro la Vega y al sur la Campiña, lo que le da una posición estratégica en la región¹.

El poblamiento del lugar comienza hacia el 1700 a.C., cuando comunidades tartésicas, gracias a la fertilidad de la tierra y la cercanía con el río Guadalquivir, establecen sus primeros enclaves. Más tarde aparecen asentamientos ibéricos en el actual núcleo urbano y también en las mesas vecinas.

A finales del siglo III a.C. llegarán la población romana la comarca y fundarán el lugar con el nombre de «Axati», el municipio se convierte en un gran núcleo productor y exportador de aceite de oliva. El emperador Vespasiano le concede el «ius Latii» (estado cívico entre la población romanas, intermedio entre la plena ciudadanía romana y el estatus de los *peregrinus*), convirtiéndola en *Munici Flovium* (poblaciones que habían recibido el derecho de ciudadanía romana y se organizan como municipios con sus propias leyes y autoridades). Existen pocos datos sobre el tema, pero se cree que en la época visigoda tuvo una relevancia local importante y en este periodo se debió acuñar el topónimo «Lora», quizá por la abundancia de laurel en la zona.

Durante los siglos VIII-XIII recibe el nombre de Lawra bajo el dominio musulmán, se construyen murallas y un castillo defensivo en la Mesa de Setefilla, llamado *Chadfilah* o *Chant-Fila*; la posición alta del cerro permitió dominar visualmente el valle del Guadalquivir y defender la ruta terrestre y fluvial que unía a Córdoba y Sevilla. Fernando III reconquista la zona (1243-1247) y el topónimo árabe *Chadfilah* se latiniza a *Septefilia* (o *Sietefilas*), quizá por las siete sedes que componían el señorío, posteriormente *Septefilia* evoluciona a la forma que actualmente conocemos (Setefilla) y le da nombre tanto al antiguo poblado fortificado como al culto que surge allí.

¹ El Pespunte. La Virgen de Setefilla de Lora del Río: desde su origen medieval hasta la procesión magna de Sevilla. 2023.

Tras la reconquista Lora es donada a la Orden Militar de San Juan de Jerusalén (Malta), los caballeros de esta orden habían sido partícipes de la toma. Se promulga en 1259 la Carta Puebla que da a Lora la condición de villa con jurisdicción propia. La Orden crea entonces un señorío compuesto por varias encomiendas y una bailía, cuya capitalidad recae en Lora del Río, manteniéndose hasta las desamortizaciones del siglo XIX. Durante esta etapa surge también el culto a la Virgen de Setefilla, que los caballeros entronizan en el templo gótico-mudéjar erigido junto al antiguo castillo.

Origen y evolución del culto a la Virgen de Setefilla

En la segunda mitad del siglo XIII, los monjes de la Orden erigieron junto al castillo de Setefilla una pequeña iglesia bajo la advocación de Santa María de la Encarnación. Para presidir el templo encargaron una talla gótica de madera (una Virgen con el Niño de setenta y un centímetros) representando el misterio de la Encarnación: la figura maternal, en actitud de mostrar al Hijo a los fieles, revestía un manto azul estrellado y túnica grana, detalles que reforzaron su atractivo iconográfico. Muy pronto, aquel culto cobró fama de prodigioso entre los habitantes de la bailía, que acudían no solo en la fiesta principal, sino cada vez que sufrían alguna calamidad o necesidad urgente. La devoción alcanzó pronto carácter comunitario gracias al voto que obligaba al Consejo de Lora a trasladar cada 25 de marzo (aniversario de la Encarnación y fiesta litúrgica) la imagen desde la iglesia mayor de la villa hasta el eremitorio de Setefilla. La ceremonia comenzaba con una vela pública en Lora la noche anterior; al día siguiente, clérigos y concejales salían en comitiva hasta el santuario, celebrando dos misas (una cantada bajo techo y otra al aire libre, junto a un mural con la escena de la Encarnación). Completada la rogativa y la parte festiva (con cánticos, bailes y reparto de pan y queso), el Cabildo loreño decretaba la «ida» de la Virgen de vuelta a la villa, poniendo así fin al voto cumplido.

A pesar de que el poblamiento de Setefilla terminó extinguiéndose en 1534 (los últimos habitantes de la zona se trasladaron a Lora), la continuidad del culto no se vio afectada. La iglesia permaneció abierta bajo el cuidado de un

Cura-Prior dependiente del convento sanjuanista de Guadalupe, y el Consejo loreño renovó en 1551 las ordenanzas para garantizar la celebración anual del voto. Fue entonces cuando surgió en Lora la Cofradía de Nuestra Señora de la Encarnación (la actual Hermandad Mayor de Setefilla) como vehículo oficial para acompañar la imagen en sus traslados y velar por su culto.

Durante la segunda mitad del siglo XVI se consolidaron las primeras «Venidas» e «Idas» de la Virgen a Lora: inicialmente organizadas por un reducido grupo de clérigos y cofrades, las procesiones adquirieron pronto un ceremonial propio. En 1587 el Prior de Setefilla instituyó cultos excepcionales coincidiendo con la feria de septiembre, que acabó imponiéndose como la fiesta principal en honor a la patrona. Diez años más tarde, la fundación de una capellanía dotada con doscientos ducados garantizó la celebración semanal de misa en el santuario, mientras que en 1592 la talla fue ataviada con el primitivo vestuario barroco que, con variantes, pervive hoy Florecimiento del culto (siglos XVII y XVIII).

El siglo XVII aportó un florecimiento sin precedentes: las celebraciones se enriquecieron con limosnas para portar la Virgen, la participación de frailes mercedarios y franciscanos, cohetes de bienvenida y funciones solemnes ofrecidas por el Concejo, el Clero y los Gremios locales. A partir de 1670, incluso la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno comenzó a aparecer en las procesiones setefillanas como complemento al culto mariano. En el siglo XVIII, la Cofradía reglamentó definitivamente el rito de traslados (1767), estableció pujas para llevar la imagen (1768) y abrió la hermandad a las mujeres, quienes ingresaron como Hermanas Mayores y Menores aunque sin derecho de voto en los cabildos.

Los siglos XIX y XX trajeron nuevas reformas: en 1887 se promulgaron estatutos modernos que unificaron las categorías de hermano bajo la figura del Hermano Mayor y diseñaron medallas, estandartes y sello oficial. La Novena (los nueve días anteriores al 8 de septiembre se realizan misas para preparar la festividad) comenzó a celebrarse el 30 de agosto, y en 1927 se aprobaron estatutos inspirados en los de 1887 tanto para el culto como

para la asociación civil. Sin embargo, hubo un hecho trágico que marcaría para siempre la historia de este culto, en los sucesos de 1936 la talla gótica tardío es destruida y en 1938 se tallará la nueva imagen de la virgen, hecha por Agustín Sánchez Cid.

Tras varias modificaciones coetáneas al Concilio Vaticano II y nuevas reglas canónicas (1980-1990), la Hermandad Mayor de Nuestra Señora de Setefilla obtuvo un único código de reglas, consolidando su identidad jurídica y espiritual hasta la coronación canónica de la Virgen el 8 de septiembre de 1987.

Pregones

Tras el despoblamiento de la aldea de Setefilla en 1534, Lora del Río asumió la devoción a la Virgen, convirtiendo su templo local en depositario de la imagen medieval. En 1551 el concejo municipal loreño fundó la Cofradía Mayor de Ntra. Sra. de la Encarnación (Setefilla) para organizar los traslados y cultos de la imagen. Sin embargo, en esta época no existe mención de pregones formales: los relatos se refieren a rogativas, novenas y procesiones, pero no a proclamaciones callejeras específicas.

Durante el siglo XVII los cultos a la Virgen se hicieron populares en Lora. El concejo y el clero lideraban las ceremonias religiosas, pero ya surgieron asociaciones laicas de fieles. Dado que la Cofradía original era exclusiva de nobles e hidalgos, los gremios laicos de agricultores, artesanos y oficios locales se vincularon al culto setefillano como complemento natural. Estos gremios comienzan a celebrar «funciones» religiosas durante la estancia de la Virgen en Lora (misas, procesiones, novenas) y al mismo tiempo organizan festejos populares de despedida, conocidos como mascaradas o vítores públicos. De hecho, en actas y pergaminos del pueblo aparecen vítores a la Virgen desde 1720 en adelante, lo que atestigua la antigüedad de estas celebraciones gremiales.

Fue en el siglo XVIII cuando se formalizaron estas costumbres populares y aparecieron los pregones tal como los conocemos. A mediados de ese siglo las cofradías fijan procedimientos propios (pujas para portar la imagen, orden de jerarquías) y los gremios empiezan a alternar funciones litúrgicas estables. En este contexto se introdujeron los pregones: proclamaciones públicas destinadas a anunciar los actos solemnes y las festividades gremiales. Se inician los pregones para anunciar los solemnes cultos y públicos festejos (mascaradas) de los gremios. En otras palabras, los pregones servían para convocar al pueblo a las misas, novenas o procesiones de despedida de la Virgen, así como a las fiestas profanas organizadas por cada gremio. El cronista José González Carballo señala que en el xviii se introdujeron estos «ritos como los pregones y las pujas»² y que han perdurado hasta hoy como parte esencial del calendario loreño.

Originalmente los pregones cumplían una doble función litúrgica y social. Marcaban simbólicamente el inicio de la despedida de la Patrona, convocando a los actos religiosos de la Cofradía (procesiones, misa solemne, rogativas por lluvias, etc.) y a la vez dándole un aire festivo al pueblo. Eran un puente entre lo sacro y lo profano: durante las traslaciones de la Virgen había rogativas y misas organizadas por clérigos y cofrades, mientras que los gremios organizaban junto a ello carnavales callejeros, música, coplas y banquetes. De ahí que la documentación hable de «función religiosa y fiestas profanas»³ dedicadas a Setefilla. Por ejemplo, en un pregón de 1879 el Gremio de Menestrales recitó una jota popular invitando a dar limosna a la Virgen: «No somos de Salamanca ni tampoco de Sevilla... ¡Abrid los bolsillos, la bolsa sacad y duros, pesetas y cuartos echad!»⁴. Este verso, jocosos y rimados, mezcla alabanza a la Virgen con la petición de donativos, mostrando el carácter popular de los pregones: animar a la devoción con alegría.

² Virgen de Setefilla, "Pregones y mascaradas," Virgen de Setefilla, 2016, <https://virgendesetefilla.com/2016/07/22/pregones-y-mascaradas/>.

³ Virgen de Setefilla, "Idas y venidas: las celebraciones de la Venida," Virgen de Setefilla, 2023, <https://virgendesetefilla.com/idas-y-venidas/>.

⁴ Virgen de Setefilla, "Pregones y mascaradas," Virgen de Setefilla, 2016, <https://virgendesetefilla.com/2016/07/22/pregones-y-mascaradas/>.

Desde sus inicios estos ritos han estado coordinados entre las instituciones religiosas y los laicos. El cabildo municipal loreño impulsó los «Traslados» de la Virgen (1590-1767) y nombraba predicadores, mientras que la cofradía y los frailes cuidaban el culto formal. Por su parte, los gremios (ya consolidados en el xvii) asumieron la tarea de promotores populares del culto. Hoy en día la Hermandad Mayor de Setefilla conserva su título tradicional, pero son los gremios actuales (Agricultores, Artesanos/Menestrales-Comerciantes-Industriales y la Juventud de 1985) quienes organizan los actos de despedida y cultos en honor de la Virgen. En este sentido, la continuidad gremial es total: cada verano los miembros de estos colectivos preparan el pregón y las funciones de despedida que culminan con la romería al santuario.

En los siglos XIX y XX algunos ritos menores se perdieron o cambiaron de forma, pero la esencia se mantuvo. Actualmente las «Idas y Venidas» de Setefilla ejemplo incluyen varias funciones en Lora (Hermandad mayor, Clero, gremios, etc.) y tres pregones populares: uno por cada gremio principal. Los pregones modernos suelen iniciarse con un desfile (cortejo de caballos, carrozas, carros agrícolas, carretas) que recorre el pueblo por la tarde; los pregoneros van al frente como anunciadores de la marcha de la Virgen. Al final del recorrido cada gremio pronuncia su pregón —una intervención hablada o cantada— despidiendo a la imagen. Estas actividades siguen rodeadas de símbolos tradicionales: por ejemplo, los hombres suelen llevar pañuelo blanco en la cabeza (distintivo setefillano) y la comitiva conserva ritmos y trajes populares. La prensa local destaca que aún se cuida «la antigua usanza», vistiendo atuendos inspirados en la época medieval para rememorar los orígenes rituales (según reseñas). En resumen, los pregones de hoy son herederos directos de aquellas manifestaciones gremiales decimonónicas, adaptados al mundo actual pero preservando su componente festivo y piadoso.

Aunque no existe un texto único canónico del pregón setefillano, de lo documentado se deduce su forma típica. El contenido tradicional era versado: los pregoneros cantaban o recitaban coplas populares (coplas,

jotas) dedicadas a la Virgen, intercalando alabanza con peticiones piadosas (limosnas, plegarias). La estructura constaba de varias estrofas breves con estribillo. Por ejemplo, en la jota de 1879 del gremio de Menestrales se repiten versos idénticos («Abrid los bolsillos...») cada dos estrofas, un patrón corriente en estos textos. El simbolismo se centra en la Virgen como madre protectora («la Serranita Hermosa») y en señales locales: el pañuelo blanco en la cabeza de los hombres es emblema romero de Setefilla y la indumentaria arcaica recuerda el origen medieval del culto. En síntesis, el pregón tradicional combinaba poesía popular y fervor mariano: un instrumento para unir liturgia y folklore, que perdura en los pregones festivos de nuestros días.

El «Viejo»

El rito del «Viejo» surge en la Edad Moderna. Las idas y venidas de la Virgen desde su ermita comienzan a mediados del siglo xvi cuando los antiguos pobladores de Setefilla, tras su abandono en el siglo xv, se asentaron en Lora del Río. Desde entonces existía la creencia de que la Virgen debía descender a la villa cada cierto número de años (normalmente entre 5 y 7) o en situaciones de gran necesidad (sequías, epidemias, inundaciones, etc.) para interceder ante Dios. De hecho, hay constancia documental de estos traslados desde el siglo XVI, rivalizando en devoción con otras grandes advocaciones sevillanas. En este contexto nació la figura del «Viejo»: el hermano más anciano de la Cofradía de Setefilla es elevado en un trono para suplicar formalmente la bajada de la Virgen al pueblo cuando ha pasado el quinquenio reglamentario o se sufre una calamidad. El «Viejo» simboliza la voz humilde y unánime de la comunidad loreña ante su Patrona. Al ser el cofrade de más edad, representa a todo el pueblo pidiendo auxilio y favores a la Virgen. En la iconografía oficial (una escultura inaugurada en 2022) se le muestra con bastón y pañuelo blanco en la cabeza, brazos alzados en actitud suplicante. Este monumento elaborado por Juan Ventura retrata exactamente el rito: un anciano setefillano lleva su bastón y el distintivo pañuelo de romero mientras suplica la venida de la Virgen desde

un trono (sillón) portado por tres devotos. El pañuelo blanco (dispuesto en bandolera) es el mismo que usan los romeros en la romería de Setefilla, un símbolo de pureza y plegaria colectiva, que identifica a la tradición loreña. En conjunto, el «Viejo» encarna la petición comunitaria: su figura recamada evoca la imagen de todo un pueblo pidiendo la intercesión de la Virgen bajo la advocación de Setefilla.

Hasta finales del siglo XIX el rito del «Viejo» era espontáneo y se celebraba sólo ante necesidades extraordinarias (sequías, epidemias u otras calamidades). No seguía un calendario fijo: la población loreña tocaban las campanas de Santa Ana y pedían la bajada de la Virgen cuando la ocasión lo requería. Con el tiempo (mejoras sanitarias e infraestructuras hídricas) cesaron muchos de aquellos desastres, por lo que la Venida pasó a organizarse de forma regular. A partir del siglo XX el pueblo loreño decidió separar la fiesta de la ayuda inmediata y convertirla en acto de culto colectivo. La transformación ritual culmina en 1980 con la redacción de los nuevos Estatutos de la Hermandad, que fijan la lógica actual de la festividad. Desde entonces la costumbre se celebra ordinariamente cada cinco años, cuando expira el periodo estipulado tras la última Venida, o de manera extraordinaria ante cualquier urgencia que lo justifique. En todo caso, se mantiene el rito del «Viejo» como preámbulo solemne: su procesión simboliza la petición popular por antonomasia de la Venida de la Virgen a Lora.

La salida del «Viejo» precede siempre a la Venida de la Virgen a Lora del Río. De hecho, la Hermandad establece que preside la petición el hermano más antiguo y que esta se hace «exclusivamente» al párroco y al Hermano Mayor. El rito típico actual se desarrolla en varias etapas:

- Convocatoria: se toca la campana de la antigua ermita de Santa Ana (en la Roda Arriba) para convocar al pueblo. Este repique anuncia que ha llegado el momento de realizar la petición.

- Salida del «Viejo»: el hermano de más edad (actualmente el hermano número 1) es subido a un trono o silla gestatoria. Va cubierto con el pañuelo blanco característico de los romeros. El «Viejo» es llevado por las calles de Lora con vítores y salvas en señal de júbilo.
- Petición formal: la comitiva se detiene primero ante la casa del Hermano Mayor y luego ante la del párroco de la parroquia de la Asunción. Allí el «Viejo» pide oficialmente permiso para bajar la Virgen de Setefilla al pueblo, «para que pueda venir lo más pronto posible».
- Confirmación: si las autoridades (Hermano Mayor y párroco) dan su consentimiento, concluye el acto con el repique general de campanas por todo el municipio.
- Fijación de fecha: al día siguiente se convoca un Cabildo General Extraordinario de la Hermandad. En esa reunión de hermanos se decide la fecha definitiva de la Venida, siguiendo la norma habitual: cada cinco años ordinariamente o antes si persiste alguna necesidad grave.

En resumen, la tradición del «Viejo» está plenamente integrada en las Venidas marianas de Setefilla: sirve como ceremonia de anuncio y petición ritual. Marca el arranque oficial de la festividad de la patrona, vinculando la antigüedad del rito con la organización actual de un calendario pentenal de traslados. Este ceremonial no solo refuerza la identidad religiosa de la comunidad, sino que también fortalece los lazos sociales y culturales entre la población loreña, convirtiéndose en una manifestación viva de su patrimonio inmaterial.

El milagro del 17 de mayo de 1925

En 1925 España vivía bajo la dictadura de Primo de Rivera y los campos andaluces sufrían una intensa sequía. Para implorar la lluvia, el pueblo organizó en mayo de 1925 una procesión de rogativa sacando la imagen desde la ermita hacia el pueblo. Esta tradición de rogativas era habitual en

Andalucía ante períodos secos, confiando en la intercesión de la Virgen para que caigan precipitaciones. El 17 de mayo de 1925 tuvo lugar el episodio que los loreños recuerdan como un milagro de lluvia. Durante la procesión, al descender la Virgen por el conocido paraje de la Cruz de la Legua camino al pueblo, «apareció en el azul del cielo de ese caluroso día una pequeña nube»⁵ que al llegar a la cruz se extendió cubriendo todo el firmamento y desató una lluvia torrencial. El relato contemporáneo destaca que, tras largo período seco, la nube surgió precisamente cuando la imagen pasaba junto a la cruz, de modo que el pueblo atribuyó el chaparrón súbito a la intercesión milagrosa de la Virgen de Setefilla.

El suceso fue registrado y conmemorado por las autoridades eclesiásticas y la Hermandad de la Virgen. En 1926 el Gremio de Agricultores erigió una cruz en la subida a la Cruz de la Legua como acción de gracias «por el prodigio de la lluvia en su venida de 17 de mayo de 1925»⁶. La Hermandad local publicó en 1975 una «*Relación verdadera...*» del acontecimiento para el 50.º aniversario del milagro. El Archivo parroquial y los testimonios orales locales recogen asimismo detalles del suceso. Estudios históricos recientes, como la monografía del Camino de Setefilla, confirman la tradición: según Cesáreo Montoto de Flores, en la rogativa de 1925 las andas que portaban a la Virgen pasaron por Los Montoncitos y al llegar a la Cruz de la Legua «se hizo el traslado de la Virgen lloviendo»⁷, refrendando así la versión popular.

La Iglesia reconoce oficialmente la importancia de este evento. Cada año, el 17 de mayo se celebra en Lora del Río una Función de Acción de Gracias ante la imagen, «en conmemoración del acontecimiento prodigioso»⁸ de 1925. Este culto especial, conocido como Función de «Las Capillitas», fue aprobado por el Arzobispado y renovado incluso en el centenario del milagro. Además, en 1986 la Santa Sede confirmó el Patronato Litúrgico de

⁵ Concejalía de Cultura, Ayuntamiento de Lora del Río, «Historia del Camino de Setefilla: de sus puentes, escaleretas y cruces», IX Premio "Rafael Molina del Valle" (Lora del Río: Ayuntamiento de Lora del Río, 1997), <https://www.calameo.com/read/001799392c14e1d6fa904>.

⁶ José González Carballo, "La Virgen de Setefilla: un centenario para un milagro," LoradelRío.NeT, 16 de mayo de 2025, <https://loradelrio.net/la-virgen-de-setefilla-un-centenario-para-un-milagro/>.

⁷ Concejalía de Cultura, Ayuntamiento de Lora del Río, "Historia del Camino de Setefilla", IX Premio "Rafael Molina del Valle".

⁸ Concejalía de Cultura, Ayuntamiento de Lora del Río, "Historia del Camino de Setefilla" (Lora del Río: Ayuntamiento de Lora del Río, 1997), <https://www.calameo.com/read/001799392c14e1d6fa904>.

la Virgen de Setefilla sobre Lora del Río, lo que refleja el arraigo de su devoción local.

El milagro de la lluvia de 1925 sigue muy presente en la memoria colectiva de Lora del Río. Para los habitantes de Lora del Río, este hecho marcó un antes y un después en la historia devocional del municipio, por lo que cada aniversario se vive con gran fervor. En los últimos años, ante nuevas sequías, se han retomado procesiones de rogativa: por ejemplo, en enero de 2024 la imagen patronal fue paseada por las calles de Lora para suplicar lluvia. La conmemoración del centenario en 2025 incluye actos litúrgicos extraordinarios al aire libre, destacando que la fecha del 17 de mayo está profundamente grabada en la memoria espiritual de los loreños.

Referencias bibliográficas

Diario de Sevilla. *Setefilla, Valme y Consolación, devociones del antiguo Reino de Sevilla*. 2023. https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/setefilla-valme-consolacion-devociones-antiguo-reino-sevilla_0_2002866895.html.

El Pespunte. *La Virgen de Setefilla de Lora del Río: desde su origen medieval hasta la procesión magna de Sevilla*. 2023. <https://elpespunte.es/la-virgen-de-setefilla-de-lora-del-rio-desde-su-origen-medieval-hasta-la-procesion-magna-de-sevilla/#:~:text=La%20devoci%C3%B3n%20a%20la%20Virgen,estrat%C3%A9gicamente%20entre%20C%C3%B3rdoba%20y%20Sevilla>.

La Vanguardia de Sevilla. *Ritual viejo: un fenómeno cultural que seguirá vigente*. 2023. <https://www.vanguardiadesevilla.com/texto-diario/mostrar/767085/ritual-viejo#:~:text=comenzar%C3%A1n%20a%20producirse%20a%20mediados,mediar%20y%20solucionar%20el%20problema>.

La Vanguardia de Sevilla. *Ritual viejo: la festividad de la tradición*. 2023. <https://www.vanguardiadesevilla.com/texto-diario/mostrar/767085/ritual-viejo#:~:text=la%20festividad%20de%20la%20tradici%C3%B3n,nueva%20%C3%B3gica%20de%20la%20festividad>.

La Vanguardia de Sevilla. Ritual viejo: hasta principios del siglo XX. 2023. <https://www.vanguardiadesevilla.com/texto-diario/mostrar/767085/ritual-viejo#:~:text=Hasta%20principios%20del%20siglo%20XX,Imagen%20y%20las%20desgracias%20locales.>

La Vanguardia de Sevilla. Ritual viejo: necesidad grave y la llegada de los repiques. 2023.

<https://www.vanguardiadesevilla.com/texto-diario/mostrar/767085/ritual-viejo#:~:text=necesidad%20grave%E2%80%9D,comenzar%C3%A1n%20los%20repiques%20de%20las.>

Virgen de Setefilla. Idas y venidas. 2023.

<https://virgendesetefilla.com/idas-y-venidas/#:~:text=Se%20traer%C3%A1%20la%20Sagrada%20Imagen,de%20la%20Madre%20del%20Se%C3%B1or.>

Virgen de Setefilla. Idas y venidas: las celebraciones de la Venida. 2023.

<https://virgendesetefilla.com/idas-y-venidas/#:~:text=Las%20celebraciones%20para%20la%20Venida,d%C3%A9%20comienzo%20a%20las%20celebraciones.>

Virgen de Setefilla. Pregones y mascaradas. 2016.

<https://virgendesetefilla.com/2016/07/22/pregones-y-mascaradas/#:~:text=De%20la%20Funci%C3%B3n%20religiosa%20y,de%20Septiembre%20del%20a%C3%B1o%201879.>

Virgen de Setefilla. Gremios: limpieza y devoción. 2023.

<https://virgendesetefilla.com/gremios/#:~:text=Los%20Gremios%20tienen%20tan%20limpia,Gremio%20de%20la%20Juventud%2C%20en.>

Lora del Río. Inaugurada la escultura del Viejo de Lora en la Plaza de Santa Ana de Lora del Río. 2023. <https://loradelrio.es/inaugurada-la-escultura-del-viejo-de-lora-en-la-plaza-de-santa-ana-de-lora-del-rio/#:~:text=La%20escultura%20es%20una%20composici%C3%B3n,a%20la%20Virgen%20de%20Setefilla.>



