

DEVOCIÓN Y CULTO A LA SANTA VERÓNICA EN LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ*

Resumen: *En este trabajo se da a conocer el culto a la Santa Verónica en la catedral de Sevilla, el cual se desarrolló en torno a una copia de la Santa Faz de Jaén que fue donada en 1629 y que despertó un gran fervor entre los fieles, tanto en su emplazamiento original en la sacristía mayor como en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, donde fue colocada en 1690 en un relicario de plata y reemplazado en 1739 por el tabernáculo que aún hoy la custodia.*

Palabras clave: *Santa Verónica; Copia; Culto; Catedral de Sevilla.*

Abstract: *This paper reveals the cult of Saint Veronica in the Cathedral of Seville. It was developed around a copy of the Santa Face of Jaén which was donated in 1629 and which aroused great fervour among the faithful, both in its original location in the main sacristy and in the chapel of Nuestra Señora de la Antigua, where it was placed in 1690 in a silver reliquary, to be replaced in 1739 by the tabernacle that still guards it today.*

Keywords: *Saint Veronica; Copy; Cult; Seville Cathedral.*

La catedral de Sevilla atesora uno de los relicarios más importantes de España. Entre sus numerosas reliquias destacan el cuerpo del Santo Rey Fernando, las de la Pasión de Cristo del Lignum Crucis y la Santa Espina, o las de santos locales como San Leandro, sin olvidar otras muchas que se guardan hoy día en las vitrinas de su museo y que en origen se custodiaban en el retablo relicario de la sacristía mayor¹. Un inmenso e importante conjunto del que existe aún un gran vacío historiográfico, tanto en el estudio histórico de las reliquias como en el de sus ricos contenedores, muchos de ellos concebidos como verdaderas obras de arte. Por esta razón, en esta ocasión queremos profundizar en el estudio de una de estas reliquias que hoy pasa desapercibida dentro del culto catedralicio y que durante el Barroco tuvo un especial relieve devocional. Hablamos en concreto de la Santa Verónica que aún se custodia en su tabernáculo de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, y que es una copia del famoso y venerado Santo Rostro de Jaén (Fig. 1). Ciertamente es que no se trata de una reliquia en sí misma, aunque sí lo es como brandea, o lo que viene a ser lo mismo, como reliquia por contacto de aquel venerado icono que

* Universidad de Sevilla, España. Email: anjo@us.es.

¹ Sobre el relicario de la catedral se hace un estudio completo: HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 2004: 445-462. Sobre el armario relicario recientemente se ha publicado la siguiente monografía: GÓMEZ SÁNCHEZ, 2020.



Fig. 1. Santa Verónica. Capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla

Fotografía: © Antonio J. Santos (cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla)

reproducía el rostro de Cristo². Una tabla del Santo Rostro cuyo culto generó una serie de obras artísticas en la catedral y de las que aún hoy quedan algunos testimonios, tal y como seguidamente profundizaremos.

Pero para comprender la relevancia adquirida por este vero icono de Cristo sevillano, debemos tener presente la importancia trascendental que tuvo la veneración del Santo Rostro en la ciudad de Jaén y su vinculación tanto con la capital andaluza como con la figura de San Fernando. Ni que decir tiene que el origen de este culto en Andalucía enraíza con la antigua veneración de la faz del Salvador, portadora material de la divinidad, la cual era ajena a la mano del hombre, en tanto había

sido obrada por la milagrosa estampación de su rostro en un lienzo. Tres tradiciones orientales justificaban la autenticidad de este vero icono, en concreto la legendaria historia del rey Abgar, la de la hemorroisa de Panea, y por último la de la Santa Mujer Verónica que enjugó el rostro de Jesús en un paño cuando cargaba con la cruz camino del Calvario³. Unos testimonios que vinieron a legitimar varios retratos conservados en Roma del rostro de Jesús a partir del siglo XIII, al igual que también fueron necesarios para hacerlo en similares iconos de otros lugares de la cristiandad. Uno de ellos fue Jaén, donde en su catedral se veneraba el Santo Rostro desde la Edad Media, adquiriendo una importancia devocional de primer orden a partir del siglo XVII, momento en el que se hizo una relectura y redefinición de la reliquia, poniéndose en relación con uno de los testimonios pseudohistóricos que legitimaban su autenticidad. En concreto, se vinculó con el del lienzo de la Verónica que se veneraba en la basílica de San Pedro del Vaticano, ya que según la piadosa tradición el rostro de Jesús había quedado estampado en tres ocasiones en los dobleces del paño, y una de estas estampaciones era la conservada en la catedral de Jaén. Un contundente argumento que se esgrimió en defensa de su autenticidad por parte de la jerarquía episcopal jiennense, a través del desarrollo de toda una literatura hagiográfica que difundía esta venerable creencia y que se desarrolló como es lógico durante los años de la Contrarreforma. Como consecuencia, se forjaron varios relatos pseudohistóricos que venían a enlazar el origen de la reliquia jiennense con el paño romano. Una primera versión

² BELTING, 2009: 84-85.

³ GALERA ANDREU, 1989: 517.

argumentaba que el Santo Rostro había sido traído por San Eufrasio, fundador de la diócesis, directamente de Roma, ocultada durante la invasión musulmana y por lo tanto redescubierta milagrosamente tras la conquista de San Fernando y la creación de su Santo Reino de Jaén. Una segunda versión que igualmente surge en este momento determinaba su llegada en tiempos más recientes, a fines del siglo XIV, vinculándose al obispo Nicolás de Biedma. Este prelado había recibido el encargo papal de visitar el arzobispado de Sevilla y los obispados de Córdoba, Jaén, Badajoz, Plasencia, Cádiz y Coria, siendo recompensado finalmente por su buen hacer con la Verónica, la cual depositó en su catedral de Jaén. Pero, además, hubo un tercer relato que enlazaba con los anteriores, manteniendo la adjudicación de la llegada de la reliquia a San Eufrasio y su invención por San Fernando después de años de ocultación. No obstante, una vez recuperada por el monarca, la Verónica se convirtió en la protagonista en su avance por el valle del Guadalquivir, favoreciendo con su presencia la conquista de la ciudad de Sevilla en 1248 y en cuya mezquita-catedral la depositó tras su muerte en 1252. Será en este punto del relato, donde enlace con la segunda versión, si bien será de la seo hispalense y no de Roma de donde Nicolás de Biedma tome la reliquia, en tanto había sido canónigo y arcipreste de Écija, y una vez recibida la mitra de Jaén, obtuvo el beneplácito papal para reponer el Santo Rostro a su originario lugar de culto⁴. Fue precisamente esta última versión de la milagrosa llegada de la reliquia a la catedral jiennense, que ponía en conexión este paño de la Verónica con la ciudad de Sevilla y con la figura del santo rey, la justificación válida para que el cabildo catedralicio hispalense, una vez tenida una copia fidedigna de la reliquia, promoviera su culto como testimonio de su antigua presencia en el relicario de la primitiva catedral mudéjar.

La llegada de esta copia fiel del original icono jiennense la dio a conocer el historiador Justino Matute, el cual pudo leer una carta manuscrita del beneficiado Miguel de Molina destinada al canónigo Juan de Loaisa, fechada el 6 de diciembre de 1690, en la que narraba el arribo de esta pintura⁵. En concreto, advertía que llegó por la donación testamentaria que hizo el regente de la Real Audiencia don Bartolomé Márquez de Prado a la catedral hispalense, tras su fallecimiento acontecido el 4 de febrero de 1629⁶. En concreto, en un codicilo testamentario de este

⁴ Estos relatos míticos aparecen extensamente desarrollados en PALMA Y CAMACHO, 1889: 73-115.

⁵ MATUTE Y GAVIRIA, 1886: 109.

⁶ Sobre este importante jurista se sabe que nació en Cameros (La Rioja) y que se formó en la Universidad de Salamanca, donde fue miembro del colegio mayor de Santiago el Cebedeo, conocido como del Arzobispo, en los años 1586-1589 y 1594-1596, y llegó a ser rector del mismo entre 1594 y 1595. Contrajo matrimonio con Catalina Villegas. En 1602 se le designó como oidor del Consejo Real de Navarra, aunque ocupó dicho puesto poco tiempo ya que en 1606 fue nombrado visitador de la Audiencia de Canarias. De 1609 ascendió a oidor de la Real Chancillería de Granada, puesto que ocupará hasta que en 1623 ascendió a oidor del Consejo y Contaduría Mayor de Hacienda. Finalizó su carrera en Sevilla cuando fue nombrado en 1626 regente de su Real Audiencia. MARTÍNEZ ARCE, 2021.

importante jurista será donde señale su voluntad de entregar a la catedral una copia de la Santa Verónica que había sido ejecutada por mandato del rey Felipe II, el cual, a su paso por Jaén de vuelta de ser proclamado rey de Portugal en 1585, visitó su catedral y veneró el sagrado lienzo, manifestando su deseo de poseer una copia para ponerla en el relicario del monasterio de San Lorenzo del Escorial. Una aspiración que fue asumida por el cabildo jiennense, el cual mandó de manera inmediata a un pintor hacer dicha labor. Este artista realizó dos traslados del icono, uno fue dado al cabildo y entregado finalmente al rey, mientras que el otro se lo quedó en su haber «y un hijo suyo, por ciertos respetos, lo regaló al regente». Unos datos de la donación que coinciden con los que se registran en el libro de inventario catedralicio, donde se dice además que fue el 5 de febrero de 1629 cuando llegó a la seo hispalense⁷, determinando su cabildo, en un auto capitular del 15 de marzo, que la Santa Verónica se colocara «en uno de los altares colaterales de la Sacristía Mayor de manera que esté con llave y con el adorno y deposición que al señor mayordomo de fábrica pareciere»⁸.

Por lo tanto, en esta pseudohistoria de la copia del pintor, el cabildo catedralicio venía a reafirmar el carácter de brandea de esta tabla donada por el regente Bartolomé Márquez de Prado y por lo tanto abría las puertas a su veneración con un culto concreto en la referida sacristía mayor catedralicia. Y si bien dicha epístola coincide con el momento de su traslado a la capilla de la Antigua, tenemos otro testimonio escrito que certifica las intenciones de los prebendados en devolver este antiguo culto medieval a la seo hispalense. En concreto, se trata de la redacción del oficio y misa propia de la Santa Verónica de Jaén que llevó a cabo en 1643 el maestro de ceremonias de la catedral hispalense Diego de Villegas, en el cargo entre 1636 y 1645, por mandato del cabildo catedralicio sevillano y bajo el patrocinio del cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval, prelado de la seo jiennense⁹. Basándose en la referida tradición hagiográfica contrarreformista, el maestro de ceremonias justificaba dicho rezado en un largo capítulo donde desarrollaba su ancestral culto y las tradiciones sobre la veracidad del icono, poniendo un especial énfasis en la referida última versión, según la cual el rey santo la había depositado tras la conquista de la capital andaluza en su antigua mezquita, junto «con la sagrada imagen de nuestra señora de los Reyes y otras muchas reliquias y dones que dejó el santo rey, santo restaurador y patrón de esta grandiosa iglesia». Además, reafirmaba que, tras años de veneración en Sevilla, Nicolás de Biedma, después de recibir el mandato de ser visitador de los obispados del sur hispano, recibió la prebenda de la mitra jiennense y la restitución de la

⁷ ACS. *Fondo capitular, fábrica, inventarios*, legajo 5129, inventario de 1677, f. 6v.

⁸ ACS. *Fondo capitular, secretaría, autos capitulares*, legajo 7102, autos de 1629, f. 318.

⁹ ACS. *Fondo capitular, fondo histórico general*, caja 11262, documento 3.

reliquia a su lugar de origen. Además, el maestro de ceremonias enlazaba esta presencia de la reliquia en Sevilla con la arraigada devoción que el cabildo hispalense «y demás clero de esta Santa iglesia y su Arzobispado» profesaban a la Verónica, y en especial a la tabla que había donado Bartolomé Márquez de Prado, «persona de notoria rectitud, virtud y prudencia, el cual tenía en su oratorio en gran estima y veneración esta imagen afirmando no haber otra más semejante a la de Jaén». En efecto, Villegas ponía en valor la calidad de la copia, pues resaltaba que era del tamaño del rostro humano, mostrando el mismo color pálido dene-grido, la nariz prolongada y delgada, los ojos muy abiertos, las cejas arqueadas, las sienes sumidas, y en definitiva «de verla causa temor reverencial y devoción». Por lo tanto, se convertía en el testimonio o recuerdo más elocuente de la antigua tradición de la presencia del Santo Rostro en la seo hispalense, memoria y ejemplo de la «veneración que a su prototipo original tenía el Santo Rey don Fernando», y de ahí que quisiera el cabildo resaltar su presencia colocándolo en un lugar privilegiado del relicario catedralicio que se ubicaba en la sacristía mayor, tal y como lo encomendó a los señores de fábrica tras su llegada en 1629. El altar elegido fue el colateral izquierdo o de la Epístola, y en él estaba colocado un tabernáculo dorado en forma de sagrario donde se guardaba el icono, cerrado con llave y cubierto con velos, disponiéndose encima del referido contenedor «una imagen de la mujer Verónica con su lienzo en las manos y el rostro del señor de muy buena pintura»¹⁰. Además, el maestro de ceremonias describe también el culto que se desarrollaba en su altar, cuyas misas eran dadas solo por prebendados y el tabernáculo era abierto para la visualización del rostro de Cristo solo los viernes del año por las mañanas con gran afluencia de fieles, pues según Villegas su culto estaba muy indulgenciado. Ello lo pudo constatar haciendo referencia a una tabla de la Santa Faz que estaba colocada en un pilar frente a la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, donde se podían leer las muchas indulgencias antiguas concedidas, y en particular, la de un letrado antiquísimo en letras de plomo que estaba en Roma donde se decía «que quien rezase un pater noster y un avemaría delante de la Santa Verónica» ganaba 12 mil años de perdón, siendo «concedidos por San Pedro con que se comprueba la tradición apostólica de la Santa Verónica».

Un beneficio que, sin duda, fue el revulsivo para la masiva afluencia de fieles a su exposición de todos los viernes del año, lo cual provocó graves problemas de convivencia con las funciones propias de la sacristía mayor que hacían incompatible la permanencia del icono en este lugar. Así lo expuso el canónigo Alonso del Corro en el cabildo del 9 de febrero de 1690, poniendo especial hincapié en la excesiva presencia de mujeres, situación que además se había agravado desde que

¹⁰ Esta pintura debía estar colocada sobre la urna sobre la mesa del altar y delante del retablo relicario que ocupó esta capilla lateral. GÓMEZ SÁNCHEZ, 2020: 52.

en ese mismo recinto se pusiera al culto «la reliquia y Efigie de Santa Rosalía», aquella que donara el arzobispo Palafox dos años antes. Por dicha razón, rogaba a los capitulares que se trasladase la Verónica a otro lugar del templo más apropiado para su culto público, y conseguir con ello la desaparición de las féminas de la sacristía mayor por lo inapropiado de su presencia¹¹. Apoyado por los canónigos Gaspar Murillo y Manuel González de Aguilar, su propuesta fue admitida por unanimidad, acordándose que no entrasen mujeres a la sacristía mayor y encomendando su vigilancia a los colegiales del colegio de San Isidoro, bajo pena de ser privados de la beca con la que se beneficiaban si les permitían el paso. Pero para lograrlo era necesario trasladar la Verónica a un lugar más apropiado para su culto público y masivo, tal y como había argumentado Alonso del Corro, y conseguir así que «todos los devotos tengan el consuelo de verla y adorarla donde este con más decencia y resguardo». No hubo dudas entre los presentes a la hora de acordar que el espacio más idóneo para dicha veneración era el altar de la Virgen de la Antigua «porque en dicha capilla se hallan todas las circunstancias que pueden asegurar se cumpla el ánimo y se logre el intento tan justo del cabildo», encomendándose a los señores de fábrica que ejecutasen su mandato y que se mantuviera su tradicional culto de ser descubierta todos los viernes del año «poniendo las luces que se ponían en la sacristía mayor». Un traslado en el que quizás pudo pesar la referida presencia de la Santa Faz en un pilar frente a esta capilla, aunque no tenemos dudas que lo que primaba en esta decisión era la búsqueda de unir simbólicamente dos grandes devociones que estaban íntimamente unidas con el recién canonizado San Fernando. Pues si el Santo Rostro de Jaén había servido de Mandilión en la conquista de la ciudad, el antiguo icono visigótico de la Virgen había sido descubierto por el santo rey en una milagrosa visita acompañado por un ser celestial antes de su entrada en Sevilla. Sin olvidar tampoco que esta capilla era la más amplia de todas las colaterales de la catedral, y que por lo tanto permitía acoger la referida peregrinación masiva de los viernes sin menoscabar el importante culto que se desarrollaba en torno a esta devoción mariana.

Un cambio de emplazamiento que fomentó la creación de un nuevo relicario para su custodia, el cual fue promovido por el referido canónigo Manuel González de Aguilar. En concreto, financió la hechura de «una urna tabernáculo de plata resaltada sinclada de flores con sus cartelas y remates», que pesó 44 marcos y una onza y fue valorada en 402 escudos de plata¹². La pieza fue presentada al cabildo el miércoles 6 de septiembre de 1690, reservándose en la reunión el anonimato del donante, el cual rogaba que se estrenase el día de la Natividad de Nuestra Señora, onomástica de la titular de la capilla, para lo cual donaba toda la cera de

11 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7128, autos de 1690, ff. 13v-14.

12 ACS. Fondo capitular, fábrica, inventarios, legajo 5129, inventario de 1677, f. 6v.

sus candeleros y araña, además del aceite para doce lámparas, facilitando con ello la iluminación del altar durante su festividad y toda su octava¹³. Un nuevo relicario que fue la excusa para la restauración del retablo de mármoles y bronce dorados que también financió el aludido canónigo, al igual que una cenefa de plata a martillo a manera de gotera coronando el mural mariano, que reproducía en letras doradas «MARÍA CONCEBIDA, SIN PECADO ORIGINAL»¹⁴. Esta última pieza fue labrada por Juan Laureano de Pina (1642-1723), el gran orfebre del Barroco sevillano, por lo que presumiblemente también ejecutó el relicario de la Verónica¹⁵. Todas estas novedades fueron estrenadas el 8 de septiembre, organizándose unos cultos muy lucidos, con la capilla toda la octava, y costeando también el mismo prebendado el rezo de la salve y letanía, además de algunos villancicos que se cantaron todas las tardes acabado el rezo de completas¹⁶.

Por lo tanto, desde 1690 la reliquia de la Santa Verónica se veneró en la capilla de la Antigua, y su culto ligado a todos los viernes del año se mantuvo con el importante concurso de fieles, lo que propició que conservara una destacada presencia en el altar de la Virgen cuando se procedió a la total renovación del recinto patrocinada por el prelado don Luis Salcedo y Azcona, gran devoto de esta advocación y que gobernó la archidiócesis hispalense entre 1722 y 1741 (Fig. 2)¹⁷. Una empresa en la que participaron los artistas más importantes de la ciudad, y que se centró en las actuaciones del arquitecto Diego Antonio Díaz acondicionando el espacio, en la creación del sepulcro del arzobispo y de un nuevo retablo marmóreo, cuyo diseño y escultura se debieron a Pedro Duque Cornejo y su cantería a Juan Fernández de Iglesias, en el embellecimiento de sus muros con pinturas de Domingo Martínez, y finalmente en el enriquecimiento de todo el recinto con labores de platería de Tomás Sánchez Reciente¹⁸. Una pléyade de artistas que se consagraron como los gestores de uno de los espacios más bellos de la Sevilla del Barroco, y donde de nuevo el Santo Rostro ocupó un lugar preeminente en este nuevo altar a los pies de la Virgen de la Antigua, para lo cual se levantó un nuevo tabernáculo que sin embargo fue acabado poco después del

13 ACS. *Fondo capitular, secretaría, autos capitulares*, legajo 7128, autos de 1690, f. 92v.

14 SOLÍS Y RIVADENEYRA, 1739: 193.

15 ACS. *Fondo capitular, fábrica, inventarios*, legajo 5129, inventario de 1677, f. 6.

16 Dicha prebenda fue anunciada en el cabildo del 7 de septiembre de 1690. ACS. *Fondo capitular, secretaría, autos capitulares*, legajo 7128, autos de 1690, f. 94.

17 ALONSO MORGADO, 1906: 606-625; ROS CARBALLAR, 1986: 210-213.

18 Dichas intervenciones fueron descritas en la obra de CARRILLO Y AGUILAR, 1738: 46, 55, 69, 71. Con posterioridad, la renovación barroca de la capilla en su conjunto fue estudiada por PONZ PIQUER, 2001: 44-45; CEÁN BERMÚDEZ, 1804: 85-90, 188; GESTOSO Y PÉREZ, 1890: 511-518. No obstante, SANCHO CORBACHO, 1934: 10-12, 84-87, documentó los contratos de Pedro Duque Cornejo, Diego Antonio Díaz y Domingo Martínez, y el retablo y la capilla han sido estudiados por HERNÁNDEZ DÍAZ, 1980: 21-22; 1985: 303; HERRERA GARCÍA, 1998: 411-414; 2009: 313; 2020: 96-97, y QUILES GARCÍA, 2007: 183-186, la pintura por VALDIVIESO GONZÁLEZ, 1990: 109-122, y su platería por la doctora SANZ SERRANO, 2010: 185-215. Sobre la intervención de Tomás Sánchez Reciente *vide* SANTOS MÁRQUEZ, 2021: 275-292.

estreno de esta renovación de la capilla acontecido para la festividad de la Natividad de la Virgen de 1738, tal y como refieren las fuentes contemporáneas¹⁹.

Un nuevo tabernáculo para la Verónica (Fig. 3) que supuso por lo tanto la desaparición del antiguo relicario argénteo, y que fue proyectado para adecuarse a la nueva estética del retablo. Por esta razón, no solo la plata y el bronce participaban de la cubrición de su estructura lignaria, sino también incrustaciones de piedra dura, por lo que el arte de la glíptica, de raíces tan italianas, jugó un papel esencial en la gestación de este singular relicario. De ahí que este templete, de movidas paredes y cornisa quebrada tan propio del Pleno Barroco, destaque por sus dos columnas de mármol negro veteadado ubicadas en sus ángulos, y por las placas de pórfido, ágata y lapislázuli que engalanan sus muros. No obstante, la platería aparece en el fondo de estas paredes, sirviendo de marco a las referidas placas pétreas y aportándole aún mayor riqueza policroma. Un diseño arquitectónico que se ha puesto en relación con los referidos maestros que intervinieron en esta empresa, y en concreto con Diego Antonio Díaz²⁰ y especialmente con Duque Cornejo, ya que este último planteó una estructura similar en el sagrario del retablo mayor de San Luis de los Franceses de Sevilla (c. 1730-1733)²¹.



Fig. 2. Interior de la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla

Fotografía: © Daniel Salvador

Fig. 3. Relicario-tabernáculo de la Santa Verónica de la capilla de la Antigua, Tomás Sánchez Reciente, c. 1738, catedral de Sevilla

Fotografía: © Antonio J. Santos (cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla)

No obstante, si tenemos en cuenta lo advertido por las fuentes contemporáneas, el ingenio de Domingo Martínez debió estar detrás de la proyección de este relicario al igual que del resto de la ornamentación de la nueva capilla²². Sea como

¹⁹ CARRILLO Y AGUILAR, 1738: 43.

²⁰ FALCÓN MÁRQUEZ, 1989: 19.

²¹ HERRERA GARCÍA, 2009: 310-312.

²² HERRERA GARCÍA, 2009: 313.



Fig. 4. Relieve de la Santa Verónica del tabernáculo de la capilla de la Antigua, Tomás Sánchez Reciente, c. 1738, catedral de Sevilla
Fotografía: © Antonio J. Santos (cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla)

fuere, lo cierto es que, en este caso, Tomás Sánchez Reciente (1689-1776)²³ fue el platero que ejecutó los elementos argénteos que se entremezclan entre las piezas de piedra, para cuyo corte y pulido debió contar con la pericia de Juan Fernández de Iglesias que hizo lo propio con el resto del retablo pétreo. Unas chapas de plata en las que alternó zonas lisas y bruñidas con otras cinceladas con motivos vegetales resaltados sobre un fondo punteado, sin olvidar el empleo del bronce dorado para las bases y los capiteles de las columnas, las cornisas y el basamento del tabernáculo, siguiendo así la pauta del retablo. Pero la pieza en plata más destacable es la puerta que cierra esta caja relicario, donde Tomás Sánchez Reciente demostrará sus dotes como escultor (Fig. 4). En ella se reproduce una bellísima recreación del paño de la

Verónica en bajo relieve sobre un fondo bruñido y liso, recordando en sus grafismos naturalistas y minuciosos y en la disposición simétrica de las guedejas ondulantes del cabello y la gruesa corona de espinas sobre su frente, a los esquemas planteados en varios grabados por Hieronymus Wierix, como el que está basado en una composición de Johannes Stradanus anterior a 1612²⁴. Una puerta que al abrirse dejaba ver la venerada tabla de la Verónica, que en origen presentaba un marco de plata de abullonadas flores y carnosas hojas salpicado por unos broches angélicos calados²⁵.

Este relicario se mantuvo como un foco de atracción del culto pasionista de la capilla de la Antigua hasta el fin del Antiguo Régimen, ya que a partir del siglo XIX este decayó hasta que fue totalmente olvidado por los fieles. Una circunstancia que provocó que en su última restauración, acometida por el orfebre local Fernando Marmolejo en 1989, este relicario fuese transformado en sagrario, modificándose entonces la ubicación del icono de la Verónica al pasar al reverso de la puerta del tabernáculo, y quedando en el más absoluto olvido este testimonio ancestral de su tradicional veneración en la seo hispalense²⁶.

En conclusión, con este relato de la llegada y veneración de la milagrosa imagen de la Santa Verónica en la catedral de Sevilla, hemos podido comprobar

²³ Sobre este platero *vide* SANTOS MÁRQUEZ, 2007a: 331-346; 2007b: 135-149; HERRERA GARCÍA, 2020: 111-135.

²⁴ Disponible en <<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-66.890>>. [Consult. 5 jun. 2021]. Un modelo que se inspira sin duda en el impuesto por Alberto Durero en sus múltiples interpretaciones sobre el tema. BARTSCH, 1980: 22.

²⁵ SANZ SERRANO, 2010: 209.

²⁶ FALCÓN MÁRQUEZ, 1989: 19.

como la Contrarreforma alentó la devoción de este tipo de reliquias basadas en pseudohistorias poco fiables, con el fin de ensalzar y afianzar su culto. En este caso particular, su popularidad determinó su traslado a un lugar principal de la seo, fuera del relicario catedralicio y bajo la imagen mariana más venerada en esos años como era la Virgen de la Antigua. Como consecuencia del fervor despertado todos los viernes del año, se generaron dos obras artísticas de primer orden, concretándose en un relicario de plata, que bien pudo ser ejecutado por el gran Juan Laureano de Pina, y que finalmente fue suplantado por el bellissimo templete pétreo y argénteo donde aún hoy se venera, para adecuarse a la nueva estética dieciochesca que se le había dado a la capilla. En definitiva, esta tabla del Santo Rostro de la catedral hispalense es un buen ejemplo del valor de la imagen y de su culto como motores en la promoción de la creatividad artística del Barroco.

FUENTES

Archivo de la Catedral de Sevilla

- ACS. *Fondo capitular, secretaría, autos capitulares*, legajo 7102, autos de 1629.
 ACS. *Fondo capitular, secretaría, autos capitulares*, legajo 7128, autos de 1690.
 ACS. *Fondo capitular, fábrica, inventarios*, legajo 5129, inventario de 1677.
 ACS. *Fondo capitular, fondo histórico general*, caja 11262, documento 3. *Oficio y misa propia ordenado por el Sr Diego de Villegas maestro de ceremonias y relación de lo que de la Sancta Verónica se halla escrito de graves autores y por tradición eclesiástica.*

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MORGADO, José (1906). *Prelados sevillanos ó episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*. Sevilla: Lib. é Imp. de Izquierdo y Comp^a.
- BARTSCH, Adam von (1980). *Sixteenth Century German Artists: Albrecht Dürer*. Ed. by Walter L. Strauss. New York: Abaris Books. (The Illustrated Bartsch; 10. Formerly Volume 7 [Part 1]).
- BELTING, Hans (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.
- CARRILLO Y AGUILAR, Alonso (1738). *Noticia del Origen de la Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de la Antigua, de la Santa Metropolitana, y Patriarcal Iglesia de Sevilla*. Sevilla: Por Don Florencio Joseph de Blàs y Quesada, Impresor Mayor.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1804). *Descripcion artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: en Casa de la Viuda de Hidalgo y Sobrino.
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro (1989). *Platería en la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- GALERA ANDREU, Pedro Antonio (1989). *La Verónica, «reliquia» objeto de peregrinación en España*. In *Los caminos y el arte: VI Congreso Nacional de Historia del Arte*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 515-523.
- GESTOSO Y PÉREZ, José (1890). *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: Oficina tipográfica de El Conservador, tomo II.

- GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio (2020). «Costosísimo y muy de ver». *El retablo de las reliquias de la Catedral de Sevilla, 1559-1584*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador (2004). *Reliquias y relicarios de santos en la catedral de Sevilla*. «Memoria ecclesiae». 25, 445-462.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1980). *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757) en el arte andaluz de su tiempo*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungria.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1985). *Retablos y esculturas*. In ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego et al., aut. *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, pp. 221-320.
- HERRERA GARCÍA, Francisco Javier (1998). *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- HERRERA GARCÍA, Francisco Javier (2009). *El retablo de estípite a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII*. In HERRERA GARCÍA, Francisco Javier; HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, Fátima; RECIO MIR, Álvaro, aut. *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla; Cajasol y Diputación de Sevilla, pp. 291-340.
- HERRERA GARCÍA, Francisco Javier (2020). *De Sevilla al nuevo Reino de Granada. Tomás Sánchez Reciente y su acomodada etapa santefereña (1753-1776)*. In SALAZAR SIMARRO, Nuria; PANIAGUA PÉREZ, Jesús; PÉREZ MORERA, Jesús, coord. *El Jardín de las Hespérides. Estudios sobre la Plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*. León: Universidad de León, Instituto de Humanismo y Tradición Clásica; México: UNAM, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 111-135.
- MARTÍNEZ ARCE, María Dolores (2021). *Bartolomé Márquez de Prado*. In *Real Academia de la Historia: Diccionario Biográfico electrónico*. [Consult.16 abr. 2021]. Disponible em <<http://dbe.rah.es/biografias/56721/bartolome-marquez-de-prado>>.
- MATUTE Y GAVIRIA, Justino (1886). *Noticias relativas á la Historia de Sevilla que no constan en sus anales [...] Año de 1828. Publicadas por el Excmo. Sr. D. Juan Perez de Guzman, Duque de T'Serclaes*. Sevilla: Imp. de E. Rasco.
- PALMA Y CAMACHO, Federico (1889). *Noticias del Santo Rostro de Nuestro Señor Jesucristo que se venera en la Santa Iglesia Catedral de Jaén*. Jaén: Imprenta de D. Tomás Rubio y Campos.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso (2004). *Proyecto del retablo de la Virgen de la Antigua*. In PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, ed. *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla: Fundación El Monte, pp. 210-211.
- PONZ PIQUER, Antonio (2001). *Viaje de España. Sevilla*. Sevilla: ABC.
- QUILES GARCÍA, Fernando (2007). *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*. Sevilla: Diputación de Sevilla; Universidad Pablo de Olavide.
- ROS CARBALLAR, Carlos (1986). *Los arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la sede hispalense*. Sevilla: Ediciones ANEL.
- SANCHO CORBACHO, Heliodoro (1934). *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla: Laboratorio de Arte. Tomo VII: *Arquitectura sevillana del siglo XVIII*.
- SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín (2007a). *Los Sánchez Reciente, una familia de plateros del Setecientos sevillano*. In RIVAS CARMONA, Jesús, coord. *Estudios de Platería. San Eloy 2007*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 331-346.
- SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín (2007b). *Don Tomás Sánchez Reciente, de Platero de Cámara de Felipe V a Director de la Real Casa de la Moneda de Santafé de Bogotá*. «Ensayos. Historia y teoría del arte». 12, 135-149.
- SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín (2021). *Tomás Sánchez Reciente en la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla*. «Cuadernos de arte de la Universidad de Granada». 52, 275-292.

SANZ SERRANO, María Jesús (2010). *Vicisitudes del ajuar de plata de la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla*. «Laboratorio de Arte». 22, 185-215.

SOLIS Y RIVADENEYRA, Antonio de (1739). *Historia de N. Señora de la Antigua, venerada en la Santa Metropolitana, y Patriarcal Iglesia de Sevilla*. Sevilla: Casa de D. Manuel de la Puerta.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique (1990). *Pinturas de Domingo Martínez en la capilla de la Virgen de la Antigua en la catedral de Sevilla*. «Laboratorio de Arte». 3, 109-122.