

NOTAS DE ARTE

«La Virgen de la Rosa».

Esta inapreciable tabla gótica, existe en la Iglesia Parroquial de Santa Ana, de Triana de Sevilla (Lámina XVI).

Las aguas del Guadalquivir separan las dos magistrales obras de Alejo Fernández; el retablo de Maese Rodrigo y la sublime tabla de Triana. Toda la poesía y misticismo del Beato Angélico, no es suficiente para expresar el que esta tabla en sí contiene. Esta maravillosa obra, denominada La Virgen de la Rosa, por una de estas flores que la imagen sostiene en su mano derecha, es sin duda alguna, la obra maestra de Alejo Fernández, y en el género suntuuario, la primera de Sevilla.

Su descripción detallada, ocuparía muchas páginas de un gran folleto, así, que nos abstenemos de acometer tal empresa. Sólo diremos, que su rostro es sobrehumano y su actitud toda la de una Soberana. Está sentada sosteniendo en el brazo izquierdo al Divino Niño, el cual tiene en sus manos un libro abierto.

Dos Angeles bellísimos de rubia cabellera, se ven en adoración a los lados del sitial de la Virgen. El fondo es un risueño paisaje meridional de sabor italiano.

Esta interesante tabla contiene en sí misma todos los caracteres y elementos reunidos de las escuelas extranjeras quincenistas, formando con ellos una obra de espiritual creación.

El estilo germánico se une al estilo toscano o florentino en amigable consorcio, al par que el neholandés asoma con severa magestad en la armonía de la composición y con espléndida riqueza.

Pero, cosa extraordinaria, todos estos exóticos elementos reunidos, no han podido desvirtuar en lo más mínimo, el carácter español, más diremos, el espíritu sevillano que en esta tabla palpita con intensísimo amor.

Y es que las pinturas góticas de Sevilla, tienen unos caracteres especiales que las distinguen, de las del mismo género de otros países de Europa... y es seguramente su medio ambiente el que hace sea Sevilla fecunda en grandes Artistas, por eso sus hijos fueron siempre poetas y pintores, que la ilustraron y en-

grandecieron con sus magnas obras y siempre admiradores de la belleza y locos de amor por su encantada patria chica.

Ciertamente se sabe, no fué España la cuna del género que venimos estudiando. Lo fué sin duda alguna, los países del Norte de Europa, y especialmente Holanda y Flandes. De aquí pasó a Alemania e Inglaterra y Francia, apareciendo en cada una de estas regiones con un carácter especial, propio de las mismas, aun cuando conservando siempre el suyo de origen.

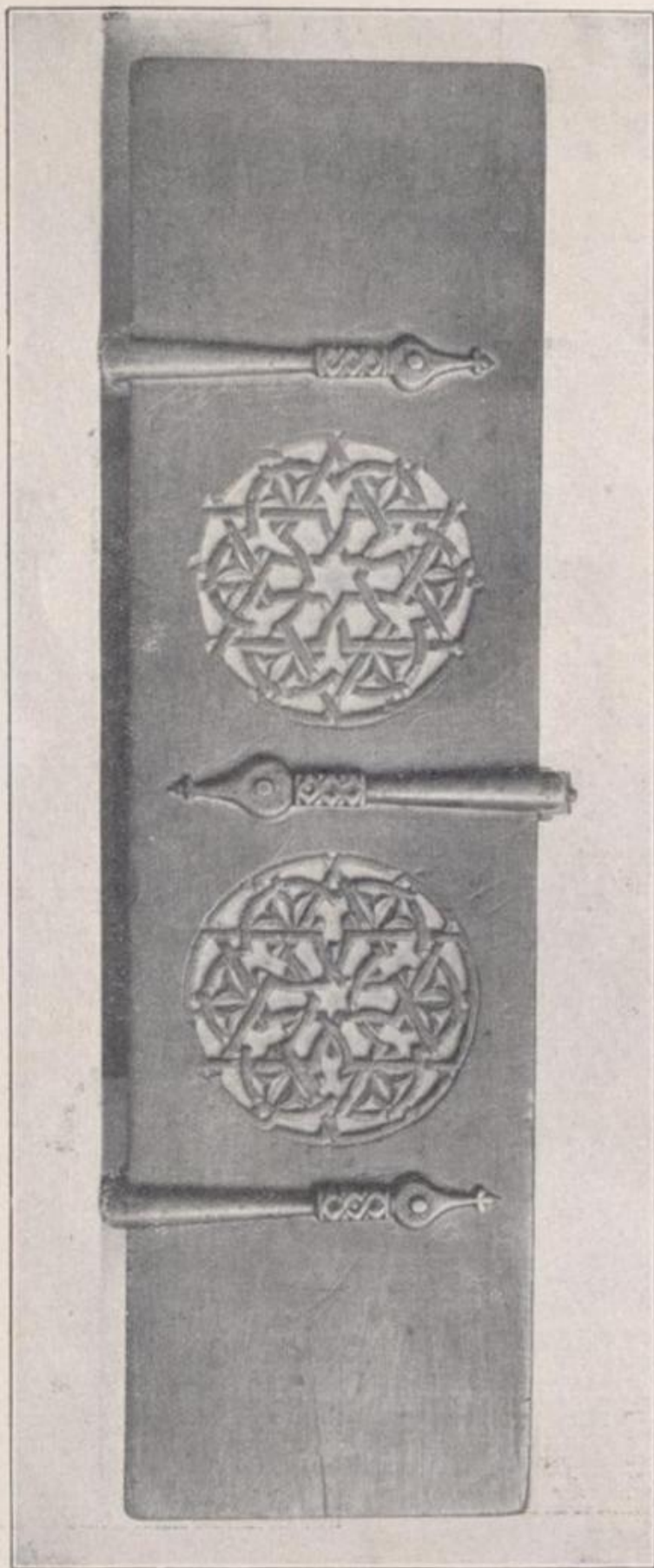
Con seguridad las primeras pinturas del estilo, fueron secas de color y rigidez de diseño. Después, en Bélgica, adquirió más movimiento y brillantez de colorido. Ya en Alemania, se desenvuelve con gran elegancia en sus actitudes y el plegado del ropaje al tiempo que la riqueza ornamental de los mismos, esto es, el máximun de la perfección del estilo. En Inglaterra, participa este género del frío de aquel clima, pero al mismo tiempo del carácter dulce y angelical como fueron y aún son los holandeses. En Francia ya se ostenta el género como en el tiempo de su triunfal carrera; grandioso, magnífico, exhuberante de belleza, riqueza, y poder. Es, a nuestro entender, el término de una gloriosa historia recogida al través de los siglos, en su peregrinación final, y esta fué España la estación última del gran recorrido de tres siglos.

En España adquirió la belleza sobre la que él por sí traía, y por que aquí encontró el centro de la fé, por eso la pintura gótica al llegar a España se transfiguró, y se transfiguró sin perder su carácter propio, sin menoscabar su ingénita belleza, antes bien, dándole un nuevo atractivo, el de la magestad y nobleza en los tipos y caracteres en las figuras, por eso estimo que la última palabra de la pintura gótica la dijo en Sevilla. Y la última palabra fué el retablo de Maese Rodrigo de Santaella y la Virgen de la Rosa de Triana, ambas obras, como anotado queda, del egregio artista Alejo Fernández.

Manuel González Santos.

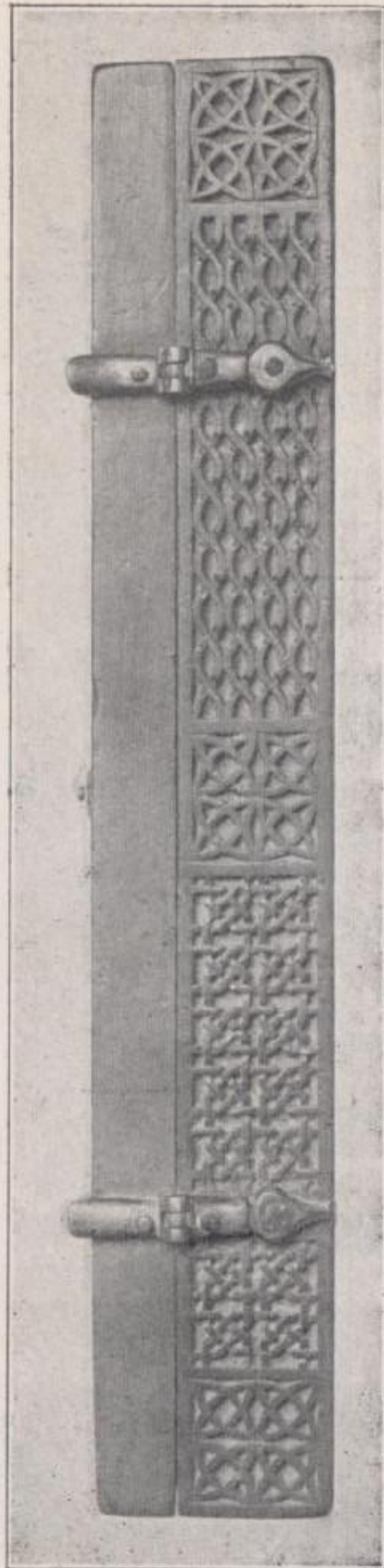
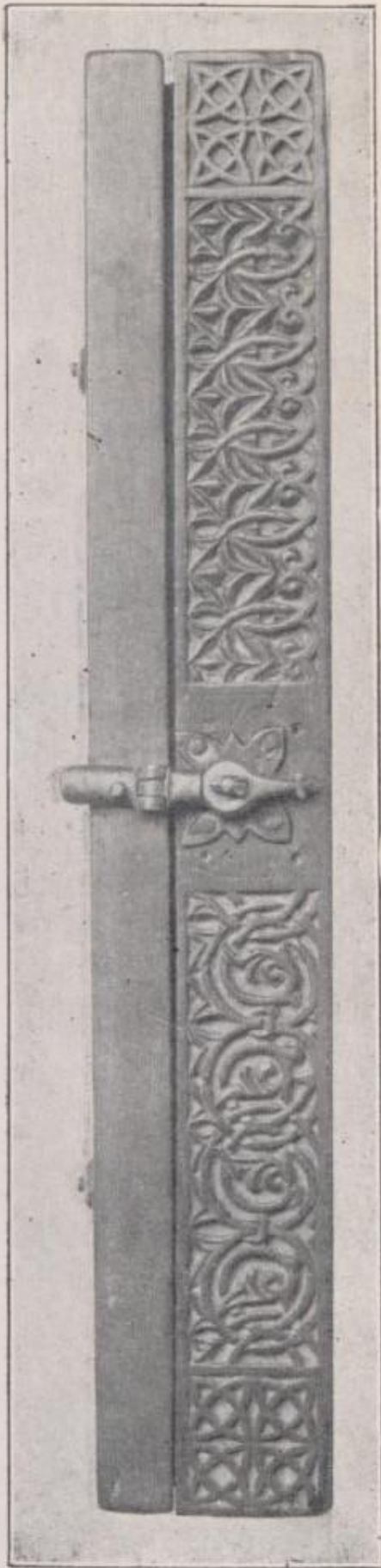
Caja de la llave de la ciudad entregada al Rey San Fernando, el día de su entrada triunfante en Sevilla.

Entre otros recuerdos venerandos del glorioso Rey Conquistador de Sevilla, que se guardan en el tesoro de la Santa y Real Capilla de nuestra Iglesia Mayor Hispalense, merece especial mención por su interés histórico y artístico esta caja que contuvo la llave que fué entregada a San Fernando en el memorable día 22 de Diciembre del año de 1248, en el que hizo su entrada solemne a la Ciudad reconquistada por su fé religiosa, por sus altas virtudes militares, y sobre todo por la visible protección que le dispensara la Virgen de los Reyes.



Fot. G. Nandín.

Tapa de la caja que guardaba una llave entregada a San Fernando en la rendición de Sevilla.



Fot. G. Nandín.

Frentes anterior y posterior de dicha caja.

Tuvimos la suerte de encontrar, en una dependencia de la citada Capilla, olvidado y sin estimación y por lo tanto, expuesto a perderse, tan interesante recuerdo de la Conquista; apreciando su mérito, lo hemos expuesto en las vitrinas de su tesoro, para que pueda ser visto por todos, y al par conservado con el respeto que merece.

Está la caja labrada en solas dos piezas de madera dura, nogal al parecer, una que forma la parte inferior, y la otra la tapa; mide de largo veintidós centímetros, por seis de ancho, con una altura total de tres centímetros y medio; curiosa es la caja en su interior, pues muestra perfectamente vaciado en la madera el contorno de la llave de que era estuche; un pequeño fragmento de manuscrito, con caracteres del siglo XVII, adherido a dicho interior, ostenta este resto de leyenda que copiamos con su ortografía: *...es la c... Rey M... el S. S... do, con una de las llaves desta Ciudad que iba dentro, la que oi tiene guardada y venera la Sta. Iglesia Ma. or*

Muy fácil es, atendiendo al contexto, suplir lo que falta a esta leyenda, y que ha sido destruido por la polilla: *«Esta es la caja que el Rey Moro Axataf entregó al Señor San Fernando, con una de las llaves de esta Ciudad, que iba dentro, la que hoy tiene guardada y venera la Santa Iglesia Mayor».*

Ciertamente no guarda hoy la Santa y Real Capilla la llave que Axataf entregó a San Fernando y que, sin duda, antes en ella se custodiaba, como lo atestigua esta caja, compañera inseparable de la rica llave de plata, de estilo mudejar, citada por Ortiz de Zúñiga, Maldonado Dávila, Argote de Molina, Luis Peraza, Ambrosio de Morales, y por todos los que han escudriñado nuestros recuerdos y reliquias del pasado; la llave que esta caja custodiaba, muéstrase al presente en las vitrinas de la Sacristía Mayor del Templo Metropolitano, y tanto ella como su estuche, hasta ahora desconocido, son de la época del Rey Santo, y estuvieron en su mano dominadora del poder musulmán, en el fausto día de la entrada gloriosa en Sevilla; no sabemos por que causa pasó de la Santa y Real Capilla al Tesoro de la Catedral la llave mencionada; debió ser en el siglo XVII, ya que la inscripción de la caja, de este tiempo, ya lo refiere como sucedido.

Muestra como adorno la tapa de la caja, en su parte superior (Lámina XVII), dos pequeños círculos, labrados en la madera, diferentes entre sí, de bella traza mudejática, muy fina; del mismo estilo son los frisos que adornan el frente de la caja y su parte posterior (Lámina XVIII), formando cuatro dibujos, dos por cada frente, distintos entre sí; son lisas las partes laterales, o

cabezas del estuche, que tiene, por último, labradas en metal dorado y sobrepuestas, tres grapas o goznes, dos que sirven para sujetar la tapa, y uno delantero que con ingenioso mecanismo, sirve de cerradura; todo ello de tradición mudejar.

Sirva esta sencilla reseña para que de aquí en adelante sea estimado y conocido este recuerdo del Rey Santo, y esta pieza ejemplar del estilo mudejárigo sevillano.

José Sebastián y Bandarán, Pbro.

El Crucificado del retablo mayor de Santa María de la Oliva. Lebrija.

Sabemos por testimonio notarial que el insigne arquitecto, escultor y pintor granadino Alonso Cano, tenía encargo del Provisor hispalense, de tallar una imagen de Jesús Crucificado para colocar en el cuerpo superior del retablo principal de la parroquia de Santa María de la Oliva de la villa de Lebrija, que él mismo trabajó en su parte arquitectónica; tan interesante para el estudio de la evolución de las formas barrocas en el arte respectivo. Consta asimismo que en 3 de enero de 1638, con ocasión de su proyectada partida hacia Madrid, traspasó dicho encargo a su colega Felipe de Ribas, a quien para tal efecto hizo entrega del *modelo y forma del de madera para que lo acabe*, pudiendo cobrar el valor en que se tasare. Estas y otras frases semejantes que la escritura contiene autorizan a pensar que la citada imagen estaba comenzada,—desbastada por lo menos— aunque la declaración del referido Felipe Ribas al manifestar que recibía *la madera y traza de la hechura del dicho cristo*, incluida en el susodicho traspaso, y la autorización para percibir su total importe, induzcan a creer que nada había hecho, aparte el boceto, el precitado escultor granadino. (1)

Este era el estado documental de los conocimientos acerca de la escultura en estudio, cuando un hallazgo, que reputo interesantísimo, realizado en el archivo parroquial de dicha iglesia, aporta nuevas noticias a la cuestión. En las cuentas correspondientes al año 1653, consta lo siguiente:

Paresce que Pablos de legote maestro Pintor vezino de Cadiz hiso la hechura del santo xpto del retablo a quien da pagados tres mill y quinientos reales como consto de reciuo del dicho

(1) Hernández. *Materiales para la historia del arte español. Doc. para la hist. del Arte en And. II. 188.*

maestro y de collocarlo en el retablo y traerlo a la iglesia ciento y doze reales. (1)

Como sabemos, además, que Pablo Legot era escultor, tenemos un nuevo problema en torno a la imagen, por ser terminante la transcrita indicación.

Entre las varias observaciones que pueden hacerse, no obstante, al contenido de la partida, figura en primer lugar la exorbitancia de la cantidad percibida por el maestro, habida cuenta del valor de obras semejantes. Conviene recordar a este efecto que el Cristo de la Agonía de la iglesia de San Pedro de Vergara, fué concertado por Juan de Mesa el año 1622 en mil cien reales, y sesenta años después, el de la Expiración de la capilla sevillana del Patrocinio, en novecientos reales de vellón, por el escultor Francisco Antonio Gijón. El mismo Pablo Legot, vendió a la cofradía hispalense del Cristo de la Fundación, en 1635, una hechura de Crucificado, pintado y encarnado, en mil cuatrocientos reales.

Desde el punto de vista estético el Cristo de Lebrija revela una personalidad artística de primera línea y un temperamento de enérgica virilidad expresiva, (2) que no compagina plenamente con la labor del flamenco Pablo Legot; que si en pintura, donde logró destacar, ocupa un puesto de segunda fila, como escultor queda muy a la zaga, a juzgar por las obras conocidas. (3) Aún en el caso favorable de concederle que se limitara a llevar a la práctica el boceto y traza previamente ejecutado por

(1) Libro de cuentas de fábrica de los años 1652-1661. Folio 153.

Es interesante, además, recoger la siguiente nota incluida en dicho libro, año 1657.

«Cincuenta reales gastados en unos aderezos que se hicieron en el Sto. Cristo de el altar mayor para asegurarlo que no estaba fijo de el carpintero que lo hizo cincuenta y cinco reales de unos hierros que se pusieron en el altar mayor para asegurar la cruz y el Sto. Cristo del altar mayor».

(2) Está reproducido por G. Moreno en su estudio *Alonso Cano, escultor*. *Archivo español de arte y arqueología* 1926. II. Figs 18 y 19 de dicho trabajo.

(3) Parece obra suya documentada la imagen del Santo Cristo de la Fundación de la capilla de los Angeles, de Sevilla, que no ofrece interés alguno. (H. Sancho. *Contribución documental al estudio del arte sevillano. Doc. para la historia del Arte en Andalucía*. II, 306). En cuanto a su actuación en el retablo mayor de la iglesia rioral de Aracena, en unión de los escultores Juan de Remesal y Leornado Jorge, aún no se ha delimitado la parte que le corresponda. (C. López. *Arquitectos, escultores y pintores, vecinos de Sevilla*. Pag. 75). Aparte la imagen del Cristo y algunas de las estatuas de las hornacinas, que son la parte más cuidada y cabe relacionarlas con el citado Remesal, los varios relieves que en la obra se hallan además de ser imitación de los que Martínez Montañés talló para los retablos de Santiponce y Santa Clara de Sevilla, son torpes de ejecución y técnica. La obra más interesante de Legot como escultor, es la imagen de la Virgen de Gracia, titular de la iglesia parroquial de Espera, fechada en 1651.

Cano, a que antes se hizo referencia, sin notable aportación personal, estimo la obra de superior categoría a cuantas sabemos hoy que produjo. (1)

José Hernández Díez.

La imagen de Jesús Nazareno de la parroquia de San Bartolomé. Carmona.

Por escritura de 6 de junio de 1607, quedaban concertados de una parte el escultor Francisco de Ocampo y Felguera, vecino de Sevilla en la collación de la Magdalena, y de la otra el alférez Lázaro Briones Quintanilla y los presbíteros Gregorio Pacheco y Lucas Martín, vecinos todos de Carmona, en nombre y como procuradores de la cofradía de nazarenos de la parroquia de San Bartolomé de dicha villa, en virtud de la cual el primero quedaba obligado a tallar para la citada cofradía una imagen de Jesús con la cruz auestas, de estatura natural y según la hechura y traza de otra imagen que entonces se hallaba a las espaldas de la iglesia del Sagrario de la Catedral hispalense. El maestro cumplió su obligación y en 17 de agosto del precitado año, quedaba cancelado el aludido concierto.

La referida imagen, que se venera en la susodicha iglesia, fué identificada por el señor Bago Quintanilla, autor del hallazgo del testimonio notarial que la documenta. (2)

La escultura (Lámina XIX) ofrece su actitud un tanto forzada y dispuesta con afectación. Ello es muy explicable en el momento en que se ejecuta, definido claramente como barroco en sus líneas generales, es decir, realista, por participar de cierto amaneramiento, común a los manieristas del último tercio del siglo anterior. (3)

(1) Ya he tenido ocasión de señalar, que la Virgen titular de la parroquia de Espera es fiel trasunto de la imagen de Santa María de la Oliva, de la parroquia de Lebrija, obra de Cano. (*Doc. para la historia del arte en Andalucía*, II, 149). No obstante seguir fielmente las líneas del modelo, la obra no pasa de la categoría de mediana imitación, por una mano ciertamente torpe.

(2) *Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII. Doc. para la historia del Arte en Andalucía*. V. 41.

(3) Quisiera traer a colación para confirmar mi tesis, un retablo existente en la iglesia del convento de Santa María de Jesús de Sevilla, dedicado a la historia de la calle de la Amargura. Representa el relieve principal a Jesús Nazareno, cargado con la cruz, conducido por un sayón y seguido de cerca por María, su Madre, en actitud dolorida a quien acompaña una figura plañidera. En el ático del pequeño retablo se halla un relieve del Padre Eterno, muy interesante de líneas. La obra debe corresponder, en atención a sus caracteres, al último tercio del siglo XVI y bien revelan las actitudes de las figuras, sus ropajes, y muy particularmente la expresión, las notas

Del estudio de la cabeza, dedúcese su filiación eminentemente montañesina. Cuanto significa esta afirmación en sentido de talla de cabellos, expresión de ojos, disposición de pómulos, etc. es aplicable a la imagen. En efecto, su cabellera y barba están dispuestas en una serie de curvas regulares con perfecta simetría de composición, de efecto muy estudiado, y con precedentes bien notorios en las obras de Martínez Montañés. En la expresión del rostro manifiesta una nota genuinamente barroca que se generalizó años más adelante y que aquí tiene su esbozo, consistente en conseguirla de modo particular por el mayor acuse de líneas y acentuando la disposición de las formas. Una ligera oftalmia y la prominencia de pómulos en el rostro del Jesús, entre otras cosas, confirman lo expuesto. Pudiera señalar su relación con ciertas obras del famoso escultor Andrés de Ocampo, próximo deudo del autor de esta imagen, y sin duda alguna existen concomitancias en el ensortijado de cabellos de una y otras, pero en definitiva la considero más próxima al círculo que hoy conocemos bajo la denominación común del escultor de Alcalá la Real, por múltiples circunstancias, que de ningún otro apartado.

Si relacionamos el Nazareno carmonés con la imagen de San José de la parroquial de Villamartín, obra documentada del citado Francisco de Ocampo y bastante posterior en años, (1) hallaremos su perfecta identidad de caracteres y el sometimiento a las notas apuntadas. Torpeza en composición y acuse de las notas realistas ya citadas, hallamos en esta imagen.

No puedo vislumbrar si el día que la documentación aportada sobre el escultor que nos ocupa revele claramente su personalidad, se confirmarán las ideas expuestas, pero sospecho que todo ello encuentra, en principio, explicación satisfactoria habi-

específicas del manierismo de la citada época. Del análisis iconográfico del Jesús representado en el aludido relieve y su comparación con el Nazareno carmonés, dedúcese que éste responde a semejante criterio artístico al que aquel significa.

Teniendo en cuenta la composición y distribución de dicho retablo, que se acomoda a uno que en 1587 ejecutó el entallador Juan de Oviedo, el Viejo, para el desaparecido convento franciscano del Dulce Nombre de Jesús, que existió en la puerta de Carmona de la ciudad de Sevilla, y considerando su estilo y caracteres, no hallo grandes dificultades en identificarlo con él, en principio. (La escritura de concierto y la nota de cancelación del citado retablo la publica C. López. *Desde Martínez Montañés...* p. 125).

Otro relieve de composición casi idéntica se halla en el retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia del convento de dominicas de Madre de Dios, en Sevilla. Aún cuando no está documentado, creo que su cronología será semejante a la de aquel.

(1) Está fechada en 1622, según los testimonios notariales publicados por los señores Sancho y Bago. *Doc. para la historia del arte en Andalucía*. II 252 y V. 50 La imagen está reproducida en la lámina 198 del volumen segundo de *La Escultura en Andalucía*.

da cuenta del ciclo de años en que se desenvuelve. El realismo se imponía paulatinamente con fuerza avasalladora a la cual Francisco de Ocampo no pudo sustraerse, pero falto de capacidad para imponer formas nuevas que respondiesen en conjunto al avance que en detalles conseguía, y pesando ciertamente sobre él la tradición escultórica sevillana, movióse dentro de los moldes ya consagrados, manifestando su personalidad, no exenta de interés, en esos alardes delatores del deseo de emancipación que en él se advierten. Un caso semejante aunque de mayor pujanza artística, quizás debido en parte a su aparición más tardía, es el del cordobés Juan de Mesa, cuyo aporte al barroco en escultura he tenido antes de ahora ocasión de señalar.

El estudio del Jesús Nazareno de Carmona suscita una serie de problemas en relación con la imaginería sevillana. Cuantas veces lo he analizado evoqué la imagen titular de la cofradía sevillana del Silencio, con la cual guarda relaciones estilísticas y cronológicas.

En efecto, del estudio de esta interesante escultura de Nazareno, dedúcese que pertenece a los albores del siglo XVII sevillano, con todo lo que significa. (1) Bastará recordar que alguien con plena autoridad, lo clasificó como obra de la juventud de Martínez Montañés, para no tener que insistir en ello. La imagen acusa mano maestra pero tímida, y ello lo revela la talla de su cabeza, de correctísima cabellera y barba, tratadas con criterio de rítmica ponderación, con caracteres de barroquismo incipiente, y la expresión del rostro concentrada en ojos, nariz y pómulos, de líneas algo más naturalistas que el resto de la cabeza. No obstante ello su semblante refleja extrema sencillez y quietud, sin alardes dinámicos de ninguna especie. Por otra parte, aun cuando no llega en su actitud a la afectación de la de aquella imagen, carece del realismo de las esculturas similares del barroco sevillano.

Las relaciones técnicas con la imagen de Carmona, en conjunto y en detalles existen. Sería prematuro hacerlas obra de la

(1) Como creo que puede tener interés para la cronología de esta imagen, interesa citar aquí una escritura otorgada ante el escribano público de Sevilla. Gaspar de León, en 30 de junio de 1611, en virtud de la cual Doña Isabel Gómez de Cabrera, viuda de Lorenzo Santos, fundó una capellanía en la capilla mayor de la iglesia del convento sevillano de San Antonio de Padua, a favor de la cofradía de la Santa Cruz en Jerusalén, establecida en dicha iglesia.

Entre las condiciones hay una cláusula que dice así: «...sin que se pueda mudar ni alterar en ningún tiempo y por el consiguiente es capitulación y acuerdo que aya de esta y permanecer en la dicha capilla mayor el cristo con la cruz a cuestas que al present^e tiene allí dicha cofradía...» (Noticia facilitada por Don H. Sancho Corbacho).



*¿José de Mora? Nuestra Señora de los Dolores,
Iglesia de la Victoria. Osuna.*



*Francisco de Ocampo. Nuestro Padre Jesús Nazareno.
Iglesia de San Bartolomé. Carmona.*

LÁMINA XX



¿José de Mora? Imagen de Nuestra Señora de los Dolores. Iglesia de la Victoria. Osuna.

misma mano cuando aún quedan por delimitar una serie de artistas de principios del siglo XVII, que por exigencias de la época participan en mayor o menor grado de un denominador común; pero como lo interesante es conocer grupos y talleres con sus fórmulas y aportaciones, deseo mostrar aquí la similitud de caracteres que advierto entre estas imágenes, y luego la investigación decidirá en definitiva. (1)

José Hernández Díaz.

La imagen de Nuestra Señora de los Dolores, de la iglesia parroquial de la Victoria. Osuna.

Con el propósito simplemente de llamar la atención a los especializados en el estudio de la escultura granadina, presento varias fotografías de la imagen aludida en el título de esta comunicación, según creo no publicada hasta el presente con el interés científico que merece (Láminas XIX y XX).

La imagen es titular de una hermandad de penitencia nominada con la citada advocación—cuya acta de constitución está fechada en 3 de mayo de 1730—y establecida canónicamente en una capilla de la referida iglesia, que le fué cedida por los religiosos Mínimos, en 26 de noviembre de 1731.

Entiendo que la susodicha imagen la poseyó la hermandad desde su fundación; pero de su procedencia y adquisición nada he podido averiguar documentalmente.

La estatua de la Virgen es de tamaño algo mayor que el na-

(1) Una última nota me interesa puntualizar, y es la que se refiere a la modalidad iconográfica que representa la forma de llevar la cruz. El Jesús del Silencio porta la cabeza de la misma y el lugar de intersección de sus brazos, por la parte posterior, sobre la escápula, quedando el madero largo delante de la figura. De idéntica manera la llevan los Nazarenos representados en los relieves antes citados. En cambio el Nazareno carmenés, la lleva de forma inversa.

Sin que posea aún plenitud de información, tengo fundadas razones para creer que dicha disposición tiene arraigo local, o quizás mejor regional,—indudablemente inspirada en alguna fuente religiosa—y en parte define las representaciones clásicas del tema, o las en ellas inspiradas. Con leves excepciones, la forma ordinaria con que la imaginería del *cinquecento* representó la escena de la calle de la Amargura—tema, por otra parte, no muy afecto a la iconografía pasionista de la época—es aquella en que la cruz se lleva con la cabeza hacia delante.

La escultura española renacentista, tanto en Castilla como en Aragón, podría ofrecer ejemplos confirmatorios de lo expuesto. Por lo que hace a Sevilla, puedo decir, que siendo frecuente hallar en los artistas extranjeros que en dicha época trabajaban allí, la interpretación de dicho asunto acomodándose al tipo general, he hallado también, con insistencia, algunos casos de artistas de mayor arraigo local, que al representar la citada historia cambian la colocación de la cruz.

Curioso es en este sentido el caso del escultor Felipe de Borgoña, que habiendo presentado en uno de los relieves del trasaltar mayor de la catedral de Burgos, al Salva-

tural (1) y con ocasión de la anual estación de penitencia se exhibe ataviada con manto, corona y algunas otras cosas supletorias. Aunque puede advertirse en las fotografías, que las manos son obra moderna, en general conserva la primaria disposición.

Del estudio de la escultura conclúyese a poco que se la examine, que está fuera del marco de la imaginería sevillana. Su actitud, distribución y disposición de paños, características fisonómicas, gesto de soberano sufrimiento de los brazos y manos, etc. ofrecen notas ajenas a las generales de la escuela hispalense.

La expresión de resignado dolor, concentrada en el rostro, bellísimamente conseguida por una mueca inconfundible, delatora de toda una tendencia artística, la apartan aún más de lo sevillano, en donde la manifestación expresiva, en pleno momento barroco, adquiere más bien estridencias exteriores que el sentido íntimo reflejado en la imagen de Osuna.

Según mi modo de ver, pudiera clasificarse como obra granadina del primer tercio del siglo XVIII, e íntimamente ligada a la producción de José de Mora. Aún cuando las dimensiones de la imagen repugnen a la labor conocida de este escultor, sus características delatan el estilo. Compárense sus Dolorosas identificadas, con la Virgen ursonense y se hallará que en su rostro se expresa el sufrimiento valiéndose de fórmulas idénticas: arqueamiento ciliar en disposición netamente barroca, entrecejo respectivo, abertura palpebral, nariz larga y afilada, comisura de los labios, cabellera partida en dos crenchas y cayendo en largas guedejas sobre los senos, mentón, etc. recuerdan vivamente las

dor cargado con la cruz, según disposición tradicional. al trabajar el retablo de la capilla real granadina, cambia la actitud; siendo ello un síntoma que convendrá no perder de vista.

Estimo, en definitiva, que la forma de presentar el Santo Madero con la cabeza atrás, según el criterio latino, es gusto iconográfico del Renacimiento hispalense, y en líneas generales a él se someten las obras que en sus normas se inspiran; en tanto que el barroco adoptó como tipo suyo la disposición tradicional. Por todo ello y teniendo en cuenta lo expuesto acerca de los Nazarenos de Carmona y Sevilla, objeto de estos comentarios, hallaremos la explicación de la forma en que portan la cruz.

Finalmente, el tipo ordinario de cruz en la época a que me refiero, es la plana, de sección cuadrilonga. Es otra nota de clasicismo, ya que en este momento artístico, hallaremos siempre la realización de la cruz—símbolo, a diferencia del barroco, en que por acomodarse a un criterio interpretativo realista, presenta la cruz—patíbulo, procurando remedar en su cruda realidad, las líneas del tronco arbóreo.

(1) Mide 1,74 centímetros.

partes respectivas de las vírgenes de Mora. La misma actitud de brazos es otro dato adicional a la tesis sustentada.

Por otra parte el manto que cubre la cabeza enmarcando el óvalo del rostro y dejando al descubierto parte de la cabellera, cae a uno y otro lado de la figura, quietamente sin alterar el inefable recogimiento de la Madre dolorida. La túnica atada por la cintura, baja hasta los pies con idéntico criterio. Todo en fin recuerda la técnica y expresión de las obras de Mora.

José Hernández Díaz.