

## HISTORIOGRAFÍA ALREDEDOR DE LA TALLA DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO

ANTONIO GARCÍA BAEZA  
HISTORIADOR DEL ARTE

### I

La historia del arte es una disciplina científica reciente. Comenzó en Alemania con Winckelmann y Lessing en la segunda mitad del siglo XVIII. Anteriormente había sido campo de la simple erudición de una serie de personas apasionadas por la estética. Las fuentes hoy llamadas clásicas eran sus únicos referentes y no se cuestionaba su veracidad ni parcialidad, simplemente, se asimilaban. Sólo unos pocos nombres de artistas eran conocidos. Aquellos que habían pervivido -e idealizado- en la memoria colectiva. Y a ellos se les atribuía todo lo que, de mérito, se había conservado.

Este desconocimiento general de la paternidad de las obras se debió a varios factores, entre otros, las tendencias seguidoras de las ideas de Wolfrin, a las que interesaban los objetos artísticos y no los autores. Y la falta de investigación en archivos, motivada por ausencia de verdadera conciencia científica en torno al arte y por la dificultad para acceder a los documentos.



Las tendencias románticas y nacionalistas del siglo XIX serán las primeras que, por motivos ideológicos y políticos, se interesen en conocer la historia desde otros puntos de vista diferentes a los tradicionales y pongan las bases para su estudio.

En España, hasta la segunda década del siglo XX no se generará un movimiento serio que se interese por el pasado. Los historiadores del arte también comienzan a trabajar en este sentido y exploran en los archivos, consiguiendo una gran cantidad de nombres y datos novedosos.

En Sevilla, esta reacción tuvo lugar gracias al profesor Murillo Herrera, quien, poseyendo la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes desde 1907, funda el Laboratorio de Arte. Lo que comenzó con la acumulación de herramientas para su trabajo, tales como fotografías, proyecciones y libros, acabará siendo uno de los centros peninsulares mejor dotados para el estudio del arte (la más completa filmoteca, fototeca y biblioteca dedicada al arte en la España del momento).

Alrededor del profesor Murillo y con su supervisión comenzaron las primeras investigaciones sevillanas en el campo del arte. Nuevos historiadores como Sancho Corbacho, Angulo Íñiguez, Marco Dorta, Pérez Embid, Guerrero Lovillo o Hernández Díaz se adentraron en archivos estatales, municipales, notariales, eclesiásticos... y sacaron a la luz una ingente cantidad de nombres perdidos en el tiempo que destronaban atribuciones hasta entonces incuestionables. “De su magnífica dirección surgieron obras tan excepcionales como los X volúmenes de «Documentos para la Historia del Arte en Andalucía», los tres de «Escultura en Andalucía», «Arte en América y Filipinas» y «Planos del Archivo de Indias» y numerosas monografías”<sup>1</sup>.

Los ilustrados en la materia quedaban estupefactos ante tantos y tan continuos descubrimientos. Y los corrillos cofrades, que son los que en este caso particularmente nos interesan, eran un continuo ir y venir de noticias que no dejaban de asombrar. No toda la imaginería había sido creada por “el dios de la madera”, Martínez Montañés, y eso consternaba a muchos de estos interesados que veían cómo el mundo de la escultura se poblaba de desconocidos. Muchos testimonios del momento subrayan esta idea. Es el caso del romance publicado por José García Rufino, bajo el seudónimo de Don Cecilio de Triana, el 12 de diciembre de 1930 en el *Noticiero Sevillano* con el título de “Incertidumbre artística. ¿De quién es el Cachorro?”<sup>2</sup>:

Como ahora los investigadores  
nos han salido a granel  
hay un señor que probando

su erudición y saber  
y volviendo papeles  
viejos, averigua que  
las más famosas imágenes  
no han sido hechas por quien  
se decía, sino por un  
tío suyo o primo tal vez.  
Primero le tocó el turno  
al Señor del Gran Poder  
que se dijo no era obra  
de Martínez Montañés;  
luego, el Cristo del Amor  
dicen no es suyo también,

... ..

Los cofrades, escamados  
están, y alguno sé  
que a la imagen del Señor  
dice: ¡Padre mío, a ver  
si sabemos de quién eres!  
Dínoslo, por un divé.

## II

En este estado de cosas, a fines de 1929 llega a Carmona una carta destinada a Diego Díaz Villasante, hermano mayor de la hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, remitida por Miguel Bago Quintanilla, viejo compañero de bachillerato en el Puerto de Santa María y de estudios de abogacía en la Universidad de Sevilla, que, tras efusivos saludos, redacta: “En los estudios de investigación histórica que realizo en el archivo de protocolos notariales de Sevilla en una tarde brumosa del pasado Noviembre me saltó á la vista la escritura de concierto del Nazareno carmonés”<sup>3</sup>.

Miguel Bago se encontraba dentro del grupo científico dirigido por el Laboratorio de Arte que, por aquel entonces, estaba revisando el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Él tuvo la tarea de inspeccionar la documentación de la notaría cuatro de Sevilla en el siglo XVII.

La carta deja clara que su pretensión no es otra que la de dar a conocer el descubrimiento a los que más lo van a apreciar: los hermanos de Nuestro Padre, por su vinculación a la imagen. Dejando a un lado los intereses lucrativos por las que otros se movían entre los archivos. Dice así: “El envío de datos y el trabajo es por amor al arte quiero con esto decir que nada llevo por ello pues es hoy despreciablemente muy corriente la costumbre del sablaso (*sic*)”<sup>4</sup>

La documentación que encuentra es primaria, desde el punto de vista de la historiografía del arte. Son tres documentos conservados en los tomos II, III y IV del protocolo de 1607 del notario público Pedro del Carpio. Se trata del contrato de hechura, el primer pago, y el segundo pago y el finiquito de una imagen de Cristo con la cruz a cuestras y otra de san Nicolás de Tolentino. Las iniciales enlazadas “MB” manuscritas junto al encabezamiento de cada uno de estos documentos, que hemos podido observar al recurrir a estos documentos para la elaboración de este artículo, pone de manifiesto la consulta hecha por Miguel Bago y delata la antigua y deleznable costumbre de marcar como terreno propio los documentos que pertenecen al común de historiadores pasados, presentes y futuros. No obstante, nos permite constatar que ciertamente él tuvo estos papeles en sus manos. El texto del tenor documental del contrato, cotejado y corregido por nosotros, es como sigue:

“Sepan quantos esta carta vieren como yo, Francisco de Ocampo, escultor vecino desta ciudad <de> *sevilla* en la collación de la *magdalena*, otorgo e conozco que soy convenido e concertado con el capitán *lázaro* de briones e quintanilla, alfêres mayor de la villa de *carmona*, y el licenciado gregorio pacheco, presvitero, y el licenciado lucas martin, presbitero, *vecinos* de la *dicha* villa, en *nombre* de la cofradía de los nasarenos de la *dicha* villa questá en la *ygrecia* de San *bartolomé* della, en tal manera *que* yo sea obligado e me obligo de hacer

una hechura de un cristo con la cruz (*encima: +*) a cuestras con las condiciones siguientes:



“Lo primero, que a de ser del tamaño y estatura de un hombre de siete palmos e medio y que la hechura dél sea de la misma trasa e hechura del cristo questá a las espaldas del Sagrario de la Santa ygreia desta ciudad ensima de las gradas.

“Ytem, que a de ser de madera de sedro que sea sana e limpia, sin nudos ni otra cossa alguna.

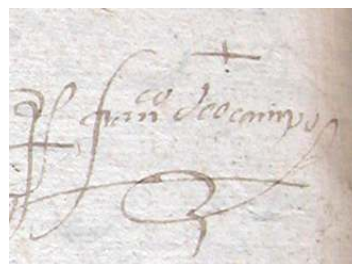
”Ytem, con condiçión que antes de /<sup>741r</sup> pintarlo y estofarlo se a de ber primero por nos, dicho capitán don lázaro de briones e licenciados gregorio pacheco e lucas martín, en herga, juntamente con dos maestros oficiales del dicho arte e oficio u otros qualesquier hermanos dela dicha cofradía; no siendo a contento, que quede la hechura por *quenta* de mí, el dicho francisco de ocampo, e yo tenga obligaci3n a bolber el dinero que ubiere ressevido, todo de contado, e a dar por ninguna e chanselada esta escritura.

“Yten, con condiçión que yo sea obligado e me obligo a dorar y estofar la dicha hechura como lo pidieren los dichos capitán don lázaro de briones e licenciados gregorio pacheco e lucas martín, e todo ello, madera e hechura, dorado y estofado, lo tengo de poner yo el dicho francisco de ocampo. Y en esta manera, e con estas condiçiones me obligo a que de aquí a fin de (*tachado: l*) agosto deste pressente año de seiscientos e siete daré fecha y acavada la dicha hechura de cristo. E más, me obligo de hacer otra ymagen de San niculás torentino de madera de pino /<sup>741v</sup> de sigura de çinco palmos en alto sin la peana, y estofado e dorado y estrellado, y una perdis (*tachado: y en (sic)* crusifijo en la mano) en la mano. Todo ello vien fecho e acabado con toda perfici3n, e la mano serrada e a propósito para ponerle un crusifijo, lo cual daré fecho e acavado para el dicho plaço de fin de agosto deste año o fin de julio, del qual más quisiere el dicho don (*tachado: a*) lázaro de briones, a cuyo contento e satisfaci3n a de ser el dicho Santo, e de maestros oficiales que lo entiendan con declaraci3n, que por la hechura e madera estofado e dorado del dicho cristo con la cruz (*encima: +*) a cuestras se me an de dar e pagar sesenta ducados (*borr3n*) en rreales, pagados en esta manera: los duscientos rreales dellos que luego rressibo de los sussodichos en moneda de bell3n en precencia del scrivano público <de> sevilla e testigos yuso escritos de que yo, el pressente scrivano público, doy ffee, e dellos yo, el dicho francisco de ocampo, me doy por pagado a mi boluntad; y otros ducientos rreales que se me an de pagar aquí en sevilla el día que estubiere acavado en blanco y a contento e satisfaci3n /<sup>742r</sup> de los susodichos; e lo demás rrestante a cumplimiento a los dichos sesenta ducados se me a de pagar aquí, en sevilla, el día que estubiere acavado de todo, del todo punto dorando y estofado, y lo entregare ffecho y acabado en las cassas de mi morada. Y el dicho san niculás de torentino se me a de pagar por él veinte ducados en esta manera: los cinquenta rreales dellos que luego rressibo del dicho don lázaro de briones en moneda de bell3n en precencia del scrivano público e testigos de esta carta, de que yo el pressente scribano público doy ffee, e dellos yo, el dicho francisco de ocampo, me doy por entregado a mi boluntad; e lo demás restante para cumplimiento de los dichos veinte ducados se me a de pagar aquí, en Sevilla, el día que en ella entregare ffecho e acabado el dicho santo (...)<sup>5</sup>.

La parte esencial del documento que contiene el primer pago dice: “yo, francisco de ocampo, (...) otorgo y conosco que recibo del licenciado gregorio pacheco y el licenciado lucas martín, clérigos presbíteros vecinos dela villa de carmona, que están presentes y hermanos y oficiales de la cofradía de los nazarenos de la dicha villa, que está en la yglesia parroquial de San bartolomé della, doscientos rreales que son para en quenta de los sesenta ducados en que se concertó la hechura estofado y dorado de un cristo la cruz (*encima: +*) a cuestras que yo me obligué a facer para la dicha cofradía por *scriptura* que pasó ante el presente escrivano público en seys días del mes de junyo deste presente año y estos dichos y dozcientos rreales son de la segunda /<sup>731v</sup> paga que yo avía de aver por la dicha escritura”<sup>6</sup>.

En el último de los tres documentos, Gregorio Pacheco y Lucas Martín, en su nombre y en el de Lázaro de Briones, pagan finalmente “duscientos y sesenta rreales que zon de rresto y a cumplimiento y entero pago de los sesenta ducados que montó la hechura de un cristo con la crus a cuestras que yo me obligué de haser (...) Con los dichos sesenta ducados que agora rrecibo estoy acabado de pagar así dela hechura del dicho cristo como del dicho cristo (*sic*) a toda mi boluntad por aberlos entregado conforme yo estaba obligado”<sup>7</sup>.

Miguel Bago transcribe en la carta remitida a Diego Díaz todos estos documentos casi completos. En ella, plantea una vaga y peculiar hipótesis sobre el paradero del san Nicolás, del que dice que no fue creado para la Hermandad, sino que fue un encargo personal “de Don Lázaro de Briones Quintanilla quien lo regalara tal vez á las monjas de Agustinas Descalzas donde actualmente nos informan está”<sup>8</sup>. Pero tales afirmaciones no se corresponden con la realidad, ya que en dicho convento no hay, ni tenemos constancia que haya habido, ninguna figura del santo que responda al estilo de Ocampo.



El contenido de esta carta fue puesto pronto en conocimiento del resto de la junta y demás hermanos de Nuestro Padre. En el cabildo de uno de enero de 1930, Diego Díaz informó sobre ella, quedando inserta en el acta.

En 1933, Bago publica estos documentos por primera vez en el quinto tomo de los *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, dentro del artículo “Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII”, en el que resume todos sus hallazgos en los archivos. En el escaso espacio que dedica a la figura de Nuestro Padre, se limita a la transcripción del primero de los documentos y a la reseña simple de los otros dos: “Siguen dos cartas de pago de 2 de octubre y 17 de diciembre de 1607, cancelándose la escritura por el cumplimiento de ambas partes”<sup>9</sup>. En esta edición, repite errores de transcripción –confunde términos y se salta palabras, incluso frases– que había cometido en la carta que envió a Diego Díaz.

### III

En el acta la junta de oficiales del 7 de abril de 1935<sup>10</sup> se recoge la noticia de que el joven José Hernández Díaz ha realizado una charla acerca del nazareno de san Bartolomé en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

Hernández Díaz, que había ingresado en la academia en 1933, no para en sus comienzos de obsequiar a los asistentes a las juntas con charlas sobre sus últimos descubrimientos. En una de estas disertaciones, el sábado 30 de marzo de 1935, “estudió detenidamente la interesantísima imagen de Jesús Nazareno venerada en la parroquial de San Bartolomé, de Carmona, obra identificada de Francisco de Ocampo en 1607, analizando su valoración en la imaginería sevillana de su tiempo y relacionándolo con otras obras de este periodo, especialmente con la figura de Nuestro Padre Jesús del Silencio, de la iglesia de San Antonio Abad, obra notabilísima del protobarroquismo sevillano y del círculo de Montañés”<sup>11</sup>. El contraste de los documentos con la imagen que hace Hernández Díaz lo convierten, desde el punto de vista de la historiografía del arte, en coautor del hallazgo de la autoría de Nuestro Padre.

En esta breve reseña de la charla quedaron recogidas tres ideas que son básicas en el estudio que Hernández hace de la imagen y que van a ser reiterarse en los estudios posteriores: primero, compara a Nuestro Padre con el nazareno de la hermandad del Silencio de Sevilla; segundo, lo califica como protobarroco; y, tercero, lo sitúa junto al nazareno sevillano en el espectro montañésino. Ni que decir tiene que la referencia a Montañés era, entonces, obligada para todas las obras que se consideraban de interés.

La hermandad de Nuestro Padre agradece y felicita a Hernández Díaz y le pide que “envíe, si a bien lo tiene, un extracto de dicho trabajo”<sup>12</sup> para guardarlo en el archivo. Y así lo hizo. Al año siguiente envió la separata del artículo<sup>13</sup> que publicó entonces en el *Boletín de Bellas Artes*. En él, con el genérico nombre “Notas de Arte” recoge de modo escueto sus diferentes intervenciones en la Academia<sup>14</sup>.

No sale muy bien parada la figura del nazareno de Carmona en los comentarios de Hernández Díaz: “Torpeza en composición y acuse de las notas realistas (...) moviéndose dentro de moldes ya consagrados, mostrando su personalidad, no falta de interés, en esos alardes delatores del deseo de emancipación que en él se advierten (...) La imagen revela mano maestra pero tímida, y ello lo revela la talla de su cabeza, de correctísima cabellera y barba, tratada con criterios de rítmica ponderación (...) No obstante ello su semblante refleja extrema sencillez y quietud, sin alardes dinámicos de ninguna especie”. Quizás estos comentarios negativos se deban, en su mayoría, a un intento de realzar a la figura del cristo de la hermandad del Silencio con la que la

compara (“Cuántas veces lo he analizado evoqué la imagen titular de la cofradía sevillana del Silencio”). Es un rasgo chovinista por su parte y poco científico que la historiografía posterior se ha encargado de poner en su sitio. El precursor de la comparación entre ambas figuras es él, aunque piensa que es “prematureo hacerlas obra de la misma mano”, pero insiste en “la similitud de caracteres que advierto entre estas imágenes”. En el caso de esta segunda figura sí hace alabanzas a la talla, composición, novedad, belleza, maestría.

Lo realmente interesante del artículo es la comparación con otra serie de piezas que se dicen también de Francisco de Ocampo y que le permiten valorar la talla. Así, Los relieves del retablo mayor del convento de santa María de Jesús y un san José de la parroquia de Villamartín. Probando científica y definitivamente -a la vista no sólo del documento, sino también, y sobre todo, del monumento- que el nazareno salió de las manos de Ocampo.

Interesante es también el estudio que realiza sobre el tema iconográfico. Apuntando y extendiéndose largo y tendido sobre que la talla de Carmona tiene la cruz al contrario de se contrató. Su hipótesis es que la imagen de Carmona sigue el criterio latino, es más clásica según las tendencias del *cinquecento* por tener el *patibulum* hacia delante y que la cruz sea plana (cruz-símbolo), mientras que la efigie sevillana es de una tendencia localista tradicional, estando dentro del “gusto iconográfico del Renacimiento Sevillano” con la cruz con la cruz hacia detrás y de forma arbórea, con carácter realista (cruz-patíbulo). ¿Quiere decir Hernández Díaz que Francisco de Ocampo es más consciente de los criterios singulares de la ciudad de Sevilla cuando hace la imagen del Silencio, mientras que cuando talla la carmonense siguió la tradición que conocía y no se acercó a las gradas de la Catedral a observar al Cristo de Luis de Vargas, aunque constara en el contrato que fuera igual?

y IV



Como se suele decir, el tiempo da la razón a las cosas, y muchas de las ideas de Hernández Díaz han sido corroboradas y depuradas, pero otras han sido superadas.

En cuanto a que la talla sea obra de Francisco de Ocampo nadie lo ha dudado. Tan certera se vislumbra que incluso muchos autores no han dudado en atribuir otros nazarenos a partir del nuestro<sup>15</sup>. A ellos, como a Hernández Díaz, la imagen carmonense le hace evocar otras con un parecido más o menos afín. Muchas son las igualdades que se han querido ver y pueden leerse en numerosas publicaciones. La más clásica y repetida es la del nazareno del Silencio de Sevilla, pero hay otras que también merodean por los textos, como la del nazareno de la Candelaria, los cuales no están tan claro.

Pero el tema más controvertido ha sido, sin duda, el de la iconografía. En el que encontramos diversidad de opiniones y una idea común, que las teorías que Hernández no parecen ser las más acertadas. Si algo parece claro hoy es que la figura de Nuestro Padre en un principio sería tal y como se la describe en el contrato: “misma trasa e hechura del cristo questá a las espaldas del Sagrario de la Santa ygreia desta ciudad ensima de las gradas”<sup>16</sup>. Por lo tanto, portaría una cruz arbórea con la cabeza hacia atrás<sup>17</sup>.

Hasta aquí están los autores más o menos de acuerdo. Sin embargo, las discrepancias aparecen cuando se trata de analizar el significado real de tal escena pasionista y el por qué del cambio del estado primitivo de la imagen al actual, llevado a cabo con motivo de la incorporación en mil seiscientos noventa y ocho de la figura de Simón de Cirene –pieza escultórica excepcional- para formar misterio con el nazareno y la ejecución de una cruz plana de Carey y plata encargada al orfebre Nuncio Onibense y al ebanista Valentín Quarésima<sup>18</sup>. A lo que puede añadirse el dato de que Juan del Castillo, por estas mismas fechas, creó nuevas manos para Nuestro Padre<sup>19</sup>, interpretado por algunos estudiosos como un claro signo del cambio de postura de la cruz.

Esteban Mira Caballos y Francisco García Ba afirma que que el modo de llevarla, con el *patibulum* hacia atrás, sencillamente sigue el modelo impuesto en el siglo XVII entre las hermandades vinculadas con los

Santos Lugares, mientras que Antonio Lería opina que se trata más bien un motivo buscado, aunque en última instancia pudiera relacionarse con los Santos Lugares por su afinidad con el Silencio, más cercano, y que representa el abrazo a la cruz por el que Cristo acepta su sacrificio en beneficio de la humanidad, en definitiva, el momento de la entrega del madero.

El cambio iconográfico, según Lería, supone el cambio “de la segunda a la quinta estación del vía crucis”<sup>21</sup> y el paso de la estética manierista a la barroca sin necesidad de cambiar la imagen ni la advocación.

La hermandad de Nuestro Padre labró nuevas andas para el grupo formado por Cristo y el Cirineo y modificó el cortejo de la cofradía en el tránsito del siglo XVII al XVIII, modernizando la procesión. Como consecuencia, conformó un misterio *itinere* de honda raíz barroca, en el que Cristo carga con los pecados del hombre, con los pecados de todos nosotros, y sufriendo nos dice a cada uno: “coge tu cruz y sígueme”. Prefiriendo la teatralidad de la escena barroca – con carácter pedagógico, estético...- a las formas alegóricas del renacimiento final, más apegadas a la simbología taumatológica y salvífica en la que Jesús enarbola la cruz como signo de salvación.

- 
- <sup>1</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José. “IN MEMORIAM: Murillo Herrera, Maestro Universitario (1878-1978)”.- Separata: *Boletín de Bellas Artes* (Sevilla) 1979, nº7, 2ª época, nº VII, s.p.
  - <sup>2</sup> PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *LA IMAGINERÍA PROCESIONAL SEVILLANA: MISTERIOS, NAZARENOS Y CRISTOS*. Sevilla: Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1981. Biblioteca de temas sevillanos, 9. pp. 78-81.
  - <sup>3</sup> 1930, enero 1, Carmona. Acta Cabildo General de la Hermandad de Jesús Nazareno.- *Archivo de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (ACPN), cofradía de Jesús Nazareno: actas de cabildo, lib.3*
  - <sup>4</sup> 1929, diciembre 29, Sevilla. *Carta de Miguel Bago Quintanilla a Diego Díaz Villasante sobre el hallazgo del contrato de la imagen y las cartas de pago de la imagen de Jesús Nazareno.- ACNP, cofradía de Jesús Nazareno, l. Leg. 22.*
  - <sup>5</sup> 1607, junio 6, Sevilla. Contrato entre Francisco de Ocampo y la cofradía de los nazarenos de Carmona para la ejecución de una imagen de Cristo y otra de san Nicolás Tolentino.- *Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), archivos públicos notariales: distrito de Sevilla, oficio 4, Pedro del Carpio, protocolo de 1607 lib. II, ff. 740 v- 743 v.*
  - <sup>6</sup> 1607, octubre 2, Sevilla. Carta de primer pago de la cofradía de los nazarenos de Carmona a Francisco de Ocampo por la ejecución de una imagen de Cristo y otra de san Nicolás Tolentino.- *APHS, archivos públicos notariales: distrito de Sevilla, oficio 4, Pedro del Carpio. Protocolo 1607, libro II, ff. 731 y 731 v.*
  - <sup>7</sup> 1607, diciembre, 17, Sevilla. Carta de pago y finiquito de la cofradía de los nazarenos de Carmona a Francisco de Ocampo por la ejecución de una imagen de Cristo y otra de san Nicolás Tolentino.- *AHPS, archivos públicos notariales: distrito de Sevilla, oficio 4, Pedro del Carpio, protocolo 1607, lib. IV, 650 y 650 v.*
  - <sup>8</sup> Ver nota 3.
  - <sup>9</sup> BAGO Y QUINTANILLA, Miguel. “*ARQUITECTOS, ESCULTORES Y PINTORES SEVILLANOS DEL SIGLO XVII*”.- Sevilla: Laboratorio de arte, 1932. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, V, pp. 40-43

- <sup>10</sup> 1935, abril 7, Carmona. *Acta de la junta de la hermandad de Jesús Nazareno*.- ACNP, cofradía de Jesús Nazareno: actas de junta, . lib. 6.
- <sup>11</sup> 1935, marzo 30, Sevilla. Junta General de la Academia de Bellas Artes de Sevilla.- *Archivo Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Libro de Actas 1933- 1935, s.s., s. f.*
- <sup>12</sup> 1935, abril, 9, Carmona. *Carta de Nuestro Padre a José Hernández Díaz, académico de bllas artes de Sevilla, con motivo de su discurso sobre la talla de su nazareno titular*.- ACNP, cofradía de Jesús Nazareno correspondencia, ,leg. 22.
- <sup>13</sup> 1936, mayo 8, Carmona. Acta de la junta de la hermandad de Jsús Nazareno.- *ACNP, cofradía de Jesús Nazareno: actas de junta, lib.6.*
- <sup>14</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José. “NOTAS DE ARTE”.- *Boletín de Bellas Artes* (Sevilla) 1936, nº3, pp. 79-81.
- <sup>15</sup> RODA PEÑA, José. “El nazareno de Carmona. Su trascendencia estilística e iconográfica para la Semana Santa Hispalense”.- *Boletín de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno* (Carmona) septiembre de 1996, nº 10, pp. 16-18.
- <sup>16</sup> Ver nota 5, cita en f. 740 v.
- <sup>17</sup> SÁNCHEZ HERRERO, José; RODA PEÑA, José; y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico (directores). *NAZARENOS DE SEVILLA*.- Sevilla: Ediciones Tartesos, 1997. p 137.
- <sup>18</sup> 1698, [mayo]. Descargo al favor de Valentín Quarésima, carpintero y Nufro Onibense.- *ACNP, cofradía de Jesús Nazareno: cuentas anuales, leg. 4.*
- <sup>19</sup> MIRA CABALLOS, Esteban; GARCÍA BA, Francisco. “Sobre el primitivo aspecto de la imagen de Nuestro Padre de Carmona: La cruz al revés”.- *Boletín de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno*. (Carmona) octubre de 1992, nº2, pp. 15-21.
- <sup>20</sup> Ídem.
- <sup>21</sup> LERIA, Antonio: *Cofradías de Carmona. De los orígenes a la Ilustración*.- Carmona: S&C ediciones, Ingrasevi s.l, 1998, p. 96.