

JOSE HERNANDEZ DIAZ

De Arte Sacro Sevillano

LA IGLESIA HISPALENSE DE SAN LORENZO (*)

Con el fin de conocer las obras de Arte que atesora este templo de San Lorenzo, vamos a seguir un orden riguroso, ocupándonos primero del edificio y luego de sus retablos, pinturas y esculturas.

EL TEMPLO.

La iglesia es una edificación de estilo mudéjar, de carácter parroquial, es decir, rectangular en su planta, tres naves, presbiterio abovedado con nervaduras góticas y cubiertas de madera en el resto; la orientación es la tradicional, o sea, la capilla mayor a levante y la torre-fachada en el extremo opuesto. Pero los siglos determinaron grandes transformaciones en la estructura.

De la parte antigua de la fábrica son reconocibles las capillas mudejáricas de la Soledad y de la Milagrosa, en el costado del Evangelio, cubiertas por cúpulas octogonales sobre trompas, las columnas entregas que se hallan en la embocadura del coro, y la torre. Lo más elocuente a efectos de cronología son dichos trozos de columnas, con curiosos apeos, que recuerdan obras análogas de fines del siglo XIII y, por otra parte, consta que en 1310 Fernán González fundó una capilla en esta iglesia, que pudiera ser alguna de las ya referidas. La torre-fachada, más propia de la zona de la Sierra hispalense que de la capital, es también obra mudejárica y a juzgar por la portada y los arcos de herradura y herradura apuntada de sus vanos, podría fecharse en el siglo XV.

En el siglo XVII hay una trascendental obra de restauración. En efecto, tanto en la capilla de Animas como en la de Rocamador luce importante azulejería fechada en 1599 y 1609, y se sabe documentalmente que seis años después el insigne arquitecto y escultor Die-

(*) Las presentes notas responden a un propósito de ofrecer en los templos una sucinta guía artística que conduzca al visitante, interesado por conocer con exactitud las obras de arte y el ajuar litúrgico. Se ofrecen como muestra de la tarea y como experiencia inicial.

go López Bueno proyectó la cabecera del edificio, ejecutando la obra el arquitecto Andrés de Oviedo, quien introdujo algunas modificaciones en las trazas originales. A este momento corresponde, pues, el amplio presbiterio con su cúpula y bóvedas, así como también las dos capillas colaterales dedicadas a la Purísima Concepción, las dos portadas del templo y probablemente se reemplazarían los muros exteriores por diverso tipo de soportes.

En 1700 el gran arquitecto Leonardo de Figueroa informaba sobre la obra de la capilla del Sagrario, que construía Félix Romero, importante adición al templo, constituyendo un pequeño recinto eucarístico, adornado con notables obras de arte. También en el remate de la torre hay la fecha de 1757, es decir, inmediatamente posterior al terremoto de 1.º de noviembre de 1755, que tantos destrozos causó en la ciudad.

Pero el siglo XIX iba a imponer otra importante reestructuración: Así pues, en 1863 se operaba también en el tramo último de la torre y en 1877 se desfiguró el cuerpo de las naves; otra obra importante tuvo lugar en 1911. De esta forma hoy encontramos un templo mudéjaro de cinco naves, planta y alzados insólitos en nuestra arquitectura mudéjar, consecuencia de las restauraciones apuntadas.

En resumen, la obra primitiva se puede fechar a fines del siglo XIII o comienzos del XIV, y luego la torre, construida probablemente en el XV. En el primer cuarto del siglo XVII se hicieron las dos portadas laterales, las capillas Inmaculadistas y se reconstruyó totalmente la cabecera o presbiterio, según el estilo del protobarroquismo sevillano. El siglo XVIII vio alzarse la capilla Sacramental y en el siglo XIX se amplió el templo en la forma que hoy vemos.

OBRAS DE ARTE.

El presbiterio está presidido por el importante retablo mayor, que ofrece en su composición la novedad de situar Sagrario y Manifestador en el lugar de la Caja u hornacina principal. La traza arquitectónica fue obra del inmortal imaginero Juan Martínez Montañés, en 1632, y cuatro años después tenía asentado el primer cuerpo; mas en 1645, el maestro, ya viejo y achacoso, traspasó los relieves y figuras al artista cordobés Felipe de Ribas. Otra imagen

del Santo Titular realizó Montañés en 1639, siendo estofada y encarnada treinta y seis años después.

En esta Capilla mayor lucen dos hermosos Angeles lampareros del mejor barroquismo sevillano y cuatro pinturas murales de los Evangelistas, probablemente ejecutadas por los artistas Domingo Martínez y Gregorio Espinal, en el siglo XVIII. La azulejería trianera está fechada en 1911.

La capilla colateral del lado del Evangelio —obra de Diego López Bueno y Andrés de Oviedo, según se dijo— posee un retablo de la Inmaculada con buena talla de bulto redondo, del imaginero Jacinto Pimentel, en 1630. El frontal cerámico es muy excelente, de fecha aproximada.

Saliendo a la nave por este mismo lado del Evangelio, encontramos el retablo del Santo Cristo del Amparo. Su arquitectura se debe al artista Fernando de Barahona y su fecha 1682-89; la devota imagen del Crucificado, procedente del retablo principal, fue tallada por el cordobés Francisco Dionisio de Ribas, en la segunda mitad de dicho siglo. Es importante el relieve de la Oración del Huerto, situado en el pequeño ático del retablo.

La Capilla de la Inmaculada Milagrosa está cubierta por cúpula octogonal sobre trompas, pintada en su intradós, y se debe al mudéjarismo medieval, correspondiente a la época de la construcción del templo. Tiene un retablo del peor gusto neoclásico y tras la imagen titular existe una pintura mural representando la Calle de la Amargura, renacentista y del siglo XVI.

La Capilla de las Animas está ornamentada con magnífica azulejería de clavos, extendiéndose por los paramentos y ocupando el frontal del altar; las fechas de 1599 y 1609 fijan su cronología. El retablo es importante y del último tercio del siglo XVII; podría adscribirse a la producción de Bernardo Simón de Pineda o a los Barahona; la pintura que representa a la Iglesia Purgante es también de interés.

El grupo de Santa Ana de la Capilla inmediata es talla del siglo XVIII y su estilo recuerda el del imaginero Montes de Oca.

La Capilla de la Soledad está cubierta por cúpula octogonal sobre trompas y es parte de la más antigua edificación del templo y por tanto de estilo mudéjarico; las pinturas de su intradós son muy modernas. En el retablo del siglo XVIII recibe culto la Virgen de la Soledad, Titular de una devota Cofradía penitencial, y es una

de las buenas imágenes sevillanas que interpretan el Dolor de la Madre de Dios, Corredentora del género humano.

En el último altar de las naves del Evangelio existe una importantísima pintura al óleo sobre mármol que representa a la Sagrada Familia y San Juan Niño, firmada por el eximio artista Pedro Villegas Marmolejo, pudiendo fecharse hacia 1585. A los pies está la lauda sepulcral de dicho pintor, redactada por su amigo el insigne humanista Benito Arias Montano.

El coro, situado bajo la torre y a los pies de la nave principal, está decorado con columnas salomónicas.

Siguiendo el itinerario dentro del templo, pasamos a las naves de la Epístola, e inmediatamente junto al coro hallamos la gran pintura mural que efigia a la Virgen de Rocamador, obra de fines del siglo XIV o principios del siguiente, aunque retocada en diversos años, cuales los de 1693 y 1881; también en este siglo por don Juan Olivar. Juntamente con las Madonnas de la Antigua y del Coral, que se veneran en el Catedral y en San Ildefonso, respectivamente, son las más antiguas pinturas marianas del cristianismo hispalense. El retablo que enmarca la pintura es una excelente composición del siglo XVIII; la cerámica del paramento está fechada en 1609.

La Capilla de la Cofradía de Jesús ante Anás y la Virgen del Dulce Nombre, decorada en 1897 y 1922, posee retablos modernos, trazados por Gonzalo Bilbao; la cerámica está fechada en 1895, pintada por Arellano Campos. Las imágenes titulares son obra del escultor Castillo Lastrucci, que las ejecutó en 1923-24; pero también recibe culto en dicho lugar una singular talla de Jesús Crucificado con advocación del Mayor Dolor, de las mejores producciones de la etapa premontañesina, pudiendo atribuirse al círculo del escultor Juan de Oviedo, aunque también recuerda obras de Andrés de Ocampo.

El retablo siguiente contiene una soberbia talla marmórea de la Virgen del Carmen, obra catalana de fines del siglo XIV, y dos notables esculturas en madera policromada representando a San Pedro y San Pablo, fechables a principios del XVII, del taller de Martínez Montañés.

La Capilla de San José tiene un retablo neoclásico; la figura del Patriarca puede atribuirse a Cristóbal Ramos y fecharse hacia 1800.

El Sagrario es una amplia Capilla construida a principios del

siglo XVIII, por Félix Romero, decorada con pinturas de Domingo Martínez y Cristóbal Espinal. El retablo fue obra del excelente maestro Pedro Ruiz Paniagua, en 1703. La bellísima Inmaculada es también de dicho siglo.

Saliendo de nuevo a las naves encontramos un sobresaliente retablo de 1593, dedicado a la Encarnación, con gran pintura sobre tabla del citado Pedro Villegas Marmolejo, autor también de la Visitación que se sitúa en el ático. La inscripción de la predella o banco identifica esta obra por la devoción de las hermanas Elvira Clara y Francisca Marín.

A su lado, retablo barroco ejecutado por Fernando de Barahona, en 1682-89, y dedicado a la Virgen de la Granada, que hizo el insigne escultor flamenco Roque de Balduque en 1554. En ático, relieve de la Visitación.

Volviendo al presbiterio, encontramos la Capilla colateral del lado de la Epístola —obra de Diego López Bueno y Andrés de Oviedo, según se dijo—, dedicada a la Inmaculada, debiendo señalarse la acendrada devoción de esta parroquia a la Purísima, en cuanto dedicó dos capillas a su culto y la imagen del Sagrario. El retablo perteneció a don Diego Pérez de Porras y a su esposa doña Isabel de Montemayor; la pintura es obra importante, firmada por Francisco Pacheco y fechada en 1624, de gran interés iconográfico, pues no sólo tiene los símbolos marianos citados en los capítulos 24 y 50 del sagrado libro del Eclesiástico, sino que aparece la Santísima Trinidad testificando que *ab aeterno* fue preservada de toda mancha desde el primer instante de su Ser, como privilegio único y singularísimo, reservado a quien se destinaba para Madre de Dios. Por plausible decisión, esta capilla está destinada a museo parroquial y por ello aquí se admiran una Virgen con el Niño en barro cocido, atribuible al insigne imaginero del siglo XV Lorenzo Mercadante de Bretaña, una tabla interesante hispano-flamenca, y el Tesoro, constituido por los Vasos Sagrados y demás objetos del ajuar litúrgico.

Entre los ornamentos citaremos un terno completo, adamascado en rojo con pormenores en verde claro, bordado en los primeros años del siglo XVIII, y paño mortuario, de terciopelo negro, bordado en la primera mitad del citado siglo XVIII.

En cuanto a la orfebrería es muy importante la serie de vasos sagrados y otros objetos de culto, que alcanza el número de setenta y dos piezas.

Destacan: dos cálices góticos y uno mejicano de cobre dorado, renacentista; dos copones del siglo XVII; ostensorio del XIX; del siglo XVI, crismera y acetre; del XVII, atriles, bandejas, portapaz y parrilla laurentina; del XVIII, seis blandones, naveta, dos magníficas lámparas en la capilla mayor y una cruz procesional.

Repartidas por el templo hay importantes pinturas, destacando dos grandes lienzos de asuntos bíblicos del siglo XVII.

BIBLIOGRAFIA

- D. ÁNGULO IÑIGUEZ. *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*. 1932.
 J. GESTOSO Y PÉREZ. *Sevilla Monumental y Artística*. I, 1889.
 J. GONZÁLEZ MORENO. *Trazas de Diego López Bueno para San Lorenzo de Sevilla*. *Archivo E. de Arte*. 1953.
 J. GUERRERO LOVILLO. *Guía de Sevilla*. 1962.
 A. GUICHOT SIERRA. *El Cicerone de Sevilla*. 1925.
 J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *El retablo sevillano en el siglo XVII*. 1931; *Papeletas para la historia del retablo en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII*. *Boletín de Bellas Artes*. 1935. Id. *Juan Martínez Montañés*. 1949; Id. *Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista*. 1944; Id. *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*. 1951; *Arte español del siglo XVII*. 1974.
 A. SANCHO CORBACHO. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. 1952.
 M. JESÚS SANZ. *Tesis doctoral inédita sobre Orfebrería sevillana*. 1975.
 J. SERRERAS. *Pedro Villegas Marmolejo*. 1975.
 I. TURMO. *Bordados y bordadores sevillanos*. 1955.

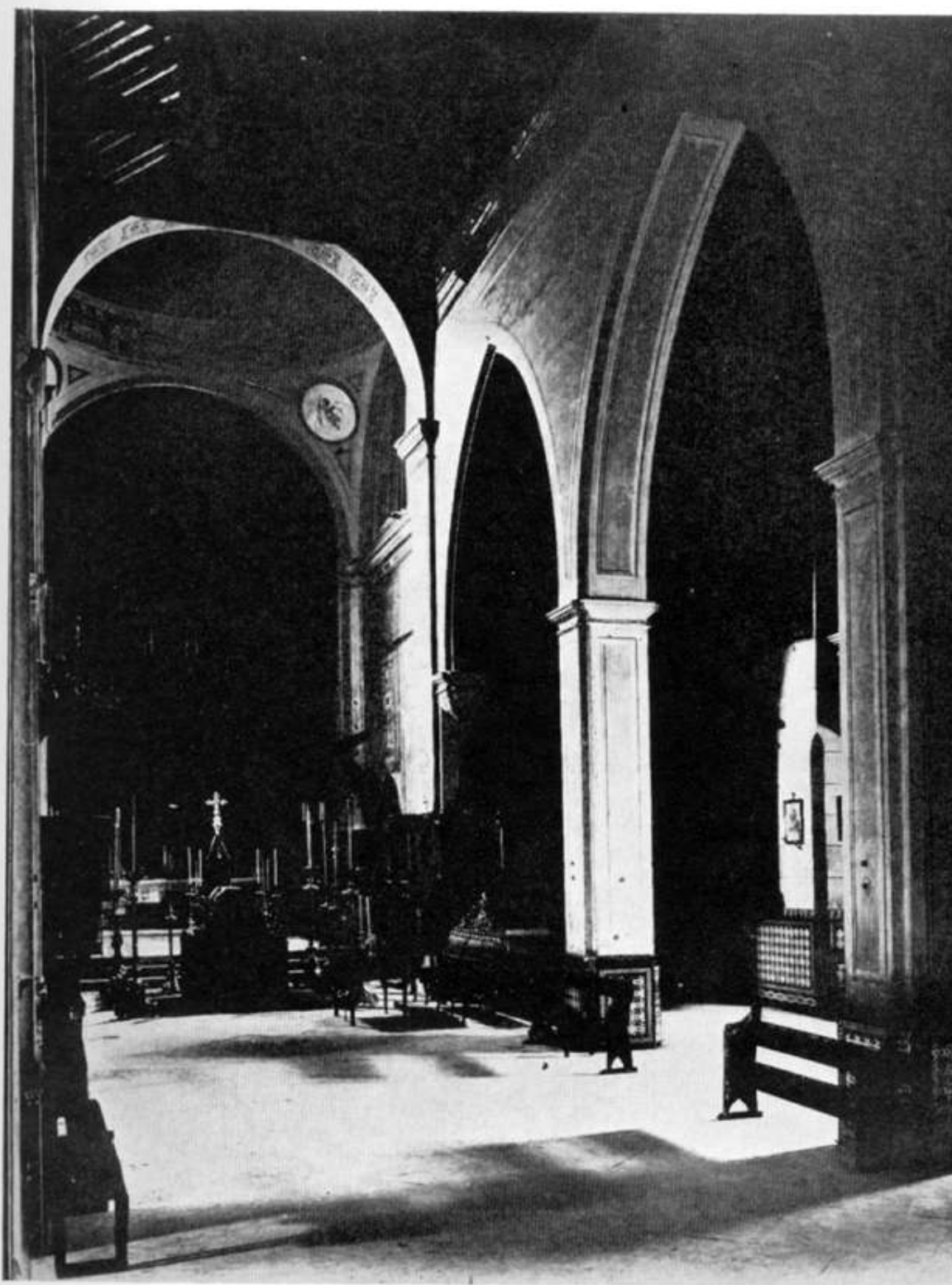


Figura 1.—Sevilla. Parroquia de San Lorenzo. Vista interior.
Foto Laboratorio de Arte.



Figura 2.—Sevilla. Parroquia de San Lorenzo. Capilla colateral.
Foto Laboratorio de Arte.

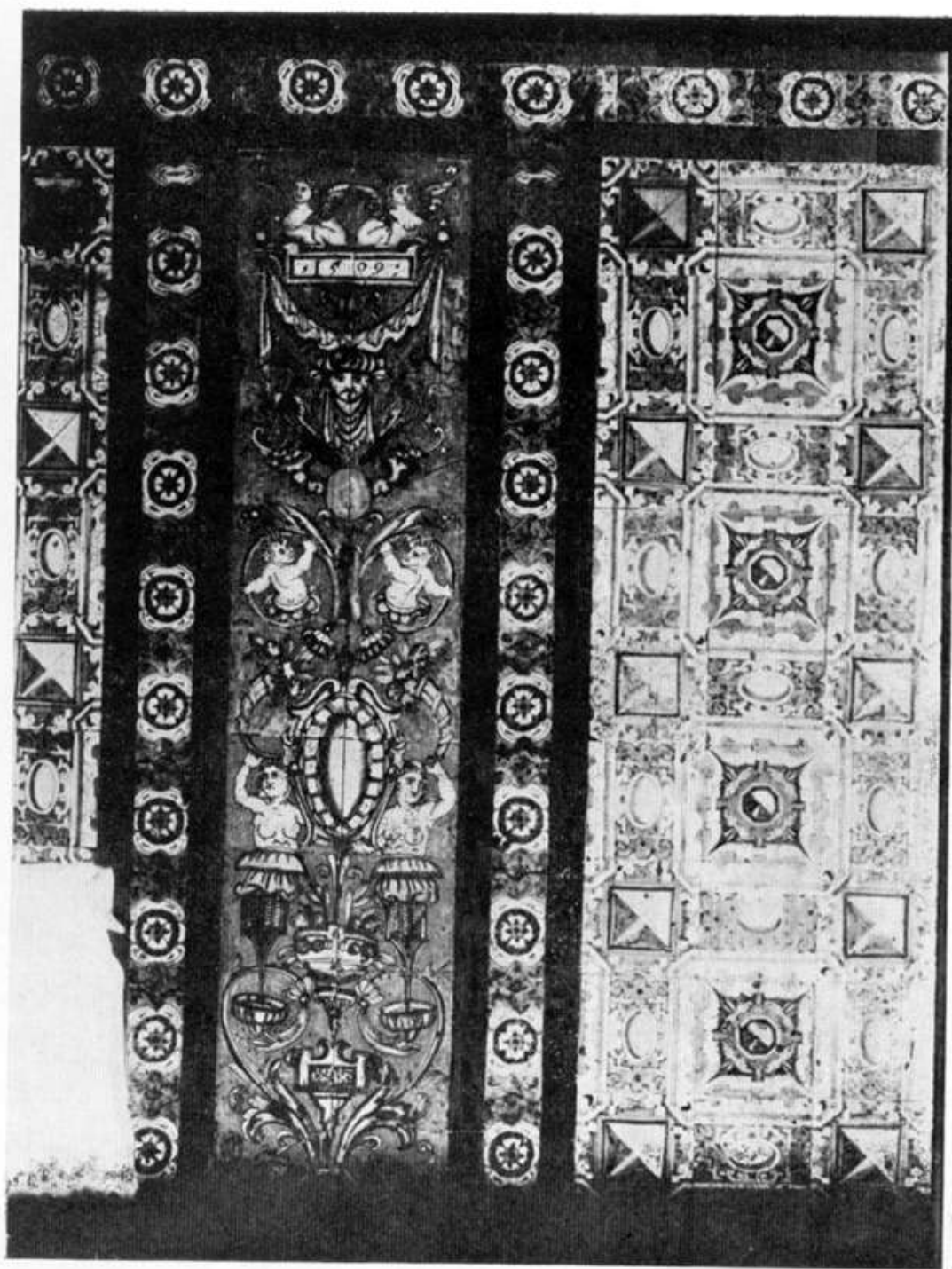


Figura 3.—Sevilla, Parroquia de San Lorenzo. Cerámica de la Capilla de Animas.
Foto Laboratorio de Arte.

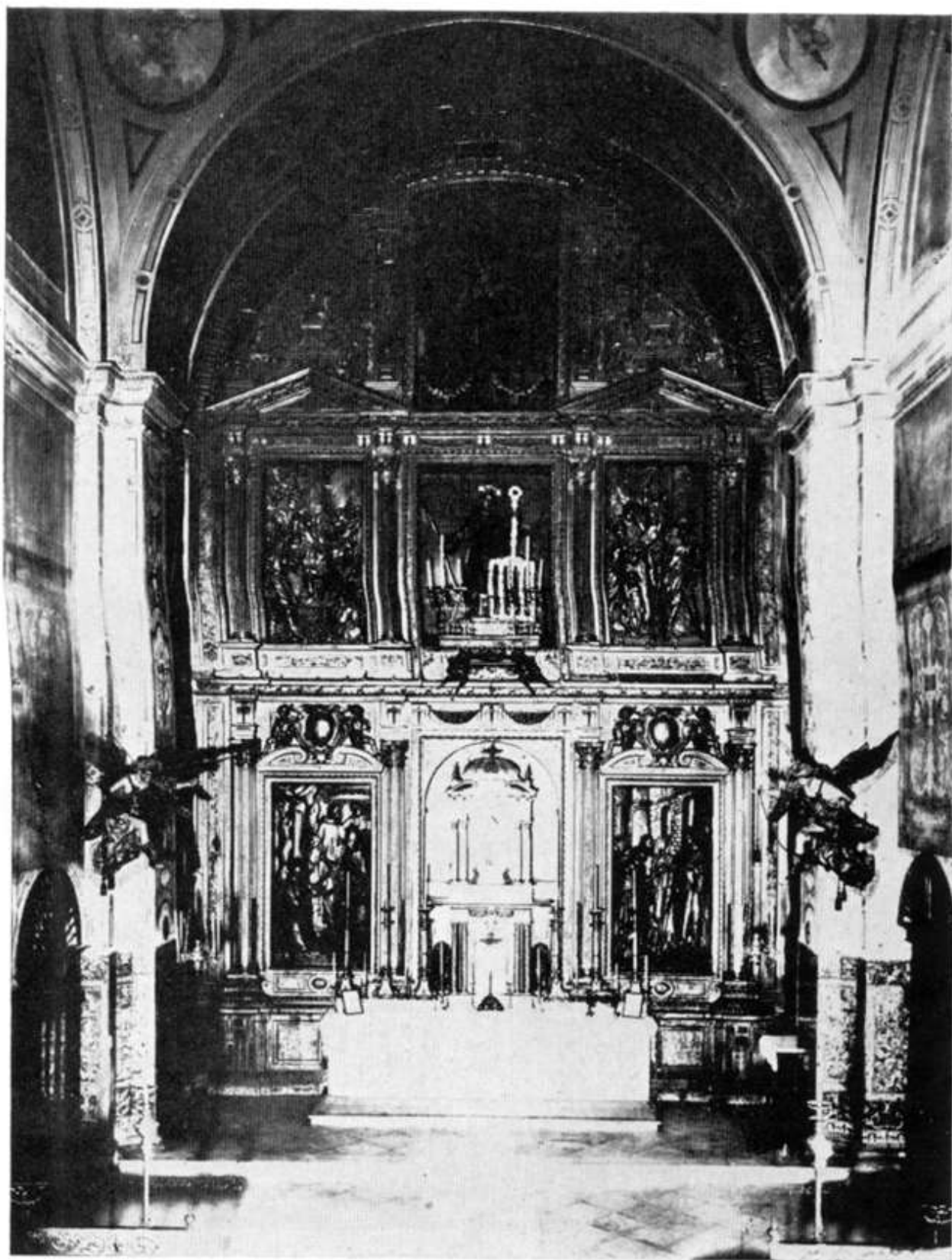


Figura 4.—Sevilla. Parroquia de San Lorenzo. Retablo mayor.
Foto Laboratorio de Arte.



Figura 5.—Sevilla. Parroquia de San Lorenzo. Retablo del Sagrario.



Figura 6.—Sevilla. Parroquia de San Lorenzo. Pedro Villegas Marmolejo.
Sagrada Familia y San Juan. Foto Laboratorio de Arte.



Figura 7.—Sevilla. Parroquia de San Lorenzo. Pedro Villegas Marmolejo.
La Encarnación. Foto Laboratorio de Arte.



Figura 8.—Sevilla. Parroquia de San Lorenzo. La Virgen de Rocamador.
Foto Laboratorio de Arte.



Figura 9.—Sevilla. Parroquia de San Lorenzo, Francisco Pacheco. La Inmaculada.
Foto Laboratorio de Arte.



Figura 10.—Sevilla. Parroquia de San Lorenzo. Virgen con el Niño.
Foto Laboratorio de Arte.



Figura 11.—Sevilla. Parroquia de San Lorenzo. Virgen de la Soledad.
Foto Laboratorio de Arte.

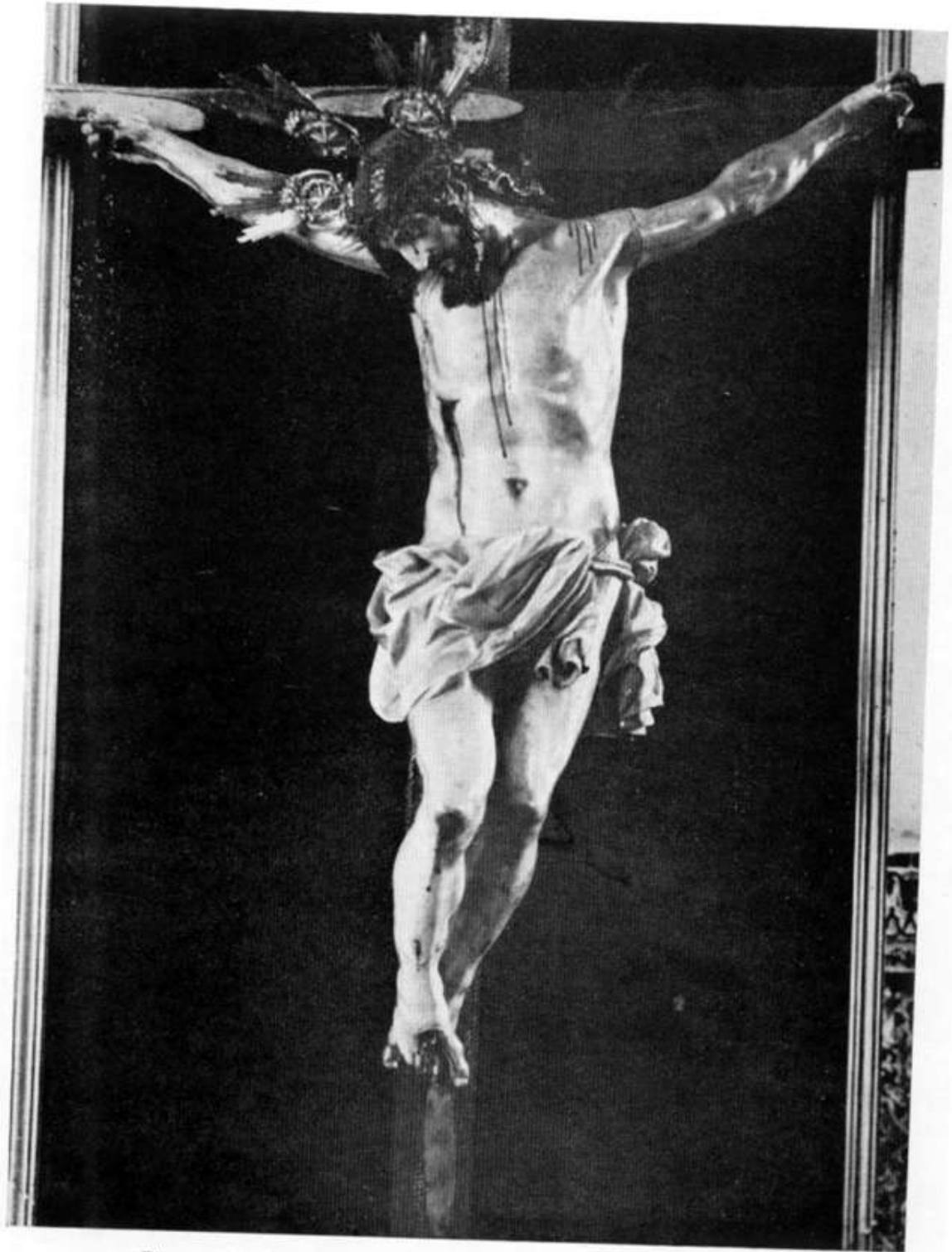


Figura 12.—Sevilla, Parroquia de San Lorenzo. Juan de Oviedo ?
Crucificado del Mayor Dolor. Foto Laboratorio de Arte.

LA IMAGEN DE NUESTRO PADRE JESUS DE LAS PENAS DE LA PARROQUIA DE SAN VICENTE (*)

Nos hemos reunido aquí en uno de los actos jubilares de esta Cofradía, con motivo del primer centenario de su fundación. Pero la llamada de hoy es insólita, pues si hasta ahora las disertaciones tuvieron lugar en el Salón de sesiones solemnes de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en nuestro Museo de Bellas Artes, al dedicar una de las conferencias al estudio de la imagen del Santísimo Cristo de las Penas, Titular de esta ejemplar Cofradía sevillana, parecía natural que la celebrásemos en el templo y ante su Sagrada Efigie; y pues en el arte sagrado debe primar lo religioso, propuse a la Junta de Gobierno, y ésta lo aceptó seguidamente, que tras la celebración de la Eucaristía tuviese lugar el estudio de la escultura.

Y heme aquí emocionado por la grandeza del acto a que asistimos, dando gracias al Señor de todo bien porque me haya escogido para alabarle y a la Cofradía que, como su instrumento, formulara la invitación.

No acostumbro a escribir mis conferencias; mas una repentina e inoportuna afonía, exigió que a toda velocidad redactase unas notas para que no falte mi modestísimo grano de arena en esta singular efemérides.

Dada la heterogeneidad de los oyentes, voy a sistematizar los

(*) Conferencia pronunciada en la parroquia sevillana de San Vicente, con proyecciones, con motivo de los actos organizados en el primer centenario de la Cofradía. 1 de octubre de 1975.

puntos de mi exposición, a fin de obtener la mayor claridad expositiva.

Así pues, a modo de premisas que nos conduzcan a una conclusión razonada, trataré de los siguientes puntos:

INTRODUCCIÓN: *La imagen sagrada.*

PRIMERO: *Iconografía del tema de Jesús Nazareno.*

SEGUNDO: *Las representaciones en la imaginería sevillana.*

TERCERO: *Pedro Roldán en el barroquismo sevillano.*

CUARTO: *La imagen de N. P. Jesús de las Penas. Clasificación estilística.*

CONCLUSIÓN.

INTRODUCCIÓN.

La Iglesia católica ha buscado en todo momento que sus manifestaciones culturales tengan sentido docente y ayuden con carácter vicario a su augusta misión de Magisterio Ecuménico. El canto, la oratoria, la música, la danza y las Artes plásticas sagradas, deben estar fecundadas por esta excepcional misión. Yerran, por tanto, quienes pretenden que todo ello se signe como manifestaciones artístico-culturales, pero más aún, aquellos que pretenden introducir formas nuevas, que si bien son toleradas por la Jerarquía eclesiástica, no están acordes con el espíritu de la Iglesia y deberían tener su marco adecuado en Museos, Salas de Conciertos o aulas de conferencias, pero de ningún modo en los templos del Señor. En ellos, todo debe invitar a la oración y coordinar con la liturgia de la palabra, a la cual sirven; si la Iglesia dejó paso a las lenguas vernáculas para mejor participación de los fieles, no es lógico que un arte incomprensible para la totalidad de las mentalidades que integran el Cuerpo Místico, se alce en las iglesias, cuando o no dicen nada y entonces sobran, o desorientan y ciertamente deben ser rechazadas.

Por ello esta sagrada imagen que ahora imanta nuestra mirada y hace brotar la oración, goza de gran unción sagrada, sirvió durante siglos a la devoción de élites religiosas cultas y, por supuesto, al pueblo cristiano y aún hoy edifica permanentemente en su capilla propia y con ascético *Sursum Corda*, desfila anualmente en su pública procesión penitencial.

Los escultores creaban sus representaciones con un doble concepto, pues o tenían carácter decorativo, destinadas a componer en retablos, hornacinas o piezas arquitectónicas, o se tallaban para iti-

nerar procesionalmente por la vía pública; debiendo tratar la morfología de modo distinto, según uno u otro caso. Nuestro Jesús participa de ambos enfoques, según veremos luego.

¡Cristo de las Penas, Cátedra de la Verdad absoluta y del Bien eterno, ahí estás para enseñarnos el mensaje augusto que tu imagen nos transmite y que nosotros pretendemos entender, pese a nuestras limitaciones!

¿Comprendéis ahora el porqué de este acto, celebrado en el templo, en que lleva la voz un seglar, que es también voz de la Iglesia? Cristo estuvo presente en el ara del altar y a continuación nos edifica a través de este su retrato, obra artística logradísima.

PRIMERO: *Iconografía de Jesús Nazareno.*

En nuestra nomenclatura piadosa reservamos el título de Jesús Nazareno a las representaciones de Cristo cargado con la Cruz en la Vía Sacra o Calle de la Amargura, camino del Calvario, aunque en sí mismo el apelativo sea en cierto modo gentilicio por haber vivido en Nazareth el Hijo de María, con la Sagrada Familia.

De la frase evangélica tomada de San Mateo y San Lucas: "Si alguno quiere venir en pos de Mí, niéguese a sí mismo, tome a cuestas su cruz y sígame", surgió en la ascética cristiana, desde remotos tiempos, multitud de *stauróforos* o amantes de la cruz, *staurofilia* que fue cultivada de modo singular por los franciscanos, desde su fundación por el Seráfico Santo de Asís.

No es extraño que los penitentes de las Cofradías se llamen también Nazarenos; es posible que la razón secundaria —la principal es el recuerdo del Maestro— derive del grupo hebraico de los Nazarenos, que se consagraban particularmente al culto de Dios, no bebían licor alguno que pudiera embriagar y no se cortaban la barba ni el cabello.

En la literatura ascética hispana, influyó sobremanera la traducción a fines del siglo XVI del libro medieval "La Imitación de Cristo" del Venerable P. Tomás de Kempis, cuyo capítulo XII del libro II, que trata de "El camino real de la Santa Cruz", produjo y sigue produciendo hondo impacto en los cristianos. Asimismo las obras del V. P. Fr. Luis de Granada, fueron consultadas por nuestros artistas, como secuela del ambiente religioso conseguido, sirviendo —entre otras obras exegéticas— de fuente a los imagineros.

Las imágenes de Jesús —desde luego las pasionistas— llevan

en su cabeza las llamadas Potencias, que son elementos despiezados del medieval Nimbo crucífero, atributo de la Divinidad, para diferenciarlo del circular, propio de la Virgen o de los Santos.

Si reparamos en las representaciones pictóricas y escultóricas de Jesús Nazareno, comprobaremos que hay diversificación en las actitudes y en la forma de la Cruz. En efecto, ésta puede ser o la llamada *Commissa* o *decussata*, o la titulada *Inmissa*, *capitata* o *latina*, es decir, un vástago largo o *patibulum* rematado por otro horizontal adherido en su extremo superior en forma de Tau —*commissa*—; o dos maderos en cruceta, siendo corto el apéndice superior —*capitata*—; y estos maderos pueden ser planos o cepillados, a la manera Toscana, o toscos y arbóreos, como si de un tronco realista se tratara.

Jesús aparece cargando con el Santo Arbol de la Cruz, unas veces con la cruceta hacia adelante y a la altura de la cabeza, quedando basculante y hacia atrás el *patibulum*, y otras cayendo éste diagonalmente ante el cuerpo de Cristo y la cruceta hacia atrás. Ambas figuraciones son puras creaciones de los artistas, guiados siempre por la Iglesia.

En realidad no sabemos cómo fue ejecutada la Pasión de Jesús, en sus diversos "pasos" o historias, especialmente la Crucifixión; la imaginación de los artistas, dando forma plástica a la exégesis sagrada, nos ha ofrecido las conocidas estampas.

En Roma, el reo era obligado a cargar con el *patibulum* hasta el lugar donde era ajusticiado, le quebraban los huesos y quedaban abandonados, atados a los respectivos leños.

Verosímilmente Jesús llevaría también un solo madero, el mástil largo o *patibulum*, bien abrazándolo o tomándolo en peso o cargando con él (interpretando textos de San Juan), y por su longitud sería portado hacia adelante, apoyado sobre el hombro.

Es secular la consoladora devoción del Vía Crucis, que primeramente contemplaba solo siete estaciones, hasta que el franciscano Leonardo de Porto Mauricio las elevó a catorce, en la forma que, poco más o menos, meditamos ahora. Pues bien, la Segunda, Tercera, Quinta, Sexta, Séptima y Novena se refieren a la penosa caminata de Jesús cargado con la Cruz. Pero entre ellas también el Vía Crucis narra las Caídas del Señor, puntualizando tres, según historian las Tercera, Séptima y Novena estaciones, hasta que extenuado el Redentor y temerosos los deícidas que no pudiese llegar hasta el Calvario para cumplimentar la sentencia (*Iesus Nazareus*

Rex Judaeorum), hicieron que Simón de Cirene, padre de Alejandro y Rufo, cargase con el Madero, no ayudando a Cristo sino portándolo individualmente, llevándolo solo él. Los Sinópticos —San Mateo, San Lucas y San Marcos— refieren el episodio del Cirineo, que silencia San Juan, razón por la que algunos expositores sagrados le niegan verosimilitud.

Estas Caídas tendrían lugar, la primera a poco de portar el Madero, a la salida de la Torre Antonia, muy cerca del llamado Arco del Ecce Homo; la segunda en la puerta Judiciaria, y la tercera ya muy cercano el Gólgota.

También es momento de recordar cómo la Berenice o Verónica (Vera Icona, la Verdadera Faz) enjugó con un paño triplemente doblado el rostro de Jesús, presa ya de angustias premonitorias de la muerte, quedando milagrosamente impreso su Rostro, según se venera en el Vaticano, en la Catedral de Jaén y en el pueblo alicantino de Santa Faz.

Y allí encontraría a su Madre, acompañada de las Marías y de San Juan, y a grupos de mujeres compadecidas del reo, llorosas y desde luego angustiadas.

Así Cristo, que había sufrido físicamente la hemofilia del huerto de los Olivos, las torturas con garfios de la flagelación y la punzante coronación de espinas, probablemente en casquete y no en forma de círculo, fue despojado de su clámide, revestido con túnica y cargado con el *patibulum* hasta llegar al Calvario, donde fue expoliado, quitándosele la túnica inconsútil y quedando totalmente desnudo ante sus verdugos y el pueblo, dispuesto para ser crucificado, según narra la décima estación del Vía Crucis, una de las más dolorosas, a juicio de los exégetas sagrados. Y no continuó con esta piadosa narración porque el objeto es tratar tan sólo de la figuración de Jesús con la Cruz al hombro.

Larga ha sido esta exposición iconográfica pero útil, puesto que nos ayudará a clasificar la escultura de Nuestro Padre Jesús de las Penas.

SEGUNDO: *Las representaciones en la imaginería sevillana.*

¿Cómo representó a Jesús Nazareno la escuela artística sevillana? En el Renacimiento, generalmente en figuras totalmente de talla, si de escultura se trataba, portando la Cruz, tanto en *Tau* como la *Inmissa*, unas veces hacia adelante o basculando detrás,

actuando en ocasiones el Cirineo, que alivia el peso del Santo Madero, ayudando al Redentor.

Con el Arte tridentino, el de la Contrarreforma y el Barroco, las imágenes salen procesionalmente, itinerando entre el pueblo, y entonces el Nazareno viste túnica talar, bordada o lisa —ordinariamente morada, aunque también blanca o roja— para dar sensación de realismo al parecer que caminaba auténticamente, al ser portadas en las respectivas andas. Entonces sólo se tallaban las cabezas, antebrazos, piernas, manos y pies, quedando desbastado el resto; es raro encontrar figuras totalmente anatomizadas.

Entre las primeras recordemos las que se veneran en San Bartolomé de Carmona —obra de Francisco de Ocampo, de 1607—; la del convento hispalense de Santa María de Jesús —atribuido por mí a Juan de Mesa—; San Nicolás de Sevilla —asignado a Pedro Roldán, hacia 1650—, y la que nos congrega en esta hora de Completas, por no citar sino algunos ejemplos.

Entre las de vestir basta tan sólo nombrar las imágenes del Cristo de las Tres Caídas de la Cofradía de la Esperanza —atribuible a Marcos Cabrera—; N. P. Jesús del Silencio —que he atribuido al citado maestro Ocampo—, que porta la cruz hacia adelante; el Jesús de Pasión —obra cumbre de Martínez Montañés—; el Gran Poder sevillano y el de La Rambla —geniales producciones del cordobés Juan de Mesa—; el de la Hermandad trianera de la O —ejecutado también por Roldán, en 1685—; los de las Cofradías de San Isidoro y del Valle —de fines del siglo XVII—; el de las monjas conquenses de Sisante —maravillosa obra de La Roldana—; el de Alcalá del Río —de Francisco A. Gijón, en 1672—; el de El Viso del Alcor —tallado por Andrés Cansino, en 1670—; el de la Prioral de El Puerto de Santa María —posiblemente de Roldán, hacia 1677—; y otros más contemporáneos de nuestro Cristo y posteriores.

En todos ellos se expresa el sentido teológico, con una morfología clasicista muy cuidada, que procura destacar la idea; o la fuerza empírica barroquista, que acentúa la nota histórico-realista, sin merma de la unción sagrada.

TERCERO: *Pedro Roldán en el barroquismo sevillano.*

El sevillano Pedro Roldán —a quien ha dedicado recientemente una excelente monografía mi compañero el profesor Bernales Ba-

llesteros— nació en 1624, catorce años después entra de aprendiz en el taller granadino de Alonso de Mena y en 1647, fallecido su maestro, se avecinda en su nativa Sevilla, hasta su óbito acaecido en 1699.

El representa el enlace entre el Arte de las dos Andalucías, la Occidental y la Oriental, entre Sevilla y Granada, y por lo que hace a la ciudad de la Giralda, sirve de puente entre el arte montañésino, prolongado a través de Juan de Mesa y Alonso Cano, y el barroquismo de la segunda mitad del XVII, con el enclave del flamenco José de Arce, que importó las dinámicas y opulentas auras del proceso berninesco, fecundando la estética y la morfología de la escuela sevillana.

Pero Pedro Roldán no es figura aislada, ya que significa un gran taller que dejó profundas huellas en la escultura española. Pensemos en que fueron escultores sus hijos Pedro Roldán Villavicencio, el Mozo, y Marcelino Roldán Villavicencio; sus hijas María Luisa —La Roldana—, escultora de cámara, casada con el también escultor Luis Antonio de los Arcos; y María, desposada con el imaginero Matías de Brunenque. Otra hija, llamada Francisca, pintora de imaginería, casó con el estatuario José Felipe Duque Cornejo; el también escultor Pedro de Castillejos era marido de Teresa Roldán; y el aprendiz del taller Alejandro Martagón, contrajo nupcias con Isabel.

Escultores fueron sus nietos Marcelino y Diego Roldán Serrallonga, así como el eximio Pedro Duque Cornejo; el sobrino Julián Roldán Guerrero fue también estatuario.

La producción del taller dirigido por el gran Pedro Roldán fue numerosa e importante. Se aprecia en las obras documentadas la creación magistral y la mano de estos colaboradores, y no es extraño que sean muchas las esculturas atribuidas y las atribuibles al maestro con la participación del taller, además de los artistas contemporáneos que recibieron su influjo.

Así se puede apreciar en los opulentos retablos mayores de la parroquial del Sagrario catedralicio (1666) y en el templo hospitalario de la Santa Caridad (1670-72), con numerosas figuras de bulto redondo y relieves, que acreditan su maestría, habilidad y la dinámica teatralidad barroquista.

Si acudimos a representaciones pasionistas para investigar su estética, su morfología y la interpretación del Dolor, a fin de señalar la posible analogía con nuestro Cristo, nombraremos los Cruci-

ficados ecijanos de Santiago (1680) y San Juan (1681), el Nazareno de la O (1685), los Cristos de la Coronación (1688) y del Silencio (1696-97), los tres sevillanos y cofradieros, y el impresionante Jesús Atado a la Columna, venerado en la Orotava (1689).

En todos ellos, y en el resto de su producción, se advierte en cuerpos e indumentaria un fuerte sentido pictórico, por el intenso claroscuro, que acentúa la enorme fuerza plástica, corriendo las gubias por los bloques lignarios con atrevimiento y valentía, buscando efectos volumétricos con profundas oquedades y los correspondientes resaltos, sin detenerse en pormenores y apelando en cuanto puede a lo curvilíneo, singularmente en los rostros, para suavizar el dramatismo de la expresión.

La Roldana sigue la orientación paterna, aunando maestría y gracia por su condición femenina; recuerdo emocionado la impresión que me produjo en 1933 su Nazareno de las Clarisas de Sisante (Cuenca), una de las obras más logradas de la imaginería pasionista sevillana; mutilado tres años después, fue recompuesto con acierto por Coullaut Valera.

Otros imagineros del último tercio del siglo fueron Andrés Canino, al que debemos el Jesús con la Cruz al hombro de El Viso del Alcor (1670), su discípulo el gran escultor utrerano Francisco Antonio Gijón, autor del restaurado Nazareno de Alcalá del Río (1672) y creador de una obra tan excepcional como es el Cachorro de Triana (1682), capaz de inmortalizar a un artista; José Montes de Oca (1668-1748), que vuelve su vista a lo montañésino, interpretado por un dieciochesco; y otros más, que no nos detendrán por no ser preciso a nuestro propósito actual.

CUARTO: *La imagen de N. P. Jesús de las Penas. Clasificación estilística.*

Y tras este somero estudio, analicemos ahora la efigie de Nuestro Padre Jesús de las Penas, una de las buenas imágenes de la escuela sevillana.

Aguda unción sagrada emana de la figura, que invita a la profunda y participativa conmiseración y delata los carismas de su autor, pues no sólo poseía información sobre el asunto a representar, sino que estaba formado evangélicamente para realizar su cometido con acierto; teología y teodicea en torno a un sagrado simulacro. Como antes se expuso, posee elocuente carácter docente e

imanta al contemplador, porque de ella fluye un amoroso mensaje, fácilmente comprensible por todos, que invita a la oración.

El "paso", es decir, el momento histórico que representa, entiendo que puede ser la Segunda Caída del Redentor, porque aún lo ha representado doliente, angustiado, no tanto por las cruencias cuanto por el dolor moral; pero todavía con entereza física capaz de seguir la Vía Dolorosa, cargado con el Madero.

Pero veis que vuelve su rostro para mirarnos y entonces recuerdo que en las postrimerías del pasado siglo figuraban sobre las andas varias esculturas, entre ellas la Verónica, y bien pudiera recordarse este singular milagro en la disposición del Nazareno; aunque me inclino a pensar que rememora el momento en que se acercan las mujeres del pueblo, conmovidas y llorosas por el tremendo espectáculo, cuando jadeante y disneico les dice; "No lloréis por Mí; llorad por vosotras y por vuestro hijos"; sublime lección, pretérita y actual, como excepcional y augusto mensaje del Divino Maestro; ¿aprenderemos de una vez esta sobrenatural enseñanza, de llorar arrepentida y seriamente sobre nuestra situación?; han pasado veinte siglos, seguimos llorando, pero sin rectificar conductas públicas y privadas. Poco después caería Jesús por tercera vez y el Cirineo portaría el *patibulum* hasta coronar el alcor del Gólgota.

Artísticamente mide 1,34 m. desde la cabeza al talón, es imagen decorativa, es decir, no procesional, destinada a una hornacina o retablo de templo o claustro conventual, el del Carmen Calzado en este caso. Posee túnica tallada de color verde, con rico estofado en el frente visible y solo dibujado en el dorso, volúmenes bien cortonados y dramatismo expresivo con afiladas aristas en el rostro y cabellera, tratada como conjunto sin pormenorizar; potencias y cruz arbórea, utilizada de ordinario y plana con ricas taraceas para la procesión. A fin de poderlo vestir fue seccionado su brazo derecho; posee ojos cristalinos. Bien dibujada, modelada y tallada; de anatomía realista y paños bien compuestos.

Su estilo corresponde a un avanzado barroquismo y su cronología habría que fijarla muy en las postrimerías del siglo XVII o en los primeros decenios del siguiente. Su policromía y estofado contemporáneos abonan por esto último.

Viene atribuida a Pedro Roldán y en líneas generales no repugna a las creaciones del maestro; pero veamos obras análogas que nos sirvan de comparación:

El Nazareno de la Cofradía sevillana de la Candelaria, puesto

en relación con Roldán y con la temprana fecha de 1650-51, está totalmente tallado y recuerda a Alonso de Mena, maestro de dicho escultor, muerto cuatro o cinco años antes; mas fue restaurado en el siglo XVIII y en otras épocas, siendo tema a investigar. A veces las restauraciones pueden desconcertar la clasificación.

El de la Prioral del Puerto de Santa María, de hacia 1677, se le asigna por similitud con el San Juan Evangelista, firmado y fechado en dicho año, de la propia Cofradía, y superior escultóricamente al Nazareno. Esta figura está en el ambiente y tiene cortes de gubia angulosos como nuestra imagen.

Muy superior al trianero de la O, que yo clasifiqué y feché documentalmentemente en 1685; es otra cosa como concepto y ejecución.

Algo parecido podemos decir de las imágenes del Sagrario y de la Caridad, y de los Cristos, Vírgenes y Santos bien documentados de Roldán; su talla es más suave de masas y curvilínea de perfiles, en el rostro.

Recuerda en cierto modo al Nazareno de El Viso, obra de Andrés Cansino.

No guarda relación con F. A. Gijón ni con La Roldana.

CONCLUSIÓN.

Y termino: No creo que esta imagen sea obra auténtica de Pedro Roldán, aunque sí derivada de sus creaciones. No me atrevo a sugerir nombres de escultores, cuando queda tanto por investigar, aunque afirmo que es obra de un maestro importante, porque sólo un buen artista es capaz de lograr lo que la figura representa, muy destacada en la escuela sevillana, repleta de maravillosa imaginaria. Lamento, como nos gustaría a todos, no poder dar el nombre del autor; los investigadores hemos de ser cautos y sólo ofrecer lo que es seguro documental o artísticamente.

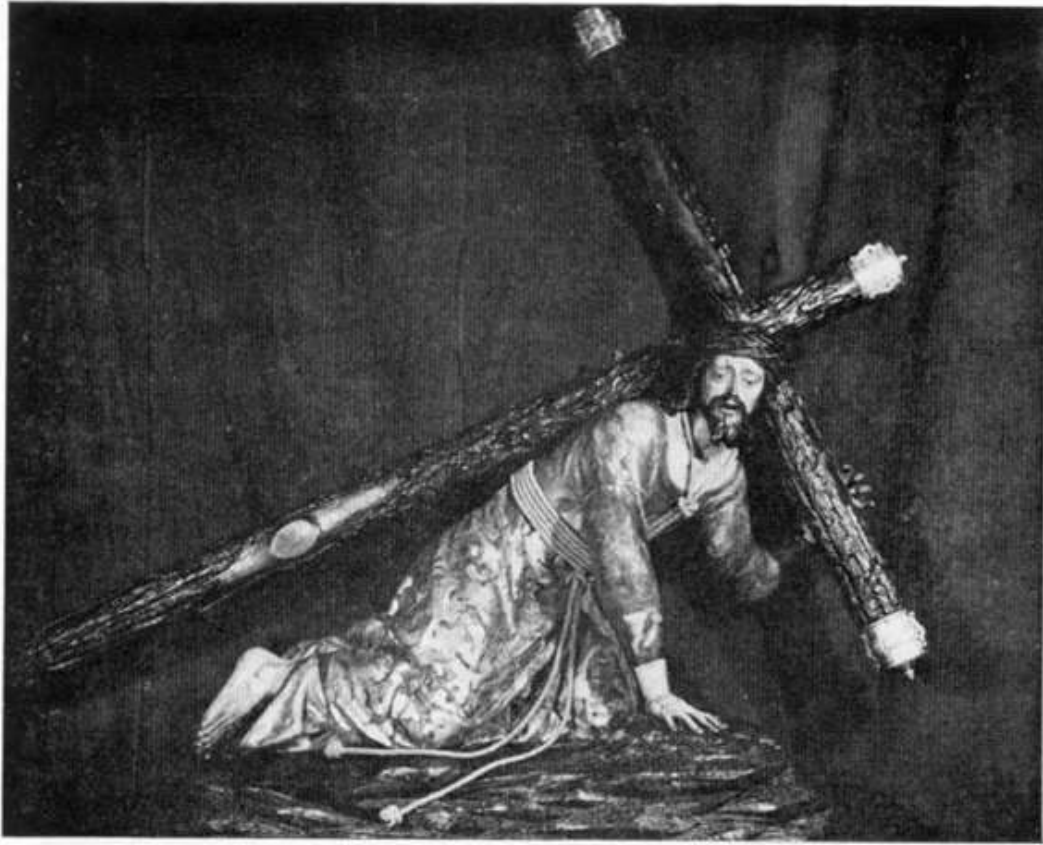
Me permito aconsejar que se restaure y complete en totalidad, de modo singular su rico estofado, y que ordinariamente esté en su capilla sin túnica, es decir, tal como salió de las manos del escultor.

Indiqué a los Cofrades que saliese en la procesión del Lunes Santo sin túnica morada, o sea, la escultura sin aditamentos; no sé si hará bien en la calle, porque no se concibió para ello, y ahora reservo mi juicio. Los Cofrades, que saben mucho de estas cosas, decidirán.

Y ahora, por mi parte, TE DEUM LAUDAMUS por la conmemoración centenaria; pero al propio tiempo TE DOMINUM CONFITEMUR, acreciendo la seriedad de la Cofradía, continuamente demostrada y edificante, su auténtica piedad, sinceramente pastoral, y su enraizamiento con la Iglesia. La mejor garantía de todo ello es la Virgen-Cotitular de la Cofradía, que uniendo sus manos virginales como excepcional patena, ofrendará a su Divino Hijo tan excelsos holocaustos.

BIBLIOGRAFIA

- J. BERMEJO CARBALLO. *Glorias religiosas de Sevilla*. 1882.
J. BERNALES BALLESTEROS. *Pedro Roldán, maestro de escultura (1624-1699)*. Sevilla, 1973.
J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Notas para un estudio biográfico crítico del escultor F. A. Gijón*, *Rev. Universitaria*. Sevilla, 1928; *Materiales para la historia del arte español. Doc. para la Historia del Arte en Andalucía II*, 1928; *Nuevos datos de Arte Sacro. Archivo Hispalense*. 1955; *Estudios de iconografía sagrada. Anales de la Universidad Hispalense*. 1967.
L. ORTIZ MUÑOZ. *Semana Santa en Sevilla*. 1947.
H. SANCHO CORBACHO. *El escultor sevillano Pedro Roldán y sus discípulos*. 1950.
R. VILARIÑO UGARTE. *Los caminos de Jesucristo*.



Figuras 13 y 14.—Sevilla. Parroquia de San Vicente. Pedro Roldán ?
N. P. Jesús de las Penas. Fotos Laboratorio de Arte.



Figura 15.—Sevilla. Parroquia de San Vicente. Pedro Roldán ?
N. P. Jesús de las Penas. Foto Laboratorio de Arte.



Figura 16.—Sevilla. Parroquia de Ntra. Sra. de la O. Pedro Roldán.
Jesús Nazareno. Foto Laboratorio de Arte.



Figura 17.—El Puerto de Santa María. Iglesia Prioral.
Pedro Roldán ? Jesús Nazareno.

UNA PINTURA DEL "SEÑOR DE LAS CAIDAS"

Requerido por la familia, estudié el 1.º de mayo de 1974 una pintura que tiene en depósito doña Matilde Ulloa, vecina de Los Santos de Maimona (Badajoz).

Dicha pintura, que representa a Jesús caído tras la Flagelación, está mal conservada, reseca, sucia, repintada, con remiendos y faltando algunos trozos que se desprendieron; mide 1,65 x 1,01 m. Interesante marco, contemporáneo del cuadro, la inscribe, cuyas medidas son 1,81 x 1,22 m.

Dicha obra pertenece de siempre a la familia Ulloa, con atribución sostenida a Murillo. Un documento de 1899 nos refiere diversas circunstancias que por su curiosidad transcribo: "Documento del cuadro de Murillo. Nos comprometemos con autorización legal Antonio y Benita Ulloa la segunda autorizada por su marido Lorenzo Toro en que el primero se llevará esta noche o mañana el cuadro de Murillo, *Señor de las Caídas* perteneciente a la testamentaria de su señora madre heredado por su hija Francisca Ulloa difunta bajo las condiciones siguientes: *Primera* una vez el dicho cuadro en casa de Antonio no podrá hacer uso de él ni en venta, cambio, etc. *Segunda* que estando conforme los hermanos puede venderse en el día que saliese comprador y les conviniera. *Tercera* teniendo hijos el día que llegue a tomar estado el Antonio Ulloa al fallecimiento de este quedan en libertad los hijos de ambas partes para poder hacer de el uso que tengan por conveniente. *Cuarta*. Si solo quedasen hijos de una parte no podrá venderse dicho cuadro ni pasar a familia que no se apellide Ulloa de primer o segundo apellido, pudiendo hacerlo los hijos de nuestros hijos. *Quinta*. Si el cuadro desapareciera de en casa de Antonio Ulloa le abonará a su

hermana o a sus hijos la cantidad de doscientas cincuenta pesetas. Y *Sexto*. Que si por cualquier concepto desapareciese o se destruyese la efigie y cuadro antedicho de la casa del Antonio abonará él a su hermana Benita la cantidad de quinientas pesetas en vez de las doscientas cincuenta que se espresan en la cláusula anterior. Y a los efectos legales formalizamos la presente que firmamos con dos testigos vecinos de esta villa. Los Santos veintinueve de diciembre de mil ochocientos noventa y nueve.—Benita de Ulloa, firmado y rubricado. Lorenzo Toro, íd., íd. Antonio Ulloa, íd., íd. Hermenegildo Caballero, íd., íd. José Tollesat, íd., íd.”

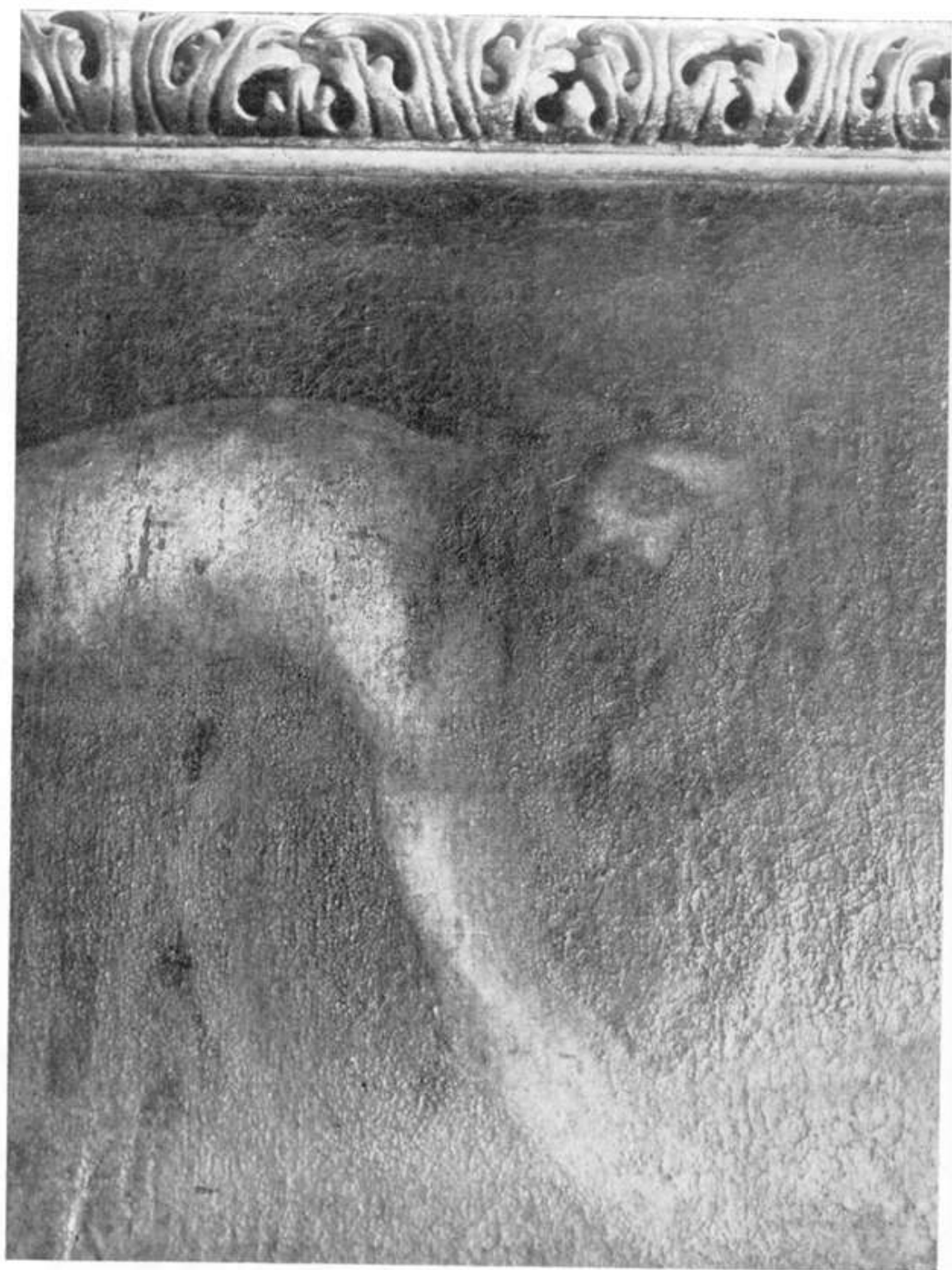
Aparece Jesús caído, genuflexo, tras la flagelación, con paño de pureza y recogiendo sus vestiduras, mientras dirige angustiada y dolorida mirada al espectador. No aparece ninguna otra figura en la composición, ni objeto alguno, tal como puede contemplarse hoy, donde a la paleta tenebrosa se suman evidentes suciedades.

La escena es una simplificación de la pintura de Murillo, fechada hacia 1650-70, de la Colección Cook de Richmond, pues en ésta el Redentor aparece genuflexo, tras la flagelación, recogiendo del suelo sus vestiduras a las que mira atentamente, mientras frente a El dos ángeles le contemplan; en el lado opuesto —izquierda del espectador— se sitúa la columna a la que fue maniatado. Dicha obra, reproducida por August L. Mayer (mide 0,41 x 0,58 m. *Murillo. Klassiker der Kunst*. 1912 XXII. 94) es interpretada por E. Mâle (*L'Art religieux après le Concile de Trente*, págs. 265-66, figura 152) como la versión plástica de un texto de las *Meditaciones* de Alvarez de Paz (1620), habiendo sido repetida por varios artistas. En efecto, del tema del cuadro de Los Santos se halla una pintura en tabla en la Catedral de Badajoz, atribuida a Morales (J. R. Mérida. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*. II, 117), en tanto que la misma obra, que se dice pintada en cobre, se considera italiana (María D. Gómez Tejedor. *La Catedral de Badajoz*. 71); y me informan que hay otras análogas en las Descalzas de Badajoz y en Santa Catalina de Zafra (Badajoz), sin haberlo podido comprobar.

Difícil enjuiciar sobre el cuadro de Los Santos, dadas su suciedad, repintes, erosiones, etc. Parece buena pintura, bien dibujada, modelada y compuesta, y por sus características y circunstancias me atrevería a pensar que es obra sevillana y de las postrimerías del siglo XVII. Parece que existe una inscripción, ilegible por el estado de la pintura.



Los Santos de Maimona (Bacajoz). El Señor de las Caídas.



Los Santos de Maimona (Badajoz). El Señor de las Calfas (pormenor).

LA RELIQUIA DE LA SANTA ESPINA

Iglesia de San Martín. Sevilla.

Por juzgarlas de interés, transcribimos dos escrituras notariales, referentes a esta Sagrada Reliquia ¹.

2 de septiembre de 1545. Diligencia de apertura de un testamento cerrado otorgado por Hernán Gutiérrez, Corredor de lonja, difunto, vecino que fue de Sevilla en la collación de San Martín, fallecido en dicho día hacia las ocho de la mañana.

Hay una cláusula que dice así:

“yten unas reliquias que yo tengo que son de mucha estima las cuales hube del doctor Torres padre del doctor Torres mi señor las cuales le dio el papa Sixto aliende de otras muchas cosas en recompensa de una gran cura que le hizo. Estas mando que las tenga mi mujer todo el tiempo que Dios fuese servido que viva e las preste a sus hijos e hijas cuando de ellas tuvieren necesidad e mando y es mi voluntad que después de los días de vida de la dicha mi mujer aya estas reliquias mi hijo Juan Gutiérrez Pacheco para que él la preste a sus hermanos y hermanas todas las veces que de ellas tuvieren necesidad y quiero y es mi voluntad que las dichas reliquias se tengan siempre en mucha reverencia como ellas lo merecen y de lo que yo desto hasta aquí no he hecho demandado a Dios perdón porque nolas he tenido en la reverencia que debían ser tenidas y mas es mi voluntad que las dichas reliquias queden a mi hijo Juan Gutiérrez Pacheco de tal manera que él ni otra persona

(1) La Hermandad de la Coronación de Espinas se fundó en San Martín en 1540. (Bermejo. *Glorias religiosas*. Sevilla, 1882, pág. 164. ¿Para dar culto a la reliquia? Vera. Ortiz de Zúñiga. *Anales* I, 250; IV, 150.

las pueda enajenar de mi linaje para siempre jamás y que todos se sirvan de ellas cuando tuvieren necesidad e una de las reliquias que es una espina de la corona de Jesucristo nuestro señor que está engastada en una piedra de cristal guarnecida de plata mando que todas las veces que se hiciere la fiesta de nuestra señora de la cinta se lleve a la iglesia de sant martín e se ponga en el altar de la capilla donde es nuestro enterramiento.”

Archivo de Protocolos Notariales. Sevilla.
Of. IX. Mateo de Almonacir. Leg. 1.º de 1545. Registro A.

Se manda enterrar en la citada iglesia de San Martín y en la referida capilla de la Cinta.

(6 de junio de 1576). Testamento de Juan Gutiérrez Pacheco, hijo de Hernán Gutiérrez Pacheco y de Francisca de Ormaza, vecino de Sevilla en la collación de Santa Cruz.

Ordena en una de sus cláusulas celebrar la fiesta de Nuestra Señora de la Cinta en la iglesia de San Martín, el domingo siguiente a la fiesta de dicho Santo, ordenando que en ella se pusiese la reliquia de la Espina de Nuestro Señor en el *altar de dicha Virgen*.

“Yten mando que las reliquias de la espina de N. Señor y las demás que están en una bolsa de terciopelo verde que son para poner a cualquier mujer que esté de parto las haya mi hijo Luis Mexía de Ormaza y después de él su hijo el mayor y si muriere el mayor las haya el segundo y si el dicho Luis Mexía no fuere casado las haya mi hijo el segundo después de ella las haya el hijo mayor que tuviere y si no tuviere hijo las haya mi hijo el tercero y así sucesivamente las hayan los hijos más propincuos que de mí sucedieren conforme a la voluntad de mi señor padre... de manera que sean varones las cuales ninguno de los a quien sucedieren no las pueden dar ni enajenar por cosa alguna y las reliquias de la bolsa de seda sean obligados a las prestar a los de nuestro linaje cuando alguna parienta esté de parto y no para otra cosa y ruego al pariente que las tuviere que las tenga con la reverencia y devoción que debe como cristiano porque son cosas sagradas y de gran estima y como tales me las dejó mi señor padre en mejoría.”

Archivo de Protocolos Notariales. Sevilla.
Of. XIX. Luis Sánchez Guerrero. Leg. 2.º de 1545 (está equivocado, pues todo él es de 1576), fol. 536 v.º

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ