

# LOS GRUPOS ESCULTÓRICOS BAJOMEDIEVALES DE LA PIEDAD EN LA ARCHIDIÓCESIS HISPALENSE

POR JOSÉ FERNANDO GABARDÓN DE LA BANDA

Sin duda alguna el tema de la Piedad constituye uno de los motivos iconográficos más representativos del arte bajomedieval occidental, no solo por las múltiples ocasiones en que fue representado, sino especialmente por sintetizar en esta escena pasionista la sensibilidad religiosa de los años cruciales del final del medievo.

El tema de la Madre sosteniendo el cuerpo muerto de Cristo nace en el arte gótico alemán, a raíz de los textos espiritualistas de los místicos bajomedievales que comentaban sus propias experiencias íntimas, como es el caso de Santa Matilde de Hackeborn (1241-1289), en su "Libro de las especiales gracias",<sup>1</sup> o Santa Brígida de Suecia. En este sentido Reau considera a estas obras como "transcripciones poéticas del tema".<sup>2</sup>

## I. LAS TIPOLOGÍAS BAJOMEDIEVALES EN EL ARTE OCCIDENTAL.

Estos pequeños grupos sufrirían una transformación tipológica, desde sus primeras manifestaciones a finales del siglo XIII hasta los comienzos de la etapa renacentista, englobando dos grandes modelos: Las Vesperlids germánicas y las Shönnnes Vesperbilds.

---

1. HENDERSON, G. "Gothic" Middlesex, 1967.p.162.

2. REAU, L. "Iconografía de L'Art Chretien".París, 1955-1957; Reedie, 1996, p.112.

## Las Vesperbilds germánicas.

Las primeras versiones responden a una tipología que los analistas del tema han bautizado con el nombre de Vesperbilds, en alusión a las Vísperas, la séptima de las horas canónicas, donde se describe el momento en que Jesús fue desclavado de la cruz y puesto en los brazos de María. Este modelo recoge las nuevas corrientes realistas que caracterizaban a la escultura alemana del momento, alejándose del fuerte idealismo que había definido la plástica del primer gótico. Esta circunstancia influiría en la configuración de estas primeras piezas.

El ejemplar que mejor define esta tipología es la Vesperbild (Piedad) de Rotgen (Rheinisches Landesmuseum, Bonn). Su análisis nos sitúa ante una pequeña pieza de 30 cm. de alto, elaborada en madera de tilo pintada.<sup>3</sup> Constituye un vivo ejemplo del nuevo género de los Andachtsbilchs o Imago Pietatis, que tenían como finalidad mover a la meditación de los sufrimientos de Cristo y María que habían padecido durante la pasión con el objeto de recrear espiritualmente el tema de la condenación y de la salvación a la persona que lo contemplara. De ahí que la escena esté interpretada con un dramatismo intenso y un fuerte expresionismo, que busca describir con crueldad las huellas físicas de los tormentos cristíferos.<sup>4</sup>

Ya la figura de María presenta las características morfológicas y estilísticas que van a estar presentes desde estas primeras composiciones. Se la describirá como una mujer avejentada por el dolor producido al contemplar a su hijo muerto entre sus brazos. Estará cubierta con un velo como símbolo de viudez, relacionada quizás con el hábito que vestían las monjas de aquellos conventos que se habían originado a raíz de las corrientes espirituales de fines de la Edad Media en el norte de Europa.<sup>5</sup>

Las imágenes vesperales de Coburgo o la de Santo Tomas de Brno (Checoslovaquia) son magníficas muestras de la difusión que tuvo en el centro de Europa esta tipología nacida en el norte de Alemania. Datan ya de finales del siglo XIV, destacando la última por su innovador esquema compositivo de colocar las manos de la Virgen unidas en actitud de oración.

Desde fechas muy tempranas las primitivas Vesperbilds germánicas se extenderían por toda Europa,<sup>7</sup> como en el caso de España, siendo testimonio de ello el grupo conocido popularmente como la Virgen de África<sup>8</sup> o los grupos castellanos de la

3. PASSARGE, Walter "Das Deutsche Vesperbild in Millelaller". Augsburg, 1924.

4. Sobre las Imago Pietatis, PANOFKY "Imago Pietatis: Ein Beitrag zur typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der "María Mediatrix" en "Festschrift für Max J. Friedländer zum 60". Leipzig, 1927. pp. 50-70.; RINGBOM "Devotional Images and Imaginative Devotions" en "Gazzete Bellaux Arts", 1969, pp.159-170.

5. En relación con la mística femenina bajomedieval y el mundo de las visiones en los siglos XII y XIII, DINZELBACHER "La Mística femminele nell' iconografia delle visioni" en "Temi e problemi nella mística femminele trecentesca", Todi, 1983, pp.137-179.

7. Koerte ha estudiado la introducción de las Vesperbilds germánicas en Italia, KOERTE, W.- "Deutsche Vesperbilder in Italien" Kstgesch. Jb. Bib. Hertziana, I-1937. pp.1-138.

8. VV. "Nuestra Señora de África. Proceso de restauración". Caja de Madrid. Madrid, 1991.

Virgen de la Pasión de Valladolid<sup>9</sup> y la Virgen del Camino de León, que siguen prácticamente las características aludidas.

### Las Shönnnes Vesperbilds.

El siglo XV marcaría una segunda etapa en la definición de estos pequeños grupos escultóricos. El modelo germánico de las Vesperbilds, sufre una renovación a raíz de los nuevos planteamientos estilísticos que se producen al principio del siglo XV en la escultura gótica. En el caso de las representaciones de la femineidad, los escultores franceses introducen a finales del siglo XIV el estilo conocido como "Weicher Stil" (literalmente "estilo suave"), concibiéndolas con una delicadeza y ternura inédita en la estatuaria occidental.

Las imágenes marianas no fueron ajenas al nuevo idealismo estilístico, lo que dio origen a una tipología denominada "Shönnnes Madonnas", siendo calificadas desde el principio del siglo XV como "pulchrum opus", por la dulzura y el encanto suave con que estaban envueltas estas composiciones. Al mismo tiempo, los pliegues del vestido que las envolvían al no guardar relación con el cuerpo le daban una mayor vivacidad a la imagen con la que aumentaba no solamente en volumen, sino también en expresividad.<sup>10</sup> Pronto las Vírgenes de "estilo amable" se extendieron por todo el Norte de Europa, gracias a las relaciones existentes entre Borgoña y Bohemia, y posteriormente entre ésta y el sur de Alemania.<sup>11</sup>

Las antiguas Vesperbilds germánicas, también fueron influidas por las nuevas representaciones marianas, comenzando a representarse con el sentido naturalista que caracterizaban a las Shönnnes Madonnas. La rigidez y el arcaísmo con que habían definido a las primeras composiciones se tornaban ahora en unas representaciones serenas, amables, lejos del expresionismo dramático de las piezas originales. Los nuevos grupos han sido denominados como Shönnnes Vesperbilds por su semejanza con los Shönnnes Madonnas.<sup>12</sup>

Desde el punto de vista compositivo, estas obras tienen como rasgo común representar el cadáver de Cristo en posición horizontal de ascenso oblicuo con una desmesurada longitud, por la que Passarge las ha denominado "Piedades horizontales".<sup>13</sup> A principios del siglo XIV se extenderían por Franconia, Baviera, Norte de Italia, Eslovenia, Croacia, y todo el área del Rin, por lo que se supone que existiría una

---

9. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. "Una plancha de grabado de la Virgen de la Pasión de Valladolid". Boletín del Seminario de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid, 1982.

10. HOFSTÄTTER, Hans H. "La Baja Edad Media" en "Enciclopädie Der Weltkunst". Edición española, 1978 pp.364-365.

11. HOFSTÄTTER, Op. cit., 1975, p.395.

12. PASSARGE, W., 1924, p.50.

13. PASSARGE, W., 1924, p.60

verdadera serie de producción en distintos talleres que ayudaron a la difusión de esta tipología por todo el mundo occidental.

Uno de los grandes problemas que se plantea a la hora de clasificar estas obras es, precisamente, la gran riqueza de variaciones en la posición de las manos y en la forma de disponer los pliegues que determinan una gran variedad de composiciones, con lo que no podemos en líneas generales definir un modelo único. Los grupos más característicos son aquellos que representan a María sedente con una de las manos colocada sobre su pecho, mientras que con la otra sostiene el cadáver rígido de su hijo.

Entre las composiciones más significativa de este modelo se encuentra la *Shönne Vesperbild* del museo de Ermitage (Leningrado). Fue realizado en 1400 por un taller de Bohemia.<sup>14</sup>

En relación con las primitivas *Vesperbilds*, ha ganado la figura en volumen, ayudado por los amplios pliegues del vestido que cubre su cuerpo. El rigor realista de las anteriores composiciones, a la hora de describir las huellas de la pasión, ha dado paso a un naturalismo descriptivo. La imagen de María no acusa el crudo realismo de la muerte de su Hijo, sino que aparece como una jovencísima mujer, siguiendo la versión de las *Shönnes Madonnas*.

En la misma línea cabe citar los grupos del Monasterio de Seon, hoy conservado en el Museo Nacional de Baviera (Munich), la del *Bayerisches National Museum* (Munich) de 1410 o *Nuestra Señora de Maastricht* (Holanda).<sup>15</sup>

En España se conservan interesantes piezas respondiendo a la tipología de las "*Shonnes Vesperbilds*", especialmente en el territorio del antiguo reino castellano, destacando las estudiadas por Ara Gil en la provincia de Valladolid, como la *Piedad* del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, ejecutada a principio del siglo XV para el convento de San Benito o la conservada en la iglesia parroquial de Villanueva del Duero (Valladolid), perteneciente a talleres centroeuropeos.<sup>16</sup>

Los modelos centroeuropeos estuvieron en vigor ya entrados el siglo XVI, aunque poco a poco serían desplazados por una nueva tipología definida por un esquema geométrico compositivo, teniendo su mejor exponente en la *Piedad Vaticana* de Miguel Ángel, fechable hacia 1492.

## II. LAS TIPOLOGÍAS BAJOMEDIEVALES EN EL ARTE HISPALENSE.

El motivo iconográfico de la *Piedad* nace en Sevilla en los últimos decenios del siglo XV, probablemente como proyección del culto a la *Quinta Angustia* en Granada, a raíz de la donación que la reina Isabel, la Católica había hecho a la recién conquistada

14. MEZENTSEVA, Charmian; KOSAREVA, Nina; LIEBMANN, Nina "Western European Sculpture from Soviet Museums 15 th and 16 th centuries". Leningrado, 1988. pp.166-170.

15. PASSARGE, 1924, p.45.

16. GÓMEZ-RASCÓN, M. "Museo Catedralicio-Diocesano" León, 1983. p.35

ciudad del Darro de una tabla firmada por el pintor Chacón, donde aparecía representado un grupo de la Piedad.

En Sevilla, los testimonios más antiguos se refieren a textos populares que narran la existencia ya durante la ocupación musulmana de pequeños grupos de la Piedad a la que se daba culto. No obstante, el primer dato fidedigno de este tipo de composiciones es la descripción que realiza Gestoso de la capilla de San Laureano, donde recoge cómo el racionero de la Catedral hispalense, D. Antonio Imperial, hacia 1480, dotó de un altar donde ya aparecía un pequeño grupo de barro cocido de la Piedad, ejemplo claro de la popularización que había llegado a tener este tipo de composiciones en la ornamentación de capillas particulares por parte de las clases pudientes.<sup>17</sup>

Pero el hecho desencadenante de la adquisición de este tipo de obras fue sin duda el contacto comercial y cultura del mundo flamenco y germánico desde finales del siglo XV, que tanto impacto produjo en el contexto local. En este sentido la llegada a la ciudad de artistas de origen septentrional significó la introducción de nuevos temas artísticos en la ciudad, siendo probablemente el tema iconográfico de la Piedad, uno de ellos.

Lo cierto es que desde finales del siglo XV y ya bien entrado el XVI, se cultivó con intensidad esta escena pasionista en el campo escultórico, conservándose múltiples obras que nos han permitido trazar una evolución que parte de unos primeros ejemplares que siguen todavía los cánones estilísticos comunes de las *Vesperbilds* germánicas hasta llegar a una serie de composiciones que tienen ya ciertos rasgos estilísticos, propios del incipiente renacimiento y cercano al gusto localista del momento.

### **El modelo de las *Vesperbilds* germánicas en las primeras composiciones hispalenses.**

Posiblemente algunas de las primitivas composiciones sean obras de importación, como es el caso de la Piedad del Convento de Santa María del Jesús de Sevilla. Estudiada por Gloria Centeno,<sup>18</sup> se trata de un grupo realizado en los talleres centroeuropeos, de pequeñas dimensiones. El material utilizado es el alabastro, común entre los grupos centroeuropeos. Sigue el mismo esquema de las *Vesperbilds* germánicas, colocando a Cristo en los faldones de María, con un intenso arcaísmo en la propia caída de los brazos de Cristo. De rasgos muy cercanos a la estética germánica, que se puede observar en la propia imagen mariana, está representada con una intensidad dramática al mostrarnos las facciones avejentadas de su rostro. Podemos considerarla como la más antigua de las conservadas en la archidiócesis hispalense.

17. GESTOSO, J. "*Sevilla monumental y artística*". Vol.2, Sevilla, 1890.p.529.

18. CENTENO, Gloria "*El convento de Santa María de Jesús*". Sevilla, 1996.

A pesar de la leyenda en torno a su origen<sup>19</sup>, también podemos encuadrar como obra de importación el grupo conocido con el nombre de "Virgen de la Alcobilla", que se conserva en el altar del Dulce Nombre de la Catedral de Sevilla. Alberto Villar considera esta posibilidad en su monografía dedicada a la catedral hispalense.<sup>20</sup>

El analista Ortiz de Zúñiga, menciona que el grupo fue colocado primitivamente en la capilla privada de los Pinelos.<sup>21</sup> En el año 1874 sería trasladado a la capilla de la de Dos Santiagos, siendo restaurada por la gestión de D. José de Torres y Padilla, canónigo de la catedral, hasta que finalmente se estableció en el altar antiguamente llamado del Dulce Nombre de Jesús, contiguo a la capilla de San Leandro.<sup>22</sup>

La tipología que define al grupo es la común entre las imágenes vespérales germánicas. Aparece una novedad en la manera de representar la figura mariana, al disponerla cogiendo uno de los brazos de Cristo, que sería repetitivo en las composiciones posteriores. Es significativa la violenta caída de la cabeza de Cristo, que lo pone en relación con otros ejemplares que la pintura hispalense había desarrollado en ese momento, como es el caso de la Piedad del Retablo de la Pasión de Cristo del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

También cabe destacar dentro de este grupo de primitivas obras, la Piedad que conserva el Museo de Bellas Artes de Sevilla, atribuida al círculo de Pedro Millán.<sup>23</sup> Como es común en estas primitivas composiciones, la Virgen coge uno de los brazos de Cristo, mientras que con la otra lo toma por los hombros. La figura de Cristo nos muestra rasgos propiamente norteños, como se aprecia en la posición de la caída de las piernas, la huesudez del cuerpo de Cristo, el faldón que lo envuelve o los propios caracteres morfológicos de su rostro.

No creemos que esta obra se haya realizado en talleres centroeuropeos, aún presentando rasgos propios de la tradición estatuaria del norte de Europa.

Sin duda alguna la obra más significativa de estas primeras producciones sería la realizada por Pedro Millán, hoy conservada en el Museo de Ermitage de Leningrado.<sup>24</sup> La obra se sitúa cronológicamente entre 1485 y 1503.

A La Piedad se le ha añadido las figuras de la Magdalena y de San Juan. Este tipo de composiciones tuvo un buen desarrollo en las múltiples versiones que la pintura flamenca cultivó a finales del siglo XV. Una mejor semejanza encontramos con la tabla de la Pietá de Avignon, especialmente en la manera de colocar a los personajes.

19. MORGADO, A. "La devota imagen de Nuestra Señora de las Angustias, llamada generalmente de la Alcobilla, venerada en la Santa Iglesia Catedral" en "Sevilla Mariana" T. VI. Sevilla, 1884.

20. VILLAR, Alberto "La Catedral de Sevilla." Sevilla, 1977. p. 96.

21. ORTIZ DE ZÚÑIGA "Anales Eclesiásticos y Seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla." Tomo III, Libro XIII, Sevilla, 1796, pp. 216-217.

22. MORGADO, J., 1884, p. 224.

23. VV.AA. "Museo de Bellas Artes de Sevilla" Tomo I. Sevilla, 1993. p.85.

24. MORÓN DE CASTRO, M. Fda. "La Lamentación" del imaginero Pedro Millán en el Museo de L'Ermitage". en "Laboratorio de Arte", 7. Sevilla, 1994.

En el campo escultórico este tipo de composiciones se hizo muy común en la plástica de la Baja Edad Media, como el grupo de las Agustinas de Tolouse, que guarda una cierta relación con la obra de Millán. En España existen interesantes versiones como los ejemplares de la capilla de Santa Inés del Museo Diocesano de Valladolid, procedente de Valverde del Camino, o el conservado en el Museo Marés de Barcelona.<sup>25</sup>

En la composición del escultor norteño, la Virgen contempla el cadáver de Cristo, posiblemente siguiendo el texto del Pseudo Buenaventura que indica “como mirándole a su rostro no puede dejar de llorar”. Nuevamente aparece el detalle anteriormente citado de tomar la Virgen uno de los brazos de Cristo, posiblemente popularizado de una xilografía de Durero.

El rostro mariano sigue la línea norteña de describirlo con un rostro avejentado por el dolor cubierto con un velo que le cae sobre la frente.

La figura de la Magdalena se representa de manera arrodillada, dirigiendo el rostro hacia uno de los lados, portando un pañuelo con una mano y con la otra un vaso de argüentos. San Juan en esta obra sujeta por debajo la cabeza de Cristo, mientras que con la otra sostiene su cabeza en señal de meditación, aspecto este último que lo diferencia de las interpretaciones más comunes donde el Discípulo Amado aparece representado en el momento de quitar la corona de espina a Cristo.

De influencia ya tardía, aunque participando de los caracteres propios de las *Vesperbilds* germánicas, se encuentra la Piedad de la iglesia de San Vicente Mártir en Lucena del Puerto (Huelva).<sup>26</sup> Se trata de un grupo realizado en madera, de 1,15 m. de altura aproximadamente. Según el inventario parroquial de 1730, las imágenes proceden del desaparecido hospital e iglesia de la Misericordia.

La Virgen aparece ornamentada con manto azul y toca blanca. Sus ojos saltones y su nariz aguileña resaltan aún más el primitivismo con que el anónimo autor ha representado a la imagen. De igual manera, la figura del Cristo presenta todavía huellas expresionistas en la mejor tradición goticista impuesta por el mundo septentrional.

### Las *Shönnnes Vesperbilds* en la iconografía hispalense.

El rigor expresionista, la tosquedad de las formas y el arcaísmo de las figuras características de las primeras composiciones van dando paso a una nueva tendencia más naturalista, cercana ya a las corrientes estilísticas de las “*Shonnes Madonnas*”.

El mundo sevillano también participó de esta transformación, existiendo el suficiente número de ejemplares que nos ayuda a definir una evolución en el motivo iconográfico. Así la tendencia goticista de los últimos años del siglo XV, que había

25. ARA GIL, Cl. “*Escultura gótica de Valladolid y su provincia*”. Valladolid, 1977. p. 100

26. GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M.; CARRASCO TERRIZA “*Escultura Mariana Onubense*”. Huelva, 1984. p. 100.

tenido su ejemplar más significativo en la Piedad del Museo de Ermitage de Leningrado va a dejar paso a un incipiente naturalismo en las composiciones.

Se trata de realizaciones muy heterogéneas en su morfología, ya que lo mismo podemos encontrarlos con grupos escultóricos de tamaño reducido, que con obras de dimensiones mayores que el natural. Sí tienen en común que todas pertenecen a los primeros años del siglo XVI.

Algunas podemos agruparlas en torno al modelo de las Piedades “Horizontales”, como la Piedad de la ermita de las Angustias de Alanís, la conservada en la iglesia de la Trinidad de Sevilla, la perteneciente a la primitiva Hermandad de la Mortaja de Sevilla y la conservada en la iglesia de la Victoria de Osuna.

La Piedad de Alanís es la más representativa de ellas, a la que le acompañan las figuras de San Juan y la Magdalena. El problema que se nos presenta a la hora de analizar esta composición es la transformación que ha sufrido su disposición original, ya que fue restaurada por el imaginero Castillo Lastrucci hacia 1956, tras su destrucción en la guerra civil española.

Conocemos su aspecto original a través de algunas reproducciones fotográficas, en la que se aprecian un mayor tinte dramático en los rasgos fisiológicos de los personajes, cercano todavía a planteamientos de carácter medievalista, actualmente atenuado con la restauración de Lastrucci, que le da un aspecto más idealizante próximo a la estética neobarroca. Como en las composiciones anteriormente analizadas, la mirada de la Virgen se dirige directamente al cuerpo de Cristo, tornando la cabeza ligeramente.

El primitivo grupo de la Piedad de la Mortaja puede incluirse también dentro de esta tipología, al ser representado el cuerpo de Cristo de manera horizontal, cayendo diagonalmente hacia el suelo. Podemos clasificarlo como obra de transición, ya que se va alejando de los planteamientos bajomedievalistas de las anteriores composiciones, aunque sin abandonar ciertos elementos propio del mundo gótico.

Recuerda en cierto modo el aspecto norteño en los rostros de las figuras. En el caso de la imagen mariana, aparece representada con un rostro avejentado, aunque ya se nota la presencia de un cierto sentido estilístico cercano al incipiente naturalismo de los primeros años del Renacimiento hispalense.

La cabeza del Cristo es la parte mejor lograda del grupo, definido por un rostro sereno que aprecia la tranquilidad de la muerte. A pesar de estar representada con las huellas del tormento, se ha atenuado el rigor expresionista a la hora de describir los pómulos cerrados, la barba bípida y el hermoso cabello que cae en mechones.

Más claramente relacionada con los esquemas compositivos de las “Piedades Horizontales” se encuentra la Piedad de la Victoria de Osuna, titular de la Hermandad de la Quinta Angustia. Desgraciadamente también ha sufrido profundas modificaciones ya que se sustituyó la primitiva imagen del Cristo por una talla elaborada en los talleres de Illanes al principio del siglo XX. La Virgen fue restaurada por el profesor Arquillo



que descubrió su primitivo aspecto fechable en el primer cuarto del siglo XVI, que se desvirtuaría en una posterior restauración realizada durante el siglo XVIII.<sup>27</sup>

El cuerpo del Cristo aparece representado con una desmesurada longitud, que posa en línea recta en los faldones de la Virgen, precisamente con el objetivo de servir como yacente en la ceremonia que celebraban anualmente la Corporación. Se conserva una tabla dieciochesca que representa este grupo en su versión original, donde aparece la Virgen ornamentada con un amplio manto y una suntuosa corona al más puro estilo barroco.

Más tardía es la Piedad de la iglesia de la Trinidad de Sevilla, que prácticamente reproduce los caracteres ya citados. Tiene una cierta analogía con los ejemplares castellanos de este modelo como el ya mencionado del Museo de Escultura Nacional de Valladolid, aunque presenta un mayor arcaísmo y tosquedad. Sí podemos afirmar que la obra es ya de un autor autóctono, por su afinidad con la ideología estética que se estaba desarrollando en la ciudad en los primeros decenios del siglo XVI, que es donde podemos encuadrar cronológicamente a esta obra.

Relacionado con este modelo también podemos citar la Piedad de la iglesia de Santa Ana, que solamente conserva la imagen del Cristo, ya que la de María ha desaparecido habiendo sido cambiada por una talla moderna de sensibilidad neobarroca. Fue analizada por Hernández Díaz quien lo considera una obra de "escaso valor".<sup>28</sup>

Obra ya tardía, aunque en cierto modo sigue esta misma tipología, es el pequeño grupo de la Piedad de la Hermandad de los Servitas de Sevilla.<sup>29</sup> El grupo escultórico, de muy pocas dimensiones (33 cm de alto), tallado en madera policromada, se encuentra ya en un estado de evolución estética con respecto a las anteriores composiciones. Aunque sigue la línea esquemática centroeuropea, ya se aprecia en la representación de las figuras el incipiente naturalismo, propio del renacimiento hispalense.

La imagen del Cristo una vez más aparece representado con una amplia longitud, que le hace caer en diagonal hacia el suelo, mientras que María lo soporta sobre sus brazos, tomando una de sus manos, elemento característico ya comentado anteriormente. El modelo mariano sigue la tendencia de representar a una mujer avejentada por el dolor padecido al contemplar el cadáver de su Hijo, que lo aproxima a las primitivas imágenes vespérales, aunque sin la intensidad expresionista, característica del gótico alemán. Está cubierta por el tradicional manto, en este caso con motivos florales, mostrando en el vientre una toca blanca.

Muy parecida a la anterior es la pequeña Piedad conservada en la iglesia de San Nicolás de Sevilla, que procedía del convento de San Agustín de Sevilla. Responde a los mismos caracteres ya expuesto, aunque el grupo ha sufrido algunas modificaciones en etapas posteriores.<sup>30</sup>

27. GABARDÓN DE LA BANDA, José Fdo. "Servitas". Sevilla, 1996. p. 40.

28. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. "Edificios y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla". Sevilla, 1937. p. 55

29. GABARDÓN DE LA BANDA, José Fdo, 1996, p. 20

30. Agradezco la información proporcionada por D. Martín Carlos, Archivero de la Hermandad de la

En esta misma tipología de las “Piedades Horizontales” podemos incluir al popular grupo conocido con el nombre de la Virgen de las Angustias de Ayamonte. Se trata de una obra fechable a principios del siglo XVI, aunque ha sufrido una amplia restauración después de los destrozos ocurridos durante la guerra civil española, habiendo perdido en cierto modo su fisonomía original.<sup>31</sup> Sigue la misma disposición anteriormente comentada, apareciendo como novedad el pañuelo que porta la Virgen en una de sus manos. Este rasgo lo encontramos en algunos grupos germánicos como la Piedad de Erfurt, presentando ambas una cierta analogía compositiva.<sup>32</sup>

Las sucesivas restauraciones sufridas por las imágenes nos lleva a imposibilitar un exhaustivo análisis de las mismas. Posiblemente la Virgen seguiría los cánones estilísticos de los “Shönnnes Madonnas”, definida una belleza idealizada, donde aparece representada con un juvenil aspecto. La figura de Cristo ha sido muy modificada, aunque conserva el detalle de la caída del brazo izquierdo, que se representa de manera entreabierto, muy utilizada en las composiciones germánicas.

En la misma línea iconográfica se encuentra la Piedad de Villarasa (Huelva), que ha sido también transformada a raíz de los destrozos de la guerra civil española por Castillo Lastrucci, que sigue el esquema compositivo propio de las “Piedades Horizontales” ya analizadas.<sup>33</sup>

---

Candelaria, quien me facilitó la constancia de la pieza en los archivos parroquiales.

31. El grupo ha sufrido varias transformaciones a lo largo de los siglos e incluso se ha cambiado la imagen del Cristo por una elaborada por el imaginero Pizarro ya en el siglo XX. Se ha llegado a creer que la obra en su origen era un altorrelieve del cuerpo principal del retablo donde hoy se cobija bajo una hornacina de estilo rococó. El primitivo grupo sufriría a partir del siglo XVIII una serie de transformaciones que irían perdiendo su aspecto original. En 1742 consta documentalmente que fue estofada por el dorador sevillano, Juan Antonio del Bosque, por el precio de 750 reales. Posteriormente en 1888, por el lamentable estado que presenta las imágenes fueron llevadas a restaurar al escultor sevillano Emilio Pizarro y Cruz, quien le añadió la figura de Cristo. La última intervención sería realizada por el escultor portugués José Da Silva Franáa (ARROYO BERRONES, E “*Ayamonte y la Virgen de las Angustias*” Huelva, 1982, pp.213-220).

32. PASSARGE, 1924, p. 156.

33. GONZÁLEZ GÓMEZ, CARRASCO TARRIZA, 1984, p. 102.

**BIBLIOGRAFÍA.**

- ARA GIL, CL. *"Escultura gótica en Valladolid y su provincia"*. Valladolid, 1977.
- ARROYO BERRONES, E. *"Ayamonte y la Virgen de las Angustias"*. Huelva, 1992.
- CENTENO, GI. *"El convento de Santa María del Jesús de Sevilla"*. Sevilla, 1996.
- DINZELBACHER, F. *"La Mística femmenile nell' iconografia delle visioni"*. Todi, 1983.
- GABARDÓN DE LA BANDA, J. Fdo. *"Servitas"*. Sevilla, 1996.
- GESTOSO, J. *"Sevilla Monumental y Artística"*. Vol.2. Sevilla, 1890.
- GÓMEZ-RASCÓN, M. *"Museo Catedralicio-Diocesano"*. León, 1983.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M.; CARRASCO TERRIZA *"Escultura mariana onubense"*. Huelva, 1984.
- HENDERSON, G. *"Gothic"*. Midlesex, 1967.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *"Estudios de los edificios y objetos de cultos de Sevilla saqueado y destruidos por los marxistas"*. Sevilla, 1936.
- HOFS TATTER, H. *"La Baja Edad Media"*. Madrid, 1978.
- KOERTE, W. *"Deutsche Vesperbilder in Italien"*. Jb. Bib- Hertziana, I-1937.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *"Unaplancha de grabado de la Virgen de la Pasión de Valladolid"*. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Tomo XLVI. Valladolid, 1982.
- MEZENTSEVA, Ch.; KOSAREVA, N.; LIEBMANN, N. *"Western European sculpture from Soviets Museums 15th and 16th centuries"*. Leningrado, 1988.
- MORGADO, A. *"La devota imagen de Nuestra Señora de las Angustias, llamada generalmente de la Alcobilla..."*. en *"Sevilla Mariana"*, Tomo VI. Sevilla, 1884.
- MORÓN DE CASTRO, Mª Fda. *"La "Lamentación" del imaginero Pedro Millán en el Museo de L'Ermitage"*. Laboratorio de Arte, 7. Sevilla, 1994.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, J. *"Anales de la muy ilustre y muy leal ciudad de Sevilla"*. Sevilla, 1796.
- PANOFSKY, E. *"Imago Pietatis"*. Leipzig, 1927.
- PASSARGE, W. *"Das Deutsche Vesperbild in Millelaller"*. Ausbourg, 1924.
- REAU, L. *"Iconographie de L'Art Chretien"*. París, 1955-57.
- RINGBOM, P. *"Devotional Images and Imaginative Devotions"*. en *"Gazzete Bellaux Arts"*, 1969.
- VV.AA. *"Nuestra Señora de África"*. Madrid, 1991.
- VV.AA. *"Museo de Bellas Artes de Sevilla"*. Sevilla, 1993.
- VILLAR, A. *"La Catedral de Sevilla"*. Sevilla, 1977.