

Capítulo 3

Crucificados escultóricos sevillanos entre el Renacimiento y el primer naturalismo barroco

José Roda Peña

Profesor Titular de Historia del Arte. Universidad de Sevilla

El Crucificado constituye la piedra angular de la iconografía cristiana. Su presencia resulta imprescindible en cualquier templo católico, puesto que debe presidir la celebración eucarística. Así, la *Ordenación General del Misal Romano* prescribe que “sobre el altar o junto a él debe haber una cruz, con la imagen de Cristo crucificado, de modo que resulte bien visible para el pueblo congregado. Conviene que esa cruz permanezca junto al altar también en los momentos en que no se celebran acciones litúrgicas, con el fin de traer a la mente de los fieles el recuerdo de la pasión salvífica del Señor”¹.

Desde siempre, la realización de un Crucificado ha constituido un importante reto en la trayectoria profesional de cualquier escultor, pero máxime si dicha efigie se concibe en tamaño natural y con fines procesionales, pues en este último caso se reviste de una marcada misión catequética que alcanza su máxima proyección devocional en su encuentro con el fiel en su itinerar por la vía pública. Ninguno de los grandes imagineros españoles en general, y sevillanos en particular, se ha sustraído de cultivar tan relevante asunto iconográfico, donde el desnudo —tamizado por el paño de pureza que suele ceñir sus caderas— juega un protagonismo esencial, buscándose equilibrar el aparato cruento inherente al castigo histórico de la crucifixión, con ese “*quid divinum*” que avala su condición de imagen sagrada.

En Sevilla, el Crucificado —al menos hasta estos últimos años en que se ha deslizado alguna experiencia de inspiración sindónica, como el Cristo que Juan Manuel Miñarro López tallara para la cofradía universitaria de Córdoba en 2010—, ha sido tratado por los escultores con ponderación dramática y grandes dosis de clasicismo formal, huyéndose de la proliferación de heridas y laceraciones, así como de los excesos sanguinolentos, que sí se visualizan, en cambio, en las anatomías de otras imágenes de factura nítidamente popular o en muchas de las que se ejecutaron durante la época colonial en los virreinos americanos por artistas autóctonos.

Sin duda, será la madera el material predilecto a la hora de realizar estos Crucificados sevillanos, utilizándose preferentemente el cedro y el ciprés, aunque no faltan ejemplos realizados en pino, caoba, álamo o ácana, además de castaño, alerce, roble, nogal, etc. La opción mayoritaria queda representada por maderas olorosas que se consideran incorruptibles, difícilmente atacables por insectos xilófagos². Además de algunas piezas, muy singulares en número y calidad artística que se tallaron en marfil, otro material que se utilizó con harta frecuencia, especialmente durante los siglos XVI y primera mitad del XVII, y ya con menor asiduidad en el XVIII, será la pasta, empleando una técnica que en los documentos suele citarse como “*entalladura de pasta ligada*”, que podría describirse como el resultado “*de machacar y macerar lienzo, cola de pez, serrín de madera, papel, piel de conejo y otros ingredientes*”, resultando una especie de masa que se aplicaba en moldes sacados del modelo en barro de la figura proyectada³. La pasta, también denominada popularmente como “*papelón*”, resultó ser, a pesar de su aparente fragilidad, un material consistente, ligero de peso y más económico para el comitente que la madera. Como ejemplos de Cristos procesionales

¹ *Ordenación general del Misal Romano*, Centro de Pastoral Litúrgica, Barcelona, 2005, p. 183.

² LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, “Materiales constructivos de imágenes, en talleres sevillanos del siglo dieciséis”, en *Calvario*, 1951, s.p.

³ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, “La Hermandad de Ntra. Sra. de la Esperanza, de San Gil y el escultor Pedro Nieto”, en *Calvario*, 1950, s.p.



▲ Fig. 1. Anónimo. *Cristo de la Vera Cruz*. Hacia 1500. Capilla del Dulce Nombre de Jesús. Sevilla.

ejecutados en pasta o papelón, traeremos a colación el de la Expiración del Museo de Sevilla, los de la Sangre de Alanís, Espartinas y Pedrera, los de la Vera Cruz de Albaida del Aljarafe, Dos Hermanas y Villanueva del Ariscal, o el de la Pax de Osuna. En alguna ocasión, se adoptó como material las telas encoladas aplicadas sobre un alma de madera, como sucede con los Cristos de la Vera Cruz de Benacazón y Gerena⁴.

Los Crucificados que se tallan en la Sevilla del primer tercio del siglo XVI ilustran el tránsito que se produce entre la escultura gótica y la renacentista. Como es notorio, el Santísimo Cristo de la Vera Cruz (Fig. 1) es la imagen decana de cuantas hoy procesionan en la Semana Santa hispalense. Creo que su ejecución debe situarse en los primeros años del siglo XVI, puede que incluso a finales del XV. Responde a un modelo tardogótico, cuya anatomía queda caracterizada por la presencia de unos miembros enjutos, en vivo contraste con la potencia visual de sus abultadas manos, con los dedos flexionados sobre los clavos; resalta el giro hacia la derecha que se imprime al tórax, cuyas costillas aparecen bien señaladas, así como el acusado quiebro que describen sus piernas, con desplazamiento lateral y frontal, resultando muy forzada la disposición del pie derecho sobre el contrario. Hay un detalle de signo naturalista que no debe pasar inadvertido. Me refiero al pliegue que dibuja la piel sobre la cadera derecha, como producto del ya citado giro del torso. La gruesa corona de espinas, trenzada y labrada en la propia cabeza, recuerda otras similares talladas por Pedro Millán desde finales del siglo XV. Los párpados casi cerrados, con los ojos vueltos hacia arriba, y los labios resecos y abiertos, permitiendo la visión de la lengua y de los dientes, otorgan una intensa expresividad al rostro, teñido de sentido misticismo. El escueto paño de pureza se ciñe a las caderas sin mostrar aberturas laterales, anudándose en el costado izquierdo para formar una lazada de ritmo curvilíneo; este sudario, que anticipa una tipología propiamente renacentista, se enriquece con un suntuoso estofado que imita alistados tejidos hebraicos. De tamaño inferior al natural, con el consiguiente aligeramiento de su peso, posibilitaría que siglos atrás este Crucificado procesionara llevado por sacerdotes de manera alzada⁵.

En la producción escultórica de Jorge Fernández (†1535), procedente de Córdoba y afincado en Sevilla desde 1508 para trabajar en el retablo mayor de la catedral, se aúnan los aires góticos de su formación nórdica con cierta apertura a fórmulas naturalistas de carácter renacentista⁶. El Crucificado de la Amargura de Carmona, fechado en 1521, es hoy por hoy, la imagen documentada más antigua que procesiona en la Semana Santa de Sevilla y su provincia, aunque no fuera concebida con tal finalidad, sino para rematar, junto a las efigies de la Dolorosa y san Juan Evangelista talladas por dicho maestro, la viga de la parroquia carmonense de san Felipe, corriendo su policromía a cargo de Juan Sánchez⁷. El tratamiento anatómico resulta convincente e incluye detalles de apreciable realismo en el modelado del torso, como el pliegue que forma la piel sobre el ombligo, al tiempo que todo el cuerpo se arquea levemente, con las piernas separadas y escasamente flexionadas, montando el pie derecho sobre el izquierdo. El sudario, dorado y plegado con naturalidad, presenta una lazada en la cadera izquierda. Persiste la gruesa corona tallada en el bloque craneano, de factura irregular y torturante. Un mechón descendiente, de manera exenta, a la diestra de su rostro de rasgos finos y expresivos, mientras que la barba, de terminación bifida y ahorquillada, configura dos guedejas compactas y picudas.

Jorge Fernández también labró el Cristo que remataba la viga del templo de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija (Fig. 2), conservado hoy en el museo parroquial. Esculpido entre 1519 y 1523, en este caso la policromía corresponde al pintor Alejo Fernández. El Crucificado de Lebrija resulta prácticamente idéntico en sus caracteres morfológicos e iconográficos al de Carmona, con leves distinguos en la disposición de la cabellera, que en el caso del Cristo lebrijano oculta parte de la oreja izquierda, mientras que el carmonense la deja al descubierto, cayendo un breve mechón de pelo sobre la clavícula correspondiente⁸. Pertenecientes también en origen a sendas vigas de imaginería se encuentran el Cristo de la Antigua, de la ermita del

4 RODA PEÑA, José, "El Crucificado en la escultura procesional sevillana", en *Crucificados de Sevilla*, Tomo I, Ediciones Tartessos, Sevilla, 1998, pp. 58-59.

5 *Ibidem*, p. 69.

6 El último estudio global sobre este escultor lo brinda HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador, *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la Catedral de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2014, pp. 235-267.

7 VILLA NOGALES, Fernando de la y MIRA CABALLOS, Esteban, "El Crucificado de la Hermandad de la Amargura de Carmona: obra de Jorge Fernández Alemán (1521)", en *Atrio*, 1993, nº 5, pp. 7-13.

8 VILLA NOGALES, Fernando de la y MIRA CABALLOS, Esteban, "Un nuevo Crucificado documentado del insigne escultor del Quinientos Jorge Fernández Alemán", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 1998, nº 469, pp. 55-58.



▲ Fig. 2. Jorge Fernández. *Crucificado*. 1519-1523. Parroquia de Nuestra Señora de la Oliva. Lebrija (Sevilla).

Castillo de Espera (Cádiz), del año 1528, y el del Perdón de la iglesia de Santa Catalina de Fregenal de la Sierra (Badajoz), fechado en 1530⁹. Por mi parte, hace varios años que le atribuí el Cristo del Perdón de La Puebla del Río, imagen procesional que se venera en la parroquia de Nuestra Señora de la Granada¹⁰. No menos pertinentes, por bien argumentadas, me parecen otras dos atribuciones: la del gigantesco Crucifijo, de extraordinario vigor plástico, situado en el segundo cuerpo del retablo de la capilla de la Concepción Grande en la catedral de Sevilla¹¹; y la del Cristo que ingresó en el convento de madres dominicas de la Inmaculada Concepción de Jaén en 1968, procedente de un convento cordobés de la misma rama femenina de la Orden de Predicadores¹².

Durante el segundo tercio del siglo XVI, el entallador e imaginero de origen flamenco Roque de Balduque (†1561), cuya presencia en Sevilla se halla documentada desde 1534, se convirtió en definidor de un tipo de Crucificado de elevada perfección técnica y llamativa hondura emocional, demostrando una notable pericia en la inserción y articulación de sus miembros anatómicos, con una suavidad de factura y un aspecto naturalista que se aleja nítidamente de las dramáticas contorsiones de signo medieval¹³.

En puridad, de entre los Crucificados de bulto redondo que tiene documentados, únicamente dos han llegado hasta nosotros, concibiéndose para coronar los retablos mayores de Santa María de Cáceres y Santa María la Mayor la Coronada de Medina Sidonia (Fig. 3). Pero se le atribuyen con fundamento otros más, como los de la Vera Cruz de Alcalá del Río, Lebrija y Estepa —los tres de carácter procesional, aunque el último de los citados no desempeñe ahora esta función—, el del Buen Fin de la citada localidad alcalaesna, el de los Martirios de Carmona y el del coro alto del convento de san Francisco de Lima, añadiendo nosotros ahora el del Museo de Bellas Artes de Sevilla procedente de la colección González Abreu. En cada uno de ellos observamos una afortunada conjunción de patetismo medieval, visible en su varonil y vigorosa cabeza, y de gusto renacentista en su tensa y pujante anatomía. El escueto paño de pureza es típico del maestro, una oportunidad más de lucir su gusto y habilidad en los plegados geométricos, resueltos mediante una ancha banda central adherida a la pelvis, nudo destacado y caída vertical o ligeramente ondulante de la tela en una de las caderas —con preferencia la izquierda— y un cabo que asoma por el lado contrario. En todos se percibe un tipo físico similar, la misma expresividad en el rostro, y pareja delgadez y tensión en las extremidades. Reclinan la cabeza hacia la diestra, por donde descienden largos mechones compactos de pelo, quedando la oreja izquierda perfectamente visible, al recogerse el cabello hacia atrás; ninguno de los citados presenta la corona de espinas tallada sobre la cabeza, sino que, en todo caso, la lucen superpuesta. En cambio, el antiguo Cristo de la Sangre de Villamanrique de la Condesa, fechable en la década de 1550, sí muestra esculpida una gruesa corona trenzada, cuyas voluminosas púas se hunden en la epidermis de la frente¹⁴. Su brazo derecho parece que fue añadido en el siglo XVIII, cuando también debió repolicromarse por completo la imagen, inclusive la inusual llaga sangrante en el costado izquierdo, aunque no puedo aseverar si figuraba también así en la encarnadura original.

Esta misma tipología de corona de espinas, de sabor medieval, la encontramos en un vetusto Crucificado que ahora por vez primera atribuimos a Roque de Balduque y que, procedente del extinguido convento carmelita de los Remedios de Triana, se halla depositado desde 1868 en la parroquia de santa Ana. Sabemos

9 PALOMERO PÁRAMO, Jesús, "El entallador Jorge Fernández: las arras en Córdoba y el testamento en Sevilla", en *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2013, p. 43. La noticia documental sobre la factura de estos dos Crucificados se la suministró Fernando de la Villa Nogales al profesor Palomero.

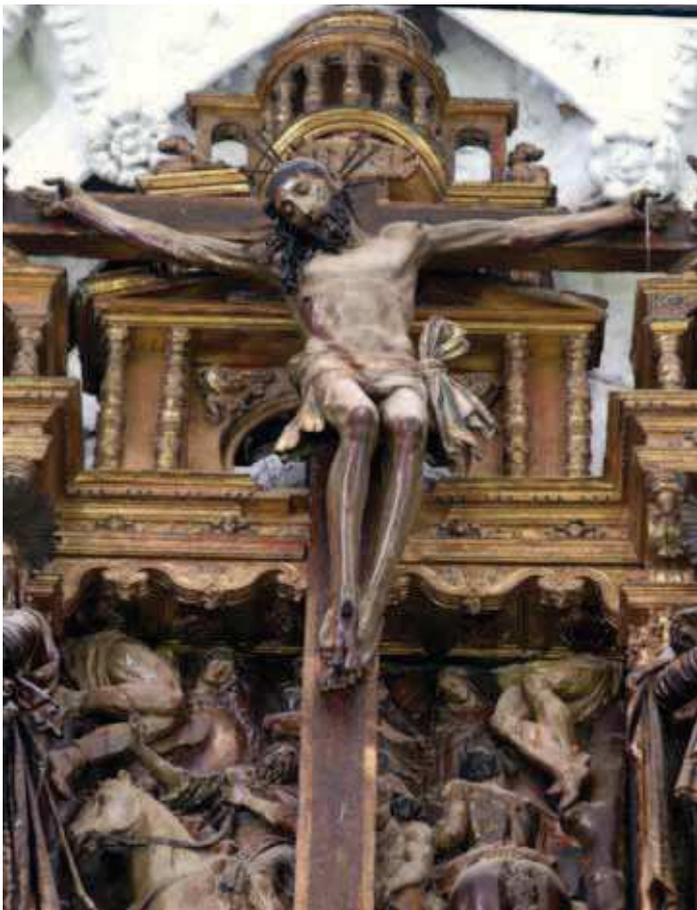
10 RODA PEÑA, José: "El Crucificado...", cit., pp. 70-71.

11 GÓMEZ PIÑOL, Emilio, "Sentimiento religioso e imágenes del Crucificado en el arte hispanoamericano del siglo XVI", en *Signos de Evangelización. Sevilla y las Hermandades en Hispanoamérica*, cat. exp., Fundación El Monte, Sevilla, 1999, pp. 73-78.

12 LINARES TALAVERA, Jacinto y DOMÍNGUEZ CUBERO, José: "Un Cristo de Jorge Fernández Alemán en Jaén", en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 2003, nº 185, pp. 111-124.

13 Sobre los Crucificados de Roque de Balduque que citamos en el texto, pueden consultarse, entre otros, los trabajos de HERNÁNDEZ DÍAZ, José, "Roque de Balduque en Santa María de Cáceres", en *Archivo Español de Arte*, 1970, nº 172, pp. 375-384. BERNALES BALLESTEROS, Jorge, "Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América", en *Anuario de Estudios Americanos*, 1977, T. XXXIV, pp. 349-371. PALOMERO PÁRAMO, Jesús M., *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Diputación Provincial de Sevilla, 1983, pp. 134-159. BERNALES BALLESTEROS, Jorge, "Escultores y esculturas de Sevilla en el Virreinato del Perú. Siglo XVI", en *Archivo Hispalense*, 1989, nº 220, p. 272. RODA PEÑA, José, "El Crucificado...", cit., p. 71.

14 MARTÍNEZ BUENO, Rafael, "Hermandades manriqueñas en los inicios del siglo XVII (I). La Cofradía de la Sangre", en *Actas VII Jornadas de Historia sobre la Provincia de Sevilla*, Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales, Sevilla, 2010, pp. 435-438.



◀ **Fig. 3.** Roque de Balduque. *Crucificado*. Parroquia de Santa María la Mayor la Coronada. Medina Sidonia (Cádiz).

▼ **Fig. 4.** Roque de Balduque (atribución). *Cristo Descendido*. Parroquia de Santa Ana. Sevilla..



que fue titular de una congregación de mujeres erigida en 1818 en el cenobio trianero, donde presidía una capilla del lado de la epístola, en la cabecera del brazo del crucero. Hacia 1840 sufrió una substancial transformación iconográfica, de Crucificado a Cristo descendido (Fig. 4), pues se colocó en los brazos de una Dolorosa barroca de candelero para configurar un grupo de la Piedad o Sexta Angustia, que es como aparece denominado en la documentación coetánea¹⁵. Para ello se modificó la posición de sus brazos, apareciendo el derecho más caído, mientras que el izquierdo, desde hace décadas, se encuentra desprendido de su ensamble; sospechamos que dicha intervención pudo recaer en el escultor decimonónico Gabriel Astorga, pues se tiene constancia de que en ese mismo momento él se encargó de reformar y pintar el retablo neoclásico de su capilla¹⁶, que por cierto también se llevó a santa Ana, donde permaneció hasta su desmontaje y desaparición en el año 2000.

Tras la muerte de Balduque en 1561, su discípulo, el también flamenco Juan Giralte se comprometió a terminar, entre otras obras, un Crucificado con la Virgen y San Juan, esto es, un Calvario que habría de colocarse sobre la viga de imaginería de la parroquia sevillana de san Vicente, y por el que su maestro ya había cobrado 20.000 de los 30.000 maravedíes en que fue escriturado¹⁷. Se da la circunstancia de que en el ático del actual retablo mayor barroco se halla colocado un Calvario, y aunque la Dolorosa y el Discípulo son efigies de Marcelino Roldán concertadas en 1704, en cambio el Cristo debe ser el contratado por Balduque, que suministraría el modelo y quizás iniciaría su talla, para continuarla Giralte hasta su feliz remate.

La reverenciada talla gótica del Santo Crucifijo de san Agustín de Sevilla, tristemente desaparecida en el incendio provocado en la parroquia de san Roque durante los disturbios de julio de 1936, ejerció una poderosa influencia en la segunda mitad del siglo XVI, como lo pregona el hecho de que en 1567 el escultor castellano Gaspar del Águila (c. 1538-c. 1602) contratara un Cristo destinado al convento de los agustinos de Écija —hoy venerado bajo la advocación de la Sangre en la parroquia de Santa Cruz—, “de la postura del crucifijo de santo agustín”¹⁸, explicándose de este modo los patentes arcaísmos de su composición e iconografía, compensados por el incipiente naturalismo con que se tallaron la caja torácica y los finos rasgos de su rostro. Pocos años después, en 1573, fue el salmantino Juan Bautista Vázquez “el Viejo” (c. 1525-1588) quien concertó con el licenciado Juan de Castañeda la ejecución del Cristo de Burgos de la parroquia sevillana de san Pedro, “con corona de espinas y sus cabellos largos y un paño en el cuerpo según y en la forma que está y lo tiene el Santo Crucifijo de la capilla de San Agustín desta ciudad”¹⁹, aunque tal sujeción al prestigiado modelo bajomedieval desapareció en la sustancial reforma que le practicó Manuel Gutiérrez Reyes en 1893 —a los pocos años de constituirse la cofradía que comenzó a sacarlo procesionalmente, pues en origen sólo se concibió para el culto interno—, quien sustituyó su cabellera natural por otra de estopa y su faldellín de tejido por un sudario de telas encoladas²⁰. Con este Crucificado muestra reveladoras afinidades estilísticas y morfológicas el Cristo de la Buena Muerte (Fig. 5) que procesiona por las calles de Lebrija, desde la parroquia de Santa María de Jesús, por lo que considero completamente plausible su asignación a la gubia de Vázquez “el Viejo”²¹.

El Cristo de la Expiración (Fig. 6) de la capilla del Museo de Bellas Artes de Sevilla representa con singular verismo el momento del espasmo agónico que hace contorsionar sus miembros como una llamarada entre estertores de dolor. Realizado por Marcos de Cabrera en diciembre de 1575 para una cofradía de penitencia²², es la primera representación, a tamaño natural, de Cristo expirante en el seno de la escultura sevillana, al

15 RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo, “La Hermandad de la Sexta Angustia y el Cristo del Amor de Triana”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 2001, nº 506, pp. 112-115; “Nuevos datos sobre la Hermandad de la Sexta Angustia de Triana”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 2010, nº 614, pp. 317-323.

16 GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *Noticia Artística de Sevilla*, Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, Sevilla, 1844, p. 580.

17 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Rodríguez, Giménez y C^a, Sevilla, 1929, p. 36.

18 *Ibidem*, p. 21.

19 *Ibid.*, pp. 103-104.

20 RODA PEÑA, José, *El escultor Manuel Gutiérrez Reyes (1845-1915)*, Delegación de Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla, 2005, pp. 72-73.

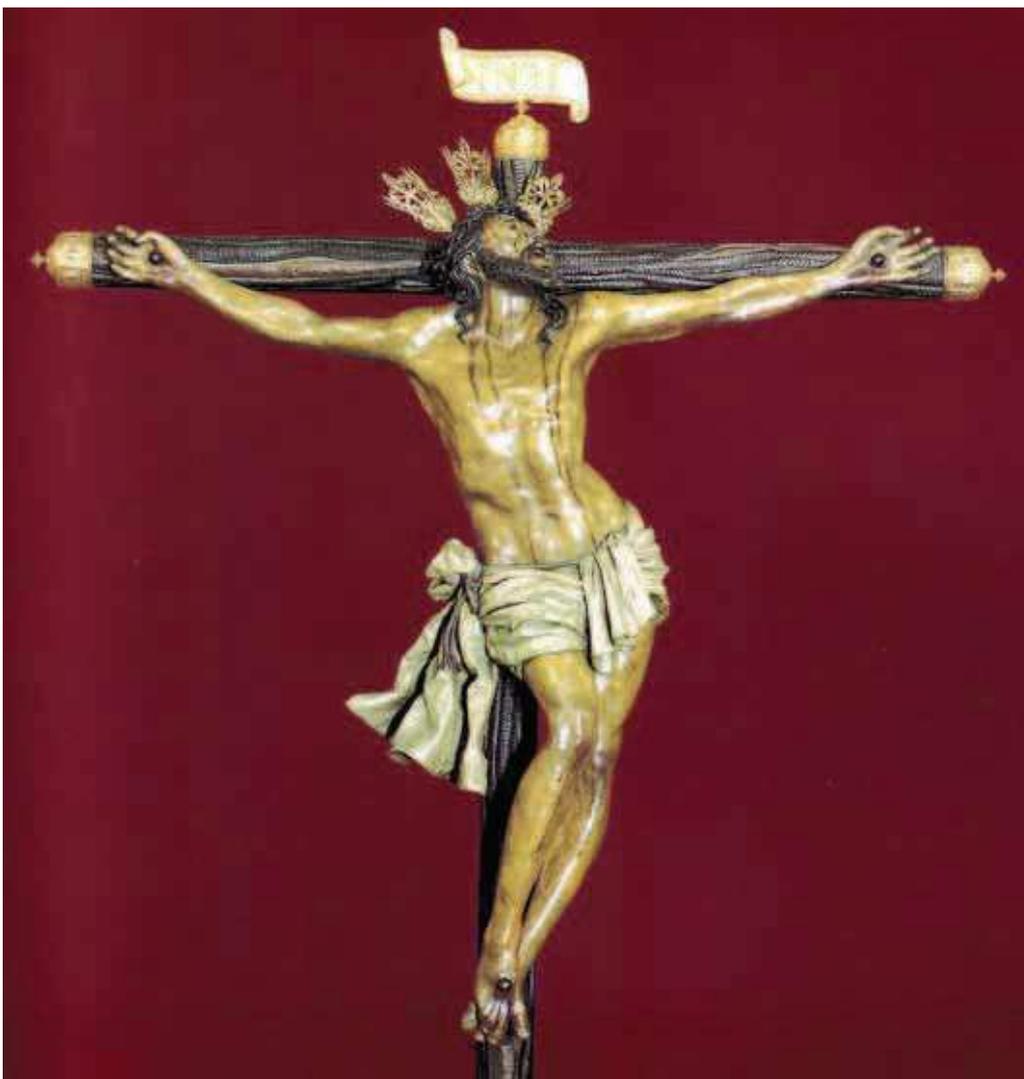
21 La atribución la formuló CORDERO RUIZ, Juan, *Las pinturas y esculturas de Lebrija*, Ayuntamiento de Lebrija y Fundación El Monte, Lebrija, 2002.

22 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Desde Jerónimo Hernández...*, cit., pp. 40-41. Del mismo autor, “La Hermandad de la Sagrada Expiración y el escultor Marcos de Cabrera”, en *Calvario*, 1946, s.p.



◀ **Fig. 5.** Juan Bautista Vázquez “el Viejo”. *Cristo de la Buena Muerte*. Parroquia de Santa María de Jesús. Lebrija (Sevilla).

▼ **Fig. 6.** Marcos de Cabrera. *Cristo de la Expiración*. 1575. Capilla del Museo. Sevilla.



menos que se haya conservado. Para la composición *serpentinata* de su cuerpo se apunta como posible fuente de inspiración para su autor, el Crucifijo que dibujó Miguel Ángel para Victoria Colonna en torno a 1540 (British Museum), muy divulgado en Europa a partir del grabado de Giulio Bonasone. La ductilidad del material empleado, la pasta, sirve a Cabrera para acentuar las curvas y dislocar dramáticamente las extremidades inferiores, abocetando ciertas partes de su anatomía. Debe aclararse que tanto su corona de espinas como el paño de pureza, de atrevido dinamismo, no son más que postizos añadidos por Manuel Gutiérrez Reyes en 1893 y 1895²³.

Durante el último cuarto del siglo XVI, se aprecia entre ciertos escultores que laboran en suelo sevillano una tendencia por concebir la figura humana de forma heroica, corpórea y monumental, tal como lo practicaban los seguidores romanos de Miguel Ángel²⁴. En este contexto debe encuadrarse la imagen del Cristo del Mayor Dolor, que hasta 1745 desfiló por las calles sevillanas con la Cofradía de *La Bofetá*, la cual sigue tributándole culto en la parroquia de san Lorenzo. De morfología romanista y formato algo inferior al natural, se ha venido relacionando con la producción de Andrés de Ocampo y la de Juan de Oviedo y de la Bandera, pero lo cierto es que igualmente podría vincularse con la de otros maestros activos en estos años finiseculares del Quinientos²⁵. Su cuerpo describe una suave curvatura, marcada por la ostensible inclinación de su cabeza hacia la diestra y la unión de las piernas; debe significarse el audaz diseño de su paño de pureza, con abultados pliegues de contundente plasticidad, moña y abertura lateral izquierda, que deja al descubierto la cadera, descarnada por una ruda sogá, anticipando soluciones de progeñe realista que popularizarán Juan de Mesa y otros escultores de la estela montañesina en la segunda década del siglo XVII.

El Crucificado del Mandato (Fig. 7), antaño titular de la extinguida Cofradía del Lavatorio radicada en la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla, también presenta una fuerte complejión anatómica, amén de una acentuada frontalidad y excesiva anchura en el torso, quizás explicable al haber sido modelado en 1599 por Diego García de Santa Ana en pasta de madera, percibiendo la modesta suma de 220 reales. El cuerpo pende ostensiblemente de la cruz, con los brazos muy elevados y los dedos de las manos bien abiertos. El empleo de telas encoladas permitió a su autor una gran libertad en la configuración del paño de pureza, recogido por una leve cuerda en la cadera derecha, ciñéndose mediante múltiples y diminutos pliegues, con acusado sentido pictórico²⁶.

En el terreno de la imaginería religiosa en el que nos venimos desarrollando, resulta que ese estimulante propósito que defiende el sujetarse a la naturaleza, unido a la finalidad eminentemente devocional, pedagógica y persuasiva que justifica su existencia con la intención de mover y conmover al espectador, abonará el terreno que a fines del siglo XVI la conducirá por la senda del naturalismo, como resultado de su confrontación con la realidad tangible. Gaspar Núñez Delgado (c. 1555-1606), escultor oriundo de Ávila formado artísticamente en Sevilla en el obrador de Vázquez “el Viejo”, cultivaría con repetido éxito el tema del Crucificado que, por su propio contenido sensible de tono patético, favoreció el inicio de esta espiral naturalista en la escultura hispalense. De sus manos salió una hermosa serie de Cristos expirantes tallados en marfil, de pequeño formato y apurado estudio anatómico, entre los que se cuentan los de la colección Mariano Bello de Puebla en México (1585), Museo de Bellas Artes de Sevilla (1588), Palacio Real de El Pardo (1589), Colección Herrazu de Córdoba (1590) o el ya manifiestamente prebarroco del Museo de Indianápolis (1599)²⁷, de los que debió sentirse especialmente orgulloso, por cuanto se preocupó de firmarlos y fecharlos en un lugar bien visible, y que fueron ampliamente demandados por una selecta clientela, desper-

23 RODA PEÑA, José, *El escultor Manuel Gutiérrez Reyes...*, cit., pp. 71-72.

24 PALOMERO PÁRAMO, Jesús M., “El Manierismo Romanista en la escultura sevillana”, en *Actas del III Congreso Español de Historia del Arte*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1980, pp. 163-166.

25 RODA PEÑA, José, “Antiguas imágenes titulares de las Cofradías sevillanas”, en *Las Cofradías de Sevilla en el siglo de las crisis*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991, pp. 200-202.

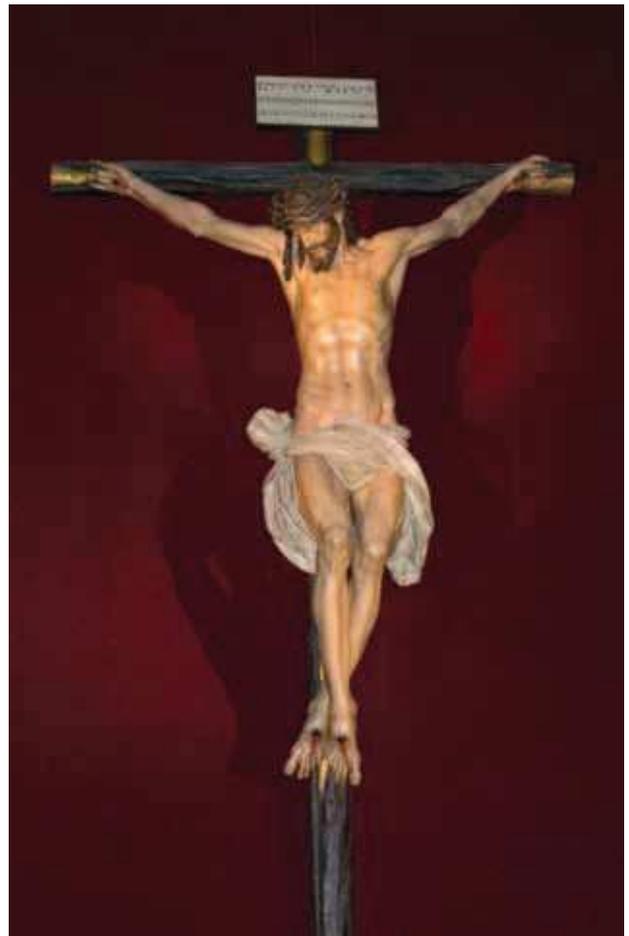
26 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Rodríguez, Giménez y Cía, Sevilla, 1932, p. 41. MARTÍN DE LA TORRE, Antonio: “La extinguida Cofradía del Sagrado Lavatorio”, en *Cruz de Guía*, 1959, s.p. RODA PEÑA, José: “Antiguas imágenes titulares...”, cit., pp. 179-181.

27 Remito, para todos ellos, a la bibliografía que incluyo en mi trabajo “La escultura sevillana a finales del Renacimiento y en los umbrales del Naturalismo”, en GILA MEDINA, Lázaro (Coord.), *La Escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica*, Editorial Arco/Libros, Madrid, 2010, p. 279.



◀ **Fig. 7.** Diego García de Santa Ana. *Cristo del Mandato*. 1599. Iglesia de Santa María la Blanca. Sevilla.

▼ **Fig. 8.** Juan Martínez Montañés. *Cristo de la Clemencia*. 1603-1606. Santa Iglesia Catedral. Sevilla.



tando incluso la admiración de Juan Martínez Montañés (1568-1649), que en 1590 los tomó como referente para un encargo, del mismo género y material, recibido del presbítero Nicolás Monardes²⁸.

El elegante clasicismo espiritualizado del que hace gala Montañés encuentra el camino de la expresión naturalista, aun escogiendo siempre sus rasgos más bellos, en el formidable Crucificado de la Clemencia de la catedral sevillana (Fig. 8), que dialoga abiertamente con el fiel arrodillado a sus plantas, tal como lo ajustara en 1603 con su comitente, el arcediano de Carmona Mateo Vázquez de Leca, a quien manifestó que tenía “*gran deseo de acavar e hacer una pieça semejante a ésta para que quede en España y no se lleve a las yndias ni a otras partes y se sepa el maestro que la hizo para gloria de Dios*”²⁹. Para la colocación de sus pies cruzados y atravesados por sendos clavos se apoyó, desde el punto de vista literario, en las *Revelaciones* de santa Brígida de Suecia, sin poderse obviar la sugestión formal que debió producirle el modelo, entonces considerado de Miguel Ángel —pero que en realidad era obra de su discípulo el arquitecto y escultor Giacomo del Duca—, que había sido traído desde Roma a Sevilla en 1597 por el platero Juan Bautista Franconio, vaciado en bronce y después multiplicado en cruces de orfebrería, con el que comparte su estilizada anatomía —dotada, no obstante, de un incipiente barroquismo compositivo al dinamizar su estática verticalidad—, aunque Montañés cambió la disposición de las piernas, colocando la derecha sobre la izquierda. Una sinfonía de menudos pliegues es orquestada por el sudario, que se anuda en la cadera derecha, y se ciñe mediante varias vueltas a la cintura, abultándose en el vientre. La exquisita encarnación mate aplicada por Francisco Pacheco se alía con los valores del propio modelado para dar a este sublime Crucificado ese aspecto tan conmovedoramente humano, sin dejar de representar al Hijo de Dios, pues en él Martínez Montañés logra materializar ese difícil equilibrio entre las apariencias visibles y la sugestión de lo sobrenatural y trascendente, revelando profundos contenidos espirituales de signo contrarreformista³⁰.

Al contratar el Cristo de la Clemencia, Montañés aseguraba que habría de ser “*mucho mejor que uno que los días pasados hice para las Provincias del Perú*”, haciendo referencia al Crucificado del Auxilio de la iglesia de la Merced de Lima, fechable por lo tanto en 1602-1603. Debe considerarse, desde un punto de vista morfológico e iconográfico, como un antecedente inmediato del referido Cristo sevillano, pues ambos reflejan un parejo canon apolíneo y disposición cruzada de los pies³¹. Algo posterior es el Crucificado, de tamaño superior al natural, que preside el retablo de san Juan Bautista en la catedral de Lima, tallado por el “dios de la madera” —como llamaran sus coetáneos a Martínez Montañés— en 1607, procediendo del monasterio de la Concepción de la capital peruana. Nos conmueve su hermosa y vigorosa plasticidad, destacando el inefable sentimiento de unción sagrada que emana de la cabeza caída sobre el pecho³².

En la capilla sacramental de la iglesia conventual del Santo Ángel de Sevilla, de religiosos carmelitas descalzos, se venera el Crucificado de los Desamparados, que le fue encargado a Martínez Montañés en 1617. Tras una reciente restauración ha recuperado la primitiva tonalidad de su encarnadura, muy pálida, así como el color verde de su corona de espinas y el rojo oscuro de la sangre que mana de la herida del costado, que ya comienza a coagularse. La técnica de talla resulta particularmente refinada, tanto en el tratamiento de su enjuta anatomía, cuanto en la franja de tela blanca que conforma su voluminoso paño de pureza, envuelto por dos veces alrededor de su cintura y anudado en su costado derecho³³.

28 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés...*, cit., p. 228.

29 HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín, *Vázquez de Leca. 1573-1649*, Sobrinos de Izquierdo, Sevilla, 1918, pp. 236-239.

30 OROZCO DÍAZ, Emilio, “Propósito y conclusión”, en *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de Exposiciones, Madrid, 1972, pp. 149-154. RODA PEÑA, José, “El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana y su introducción al pleno barroco”, en GILA MEDINA, Lázaro (Coord.), *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Universidad de Granada, Granada, 2013, pp. 157-158.

31 HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Martínez Montañés, el Lisipo Andaluz (1568-1649)*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1976, pp. 66-67. BERNALES BALLESTEROS, Jorge, “La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII”, en *Escultura en el Perú*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1991, pp. 58-63. PAREJA LÓPEZ, Enrique, “Crucificados sevillanos restaurados en Lima”, en *Buenavista de Indias*, 1992, nº 6, 1992, pp. 49-50.

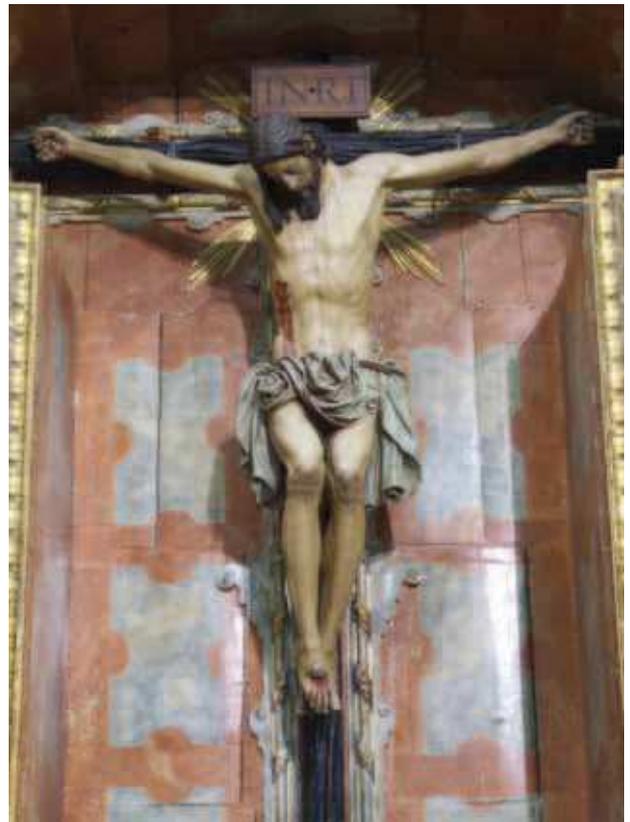
32 HERNÁNDEZ DÍAZ, José, “Martínez Montañés en Lima”, en *Anales de la Universidad Hispalense*, 1965, Vol. XXV, p. 83. BERNALES BALLESTEROS, Jorge, “La escultura en Lima...”, cit., p. 67-68. PAREJA LÓPEZ, Enrique, “Crucificados sevillanos...”, cit., pp. 50-51. RAMOS SOSA, Rafael, “La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera”, en *La Basílica Catedral de Lima*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2004, pp. 128-130.

33 BRAY, Xavier, “Cristo en la Cruz (“Cristo de los Desamparados”), 1617”, en *Lo Sagrado hecho Real. Pintura y escultura española 1600-1700*, cat. exp., Ministerio de Cultura, Madrid, 2010, pp. 156-159.



◀ **Fig. 9.** Francisco de Ocampo. *Cristo del Calvario*. 1611-1612. Parroquia de Santa María Magdalena. Sevilla.

▼ **Fig. 10.** Juan Gómez. *Cristo de la Vera Cruz*. 1616. Parroquia de Santa María la Blanca. La Campana (Sevilla).



El refinamiento formal y el preciosismo técnico con que fue tallado el Cristo de la Clemencia despertaron la franca admiración y deseos de emulación por parte de comitentes y artistas. Es el caso de Francisco de Ocampo (1579-1639), quien se comprometió un 5 de noviembre de 1611 a esculpir un Crucificado para Gaspar Pérez de Torquemada “*tal y tan bueno como el del dicho don mateo basques y la cruz tosca pintada de negro como la cruz del dicho don mateo en plazo de cinco meses y precio de 1.600 reales*”, destinado a la capilla de su patronazgo en la parroquia hispalense de santa Catalina³⁴. El Cristo del Calvario (Fig. 9) se concibió, pues, como imagen de oratorio, y sólo años después comenzaría a procesionar como titular de la cofradía de los mulatos. Las sugerencias montañesinas en este Crucificado son evidentes, hasta el punto de reproducir, con ciertos distingos, el paño de pureza del Cristo de la Clemencia. No obstante, ahora nos encontramos ante un Cristo muerto que no cruza sus pies, sino que monta el derecho sobre el izquierdo en un solo clavo. Sus correctas proporciones anatómicas prescinden de alargamientos manieristas, incidiéndose en pormenores de signo naturalista, que indican un avance hacia la corriente realista que progresivamente iba imponiéndose en el seno de la escultura sevillana. Recientemente, ha podido identificarse el Crucificado que Francisco de Ocampo contrató en 1628 para rematar el antiguo retablo mayor del convento hispalense de santa Inés con el de tamaño académico que se conserva en su coro bajo³⁵, el cual ofrece una serena interpretación de la muerte, como también sucede con el Cristo de la Misericordia de la villa de Los Silos (Tenerife), cuya llegada a la parroquia de Nuestra Señora de la Luz de la citada localidad tinerifeña está documentada entre 1625 y 1632³⁶.

Durante bastantes años se vinieron atribuyendo a Francisco de Ocampo los Crucificados de la Salud y del Desamparo y Abandono, titulares respectivos de las hermandades sevillanas de la Carretería y del Cerro del Águila. Indudablemente, se trata de imágenes del primer tercio del siglo XVII, de severa expresividad y cuerpos de alongadas proporciones, pero estimo que no pertenecen al catálogo del maestro de Villacarrillo; es más, pienso que su realización corresponde a dos escultores diferentes, eso sí, estilísticamente vinculados a la órbita de Martínez Montañés³⁷. El referido Cristo de la Salud, cuya gruesa corona de espinas está tallada sobre el propio bloque craneal, se caracteriza por la reciedumbre de sus rasgos, que tanto se asemejan a los del Crucificado de los Gitanos de la parroquia de Santiago de Utrera³⁸. Con respecto a la efigie del Cristo del Desamparo y Abandono, llama la atención que su cabeza, de rejuvenecidas facciones, sea de proporciones menores al resto del cuerpo, por lo que aparece prácticamente hundida en el pecho; de otro lado, la dinámica composición de su paño de pureza permitiría encuadrar la factura de este Crucificado en la década de 1620³⁹.

En este mismo ambiente artístico dominado por la estética montañesina, que de manera paulatina se adentra por la senda del realismo barroco, pueden situarse otros tres importantes Crucificados de origen sevillano, todos ellos con la advocación de la Vera Cruz. El primero recibe culto en la parroquia de Santa María la Blanca de La Campana (Fig. 10), habiendo sido documentado como obra del presbítero y entallador Juan Gómez, a quien se le adquirió por 110 ducados en 1616⁴⁰. La novedosa composición de su paño de pureza, cordífero, guarda una indudable relación con el que ciñe las caderas del Cristo de la Vera Cruz de la parroquia de Castilleja de Guzmán, en el Aljarafe sevillano, al que puede adjudicarse una cronología ligeramente posterior⁴¹. El tercero de estos Crucificados, atribuido indebidamente a Francisco de Ocampo

34 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *La Hermandad y la imagen del Santísimo Cristo del Calvario*, Talleres Tipográficos de Hijos de A. Padura, Sevilla, 1943, pp. 22-24. MARTÍN MACÍAS, Antonio, *Francisco de Ocampo, maestro escultor (1579-1639)*, Sevilla, 1983, pp. 122-130. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José, *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1992, pp. 73-74.

35 RAMOS SOSA, Rafael, “El Crucificado de Francisco de Ocampo en Santa Inés”, en *Laboratorio de Arte*, 2010, nº 22, pp. 493-499.

36 MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo, “Noticias sobre el Cristo de la Misericordia, Los Silos (Tenerife), posible obra de Francisco de Ocampo”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 1989, nº 35, pp. 405-413.

37 RODA PEÑA, José, “El Crucificado...”, cit., pp. 75-76.

38 La relación entre estos dos Crucificados la puso de relieve TORREJÓN DÍAZ, Antonio, “Las Tres Necesidades (La Carretería)”, en *De Jerusalén a Sevilla. La Pasión de Jesús*, T. IV, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2005, p. 97.

39 GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José: *Imaginería procesional...*, cit., p. 76 y TORREJÓN DÍAZ, Antonio, “Cristo del Desamparo y Abandono (El Cerro)”, en *De Jerusalén a Sevilla. La Pasión de Jesús*, T. IV, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2005, pp. 88-92.

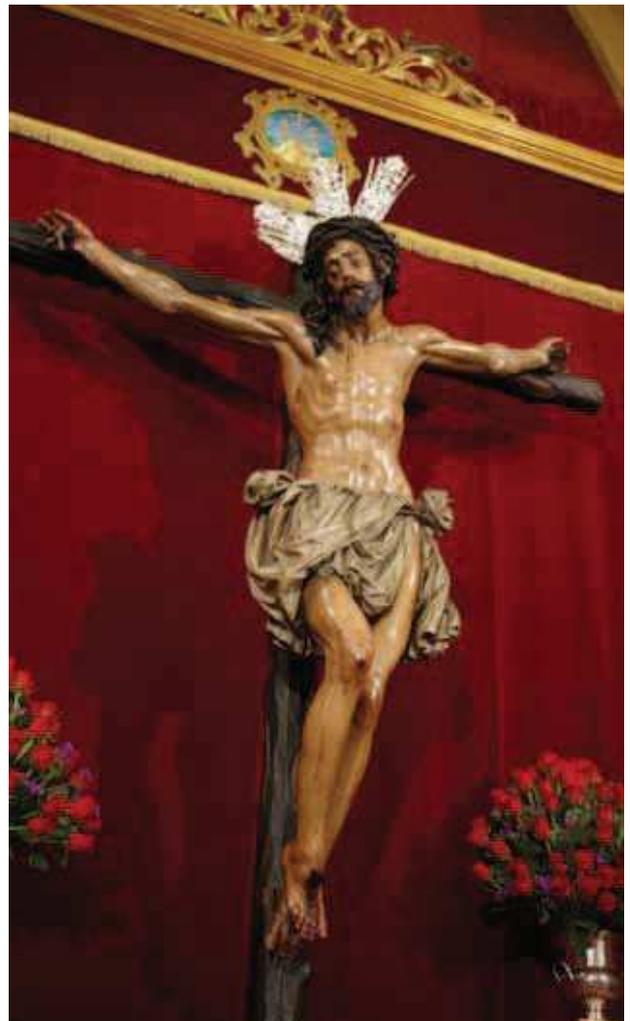
40 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, T. II, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid, 1800, p. 202.

41 AMORES MARTÍNEZ, Francisco, “La iglesia parroquial de San Benito de Castilleja de Guzmán en los siglos XVII y XVIII. Estudio his-



◀ **Fig. 11.** Andrés de Ocampo. *Cristo de la Fundación*. 1622. Capilla de Nuestra Señora de los Ángeles. Sevilla.

▼ **Fig. 12.** Juan de Mesa. *Cristo de la Conversión del Buen Ladrón*. 1619-1620. Capilla de Montserrat. Sevilla.



según lo entiendo, se venera en el templo parroquial de Nuestra Señora de la O de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), aunque procede del oratorio privado que los mercedarios descalzos poseían en su convento sanluqueño, siendo donado por la casa ducal de Medina Sidonia a la Cofradía de la Vera Cruz en 1620, cuando ésta se trasladó a una capilla del crucero de dicha iglesia de la Merced, por lo que su hechura debe fecharse con alguna anterioridad⁴².

Los Crucificados que salieron de las gubias del escultor Andrés de Ocampo (c. 1555-1623) —tío de Francisco de Ocampo y también nacido en Villacarrillo (Jaén)— delatan su formación artística manierista⁴³, como lo prueba, a título de ejemplo, el que remata el retablo mayor de la iglesia sevillana de San Martín, concertado con el resto de su imaginería en 1606⁴⁴; incluso los dos que talló al finalizar su andadura profesional para la catedral de Comayagua (Honduras) en 1620⁴⁵ y para la cofradía penitencial hispalense de los Negritos (Fig. 11) en 1622⁴⁶ muestran tan sólo unos tímidos matices naturalistas en la composición de sus sudarios y aplicación de sus policromías.

La corta pero fecunda trayectoria profesional de Juan de Mesa (1583-1627) está jalonada de hitos fundamentales para la historia de la imaginería pasionista andaluza, y aun española. Su obra ha sido paradigma y venero inagotable de inspiración para innumerables generaciones de escultores hispalenses. Sus Cristos en la cruz representan una apurada síntesis entre el ideario montañésino y los pormenores anatómicos de signo claramente naturalista, que le acreditan como “*imaginero del dolor*”⁴⁷. En este sentido, los Crucificados de Juan de Mesa, de inigualable garra expresiva y especial sentido de lo patético, demuestran un conocimiento preciso de la anatomía humana, que modela de manera exquisita.

El Cristo del Amor, de la iglesia colegial del Divino Salvador de Sevilla, es el primero de una extensa serie de Crucificados que el imaginero cordobés contrató en el corto margen de tiempo transcurrido entre 1618 y 1627. Consta en la escritura de concierto, fechada el 13 de mayo de 1618, la intención por parte del artista de acometer personalmente la talla, sin intervención de oficial alguno, por un coste de mil reales, tardando dos años en entregarlo a la hermandad de penitencia que lo tiene como titular⁴⁸. Sin duda, tuvo muy en cuenta las versiones del mismo asunto ejecutadas con anterioridad por su maestro Martínez Montañés, y pienso especialmente en el Cristo de los Desamparados del Santo Ángel (1617), con el que comparte su canon estilizado o un diseño similar del perizoma, aunque Mesa insiste en las notas somáticas veristas y en la expresión angustiada del rostro, contraído por la agonía, con las cejas fruncidas, los ojos semicerrados, la nariz afilada y los labios resecos y entreabiertos.

El contrato para tallar el Cristo de la Conversión del Buen Ladrón (Fig. 12), de la Cofradía de Montserrat, fue otorgado el 5 de mayo de 1619, conviniéndose “*hacer y labrar y acabar en toda perfección una hechura de xpo. nuestro señor crucificado de madera de cedro de las indias de la estatura natural... quedando en postura de vivo, ablando con el buen ladrón clavado en la cruz y según la traza que para esto se me ha dado...*”, y todo ello en el plazo de seis meses⁴⁹. Mesa cumplió su compromiso, pues el 24 de febrero de 1620 cobraba el finiquito de la imagen, tras ser tasada en 1.100 reales. En este Crucificado se aparta por completo del modelo montañésino, en cuanto a proporciones, tratamiento anatómico, tipo físico y composición del sudario. Es un

tórico y artístico”, en *Actas VII Jornadas de Historia sobre la Provincia de Sevilla*, Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales, Sevilla, 2010, pp. 398-399.

42 CRUZ ISIDORO, Fernando, “Aportación documental a la historia y patrimonio de la Hermandad de la Vera-Cruz de Sanlúcar”, en *Carrera Oficial*, 2010, nº 7, pp. 67-75.

43 RODA PEÑA, José, “El escultor Andrés de Ocampo y el Crucificado de la Fundación”, en *Santísimo Cristo de la Fundación. Proceso de Restauración 2014*, Hermandad del Santísimo Cristo de la Fundación y Nuestra Señora de los Ángeles, Sevilla, 2014, pp. 29-45.

44 HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Andrés de Ocampo (1555?-1623)*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1987, pp. 78-79.

45 ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, “Andrés y Francisco de Ocampo y las esculturas de la Catedral de Comayagua”, en *Arte en América y Filipinas*, 1952, nº 4, pp. 113-120.

46 HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*, CSIC, Instituto “Diego Velázquez”, Sevilla, 1951, p. 85.

47 Este sobrenombre se lo impuso HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Juan de Mesa. Escultor de Imaginería (1583-1627)*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1983, p. 26.

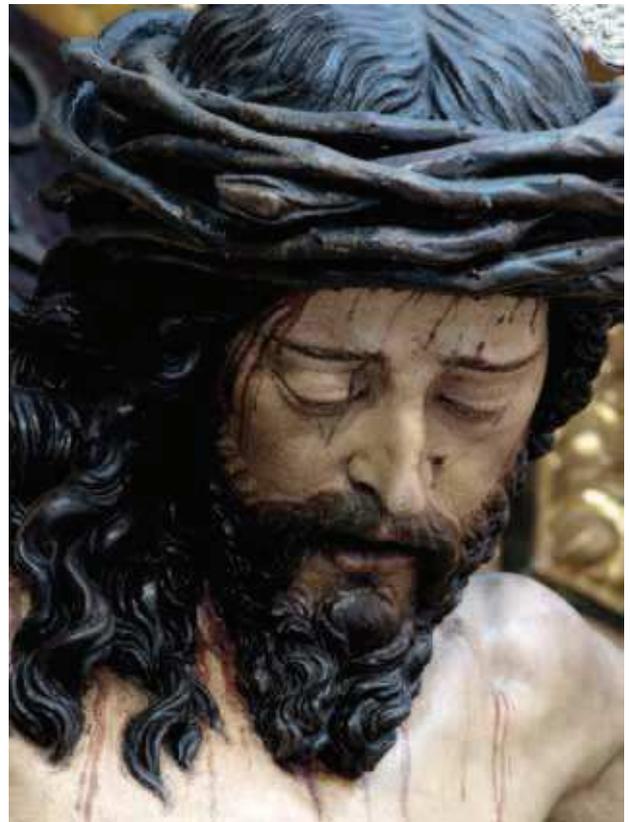
48 Dicha escritura, así como la posterior carta de pago fechada el 4 de junio de 1620, fueron publicadas por LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Rodríguez, Giménez y C³, Sevilla, 1928, pp. 62-63 y 64-65.

49 RODRÍGUEZ JURADO, Adolfo, “Suum cuique tribuere”, en *La Pasión*, Sevilla, 1919.



◀ **Fig. 13.** Juan de Mesa. *Cristo de la Buena Muerte*. 1622. Iglesia de San Pedro. Lima.

▼ **Fig. 14.** Juan de Mesa. *Cristo de la Vera Cruz*. 1624. Parroquia de San Juan Bautista. Las Cabezas de San Juan (Sevilla).



Cristo que posee una indudable fuerza expresiva, representado vivo en actitud parlante, con el torso adelantado y los brazos colocados casi perpendiculares al tronco. La corona tallada en el propio bloque craneal, con las espinas penetrando e hiriendo su frente, son grafismos típicamente mesinos. Con este paño de pureza inicia su serie de sudarios “cordíferos”, que le permite dejar al descubierto un costado y mostrar la cadera desollada por la sogá.

Fue el 13 de marzo de 1620 cuando el prepósito de los jesuitas sevillanos, Pedro de Urteaga, concertó con Juan de Mesa dos esculturas, “*la una con cristo crucificado y la otra una madalena abraçada al pie de la cruz de maderá de cedro ambas a dos de la estatura ordinaria umana por preçio de siento y sinquenta ducados*”⁵⁰. Poco después de su conclusión, el 8 de septiembre de 1620, debió de procederse a la bendición de las imágenes y a su entronización en el majestuoso edificio renacentista de la casa profesa hispalense. Sin dejar de ser una obra personalísima, el Cristo de la Buena Muerte muestra una clara impronta montañésina, singularmente palpable en su portentosa cabeza, de inefable dulzura y desprovista de la corona de espinas que el escultor cordobés solía tallar en el mismo bloque craneano. La equilibrada composición del cuerpo inerte que pende ostensiblemente del madero con serena verticalidad, la blandura del modelado, el tratamiento anatómico pleno de aciertos realistas al mostrarnos el instante preciso de la defunción y la complejidad de diseño que ofrece el cordífero paño de pureza, nos hablan de un maestro que, a los 36 años de edad, ya ha logrado alcanzar su plena madurez artística. Desde 1926 procesiona por las calles de Sevilla⁵¹.

Uno de los Crucificados que se contrataron con Juan de Mesa bajo cláusula expresa de que se esculpiera a imitación del anterior Cristo universitario de la Buena Muerte es el que actualmente preside la catedral de la Almudena de Madrid. Fue concertado el 16 de marzo de 1621 con el pintor Jerónimo Ramírez⁵², aunque es casi seguro que actuara como simple mandatario de D. Francisco de Tejada y Mendoza, verdadero comitente de la obra. Este último había nacido en Sevilla, llegando a ser presidente de la Casa de Contratación entre 1616 y 1618, pero en el momento del encargo ya residía en Madrid como miembro del Consejo de Castilla, fundando en 1633 una capilla en la iglesia jesuítica del Colegio Imperial —san Isidro—, donde depositó la talla del Crucificado que hasta entonces había estado en el oratorio privado de su casa⁵³. Aunque comparta un indiscutible aire de familia con el Crucificado de los jesuitas sevillanos, lo cierto es que su paño de pureza se asemeja más al del Cristo del Amor.

La primera escultura que la historiografía relacionó con Juan de Mesa fue el Crucificado de la Misericordia de la iglesia del convento de santa Isabel de Sevilla⁵⁴. Este Cristo fue encargado el 3 de enero de 1622 por el mercedario descalzo fray Domingo de los Santos con destino al extinto convento de san José de Sevilla, teniendo un coste de 1.355 reales, rematándose la obra el 7 de noviembre de ese año⁵⁵. Tras los sucesos revolucionarios de 1868, la imagen pasó al mencionado templo de santa Isabel, regentado por monjas filipenses. La inclinación de su cabeza, con la mirada fija y la boca entreabierta, evoca la actitud parlante del Cristo de la Clemencia de Martínez Montañés.

El 6 de abril de 1622, el contador real D. Juan Pérez de Irazábal encomendaba a Juan de Mesa la talla de un Crucificado en madera de cedro y tamaño superior al natural, que habría de representarse vivo y coronado de espinas, debiéndolo terminar en un plazo de cuatro meses por un precio de 1.300 reales, sin incluir la policromía⁵⁶. Hablamos del impactante Cristo de la Agonía, una de las creaciones cimeras de Mesa, que en

50 SANCHO CORBACHO, Heliodoro, *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII*, en “Documentos para la Historia del Arte en Andalucía”, T. III, Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1931, p. 65.

51 RODA PEÑA, José, “Juan de Mesa y el Cristo de la Buena Muerte”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 1997, nº 457, pp. 21-22.

52 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Desde Martínez Montañés...*, cit., p. 76.

53 ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, “Idea y contexto de una talla sevillana: la capilla del Cristo del Colegio Imperial de Madrid”, en *Archivo Hispalense*, 1998, nº 246, pp. 201-237. RODRÍGUEZ Y GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, “Juan de Mesa y la Compañía de Jesús: la religiosidad postridentina”, en *Juan de Mesa (1627-2002)*..., cit., pp. 238-240.

54 BERMEJO Y CARBALLO, José, *Glorias Religiosas de Sevilla*, Imprenta y Librería del Salvador, Sevilla, 1882, p. 54.

55 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Desde Martínez Montañés...*, cit., pp. 77-78. PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo y TORREJÓN DÍAZ, Antonio, “Procesos de restauración y hallazgos documentales”, en *PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 1998, nº 22, pp. 68-69 y 71.

56 HERNÁNDEZ DÍAZ, José, “Documentos varios”, en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, T. I, Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1927, pp. 154-155.

1626 fue donado por su propietario a la parroquia de san Pedro de Ariznoa de su villa natal de Vergara, en Guipúzcoa⁵⁷. El rostro de esta imagen constituye un prodigio de la más viva expresividad doliente. El “Laoconte español” se le ha llegado a llamar, siendo considerado por algunos como la más dramática escultura barroca española, de un virtuosismo insuperable⁵⁸.

En el proceso de restauración llevado a cabo sobre el Cristo de la Buena Muerte (Fig. 13), conservado en la iglesia del antiguo colegio de san Pedro y san Pablo de Lima, se descubrió una pequeña placa de cobre colocada sobre el madero de la cruz donde aparecían inscritos el nombre de Juan de Mesa y su fecha de ejecución, 1622. El profesor Bernaldes ya se lo había atribuido, identificándolo con el Crucificado que los jesuitas limeños habían comprado en Sevilla por la elevada suma de 1.600 pesos, embarcándose en 1624⁵⁹. Es un Cristo de gran envergadura y fuerte complexión muscular, con la corona de espinas tallada en bloque y un sudario ceñido por cuerda donde hace gala de una suprema habilidad técnica a la hora de tallar su caída por el costado derecho, con el borde inferior, de extraordinaria delgadez, removiéndose en espiral. Es muy probable que la escultura llegara al Perú en blanco, esto es, sin policromar, y que allí afrontara esta tarea el pintor de imaginería Fabián Jerónimo, a quien Mesa otorgó poder para que pudiese cobrar en su nombre los reales que aún se le estaban debiendo por su realización.

Diego de Fontiveros, canónigo de la colegiata de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna, escribió el 10 de septiembre de 1623 la ejecución para dicha iglesia de una imagen de Crucificado, que ahora se conoce con la advocación de la Misericordia y ejerce una función procesional, aunque tenga un tamaño académico⁶⁰. El recuerdo al Cristo de la Buena Muerte de Sevilla está muy presente, aunque su paño de pureza derive, como sucede con los del Amor y la Almudena, del que Martínez Montañés colocó al de la Clemencia.

Restaurándose el Crucificado de la Vera Cruz (Fig. 14), de la parroquia de san Juan Bautista en Las Cabezas de San Juan⁶¹, se encontró en su interior un billete que contenía el valioso testimonio de su terminación el 8 de marzo de 1624, respondiendo a un encargo de los mayordomos de la Cofradía de la Vera Cruz que fue sufragado por el capitán Francisco de Gámez. Una singularidad de su sudario, ya ensayada en el Cristo de la Misericordia de santa Isabel, es que aparece anudado en el frente, además de mostrar los dos bullones sobresalientes en los costados, ya vistos en ejemplos anteriores.

Es posible que el Cristo que Juan de Mesa contratara el 29 de diciembre de 1626 con el capitán y cargador de Indias Fernando de Santa Cruz y Padilla por 1.800 reales, sea el mismo que se venera en la iglesia de las dominicas de santa Catalina de Lima⁶². Lo que parece incuestionable, según lo delatan sus rasgos estilísticos y morfológicos, y algún detalle iconográfico como la espina clavada en la oreja, es que se trata de una obra personal del maestro cordobés, aunque el sudario se halla mutilado para sobreponerle en su momento telas bordadas.

57 ARAMBURU, María José y GIL MASSA, Jesús Ángel, “La donación del Cristo de la Agonía y su trascendencia en Bergara (Guipúzcoa)”, en *Juan de Mesa (1627-2002)...*, cit., pp. 359-370.

58 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1983, p. 160.

59 BERNALDES BALLESTEROS, Jorge, “Juan de Mesa en Lima”, en *Archivo Hispalense*, 1972, nº 168, pp. 77-84. PAREJA LÓPEZ, Enrique, “Crucificados sevillanos...”, cit., p. 54.

60 MURO OREJÓN, Antonio, *Artífices Sevillanos de los Siglos XVI y XVII*, en “Documentos para la Historia del Arte en Andalucía”, T. IV, Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1932, pp. 87-88.

61 HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Juan de Mesa...*, cit., p. 79.

62 BERNALDES BALLESTEROS, Jorge, “La escultura en Lima...”, cit., pp. 80-82.