

# **CRISTO ATADO A LA COLUMNA DE SANTA MARÍA DE UTRERA.**

## **HISTORIA MATERIAL**

---

**PEDRO M. MARTÍNEZ LARA**

*Universidad de Sevilla*

Parte esencial de la obra de arte es su historia material. Entendida esta como el conjunto de sucesos acontecidos sobre la realidad tangible de la misma a lo largo de su existencia. En efecto, transformaciones en la integridad física, la ubicación, apariencia, aspecto o uso, van modelando la obra de arte más allá de las manos de su artista creador, de modo que a lo largo de su historia puede ser recibida, comprendida o interpretada de forma diversa a como fue concebida en origen. En consecuencia, conocer este aspecto de una obra de arte resulta crucial para optimizar su comprensión y lectura. Se trata del resultado de una desinencia histórica que, como en un proceso acumulativo por sedimentación, configura la realidad física de cada pieza. Esta tarea de reconstrucción de la historia material puede tornarse especialmente compleja en el caso de piezas que por su naturaleza o propiedad no ha existido la necesidad o el interés de hacer constar los procesos que las han ido alterando. Antes al contrario, en muchas ocasiones la ausencia de información es intencionada.

Este fenómeno es también frecuente dentro del ámbito de las hermandades y cofradías, donde tradicionalmente los usos artísticos incluían procedimientos de lo que hoy se denominaría conservación y restauración de los objetos para el ornato y el culto, incluyendo las imágenes. Al estar considerados estos trabajos como meras tareas de mantenimiento, en modo alguno se registraba ni en el alcance ni en la responsabilidad directa de las mismas. Es por eso que en muchas ocasiones, ante el vacío documental son la fotografía histórica -hasta donde esta alcanza- y otros medios indirectos o pruebas físicas que se practican sobre las imágenes, las que proporcionan una información certera. Con el tiempo, un cambio precisamente en los usos desarrolló un particular celo por parte de las corporaciones en todo lo tocante a cualquier intervención sobre sus imágenes titulares, teniendo esto como consecuencia la frecuente ausencia de datos<sup>1</sup>. Actualmente, aunque se mantiene un esmero superlativo sobre todo lo concerniente a las imágenes, existe la conciencia de encomendar estas tareas a profesionales de la conservación y restauración, quienes registran y dejan constancia de los procesos a los que son sometidas.

---

<sup>1</sup> Agradezco particularmente las referencias, fotografías y testimonios aportados por Antonio Cabrera Rodríguez, quien me animó a redactar estas líneas, para lo que ha suministrado buena parte de las fuentes documentales que han sido empleadas en su redacción.

Profundizar sobre esta cuestión es sumamente importante con ocasión de un proceso de conservación o restauración, puesto que este tipo de intervenciones busca de alguna manera devolver la obra de arte a un estado óptimo que aúne las condiciones de conservación y mantenga vivo el uso activo de la misma. Algo que es decisivo en el caso de la imaginaria religiosa, donde la importancia de su uso y función sobrepasa con frecuencia las cuestiones meramente artísticas, estéticas o de la propia conservación.

Presidiendo el retablo situado en el testero de la nave colateral extrema del lado de la Epístola en el templo parroquial de Santa María de la Mesa de la sevillana localidad de Utrera, se encuentra el Cristo atado a la columna que hoy es titular de la Ilustre Hermandad de Nuestro Padre Jesús Atado a la Columna, María Santísima de la Paz y San Pedro Príncipe de los Apóstoles, conocida popularmente como Hermandad de los Aceituneros.

La historia de esta escultura de bulto redondo que representa a Cristo en el momento de ser azotado en el patio del pretorio, forma parte de la relación de colaboración entre el ensamblador Julián Jiménez, artífice del mencionado retablo, y el maestro escultor Benito de Hita y Castillo autor del Cristo. Un relato que comienza en la Capilla de la Divina Pastora de la ciudad de Cádiz en la que ambos artistas ejecutaron en tándem retablos y esculturas respectivamente. Concretamente, se sabe que el jueves 4 de octubre de 1753 comparecía Sebastián García Pinto, natural de la ciudad de Cádiz y a la sazón mayordomo de la Cofradía de la Divina Pastora de aquella ciudad ante el escribano público de San Juan de la Palma para concertar con Julián Jiménez, “maestro de ensamblador y tallista”, el singular retablo mayor y sus esculturas para la capilla que la mencionada corporación gaditana labraba en la collación de San Lorenzo<sup>2</sup>. Como testigo de aquella escritura figuraba Benito de Hita y Castillo, maestro escultor, a quien hoy se atribuyen las esculturas que entonces se concertaron<sup>3</sup>. A partir de ese momento y a buen seguro animados por el excelente resultado, ambos maestros continuaron colaborando en diversas empresas. Es así como siete años más tarde completaban el conjunto gaditano con otros dos retablos y sus correspondientes esculturas.

Al tiempo, concretamente el martes 6 de mayo de 1760 Pedro Enríquez Pacheco, administrador del patronato fundado por Cristóbal Fernández Gordillo en la parroquia mayor de Santa María de la Mesa, abonaba las cantidades estipuladas por la construcción de un retablo y sus esculturas. Este documento, encontrado en la sección de protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Sevilla por Fernando Quiles, permitió por primera vez rechazar con algún fundamento la atribución que tradicionalmente había relacionado la hechura del Cristo atado a la columna con el quehacer escultórico de Francisco Antonio Ruiz Gijón<sup>4</sup>. El citado

2 GONZÁLEZ ISIDORO, José: *Benito de Hita y Castillo (1714 – 1784). Escultor de las Hermandades de Sevilla*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial de San Fernando de Sevilla, 1986, pp. 120 y 139.

3 *Ibidem*, p. 139.

4 La atribución, teñida de cierto sentimiento de localismo buscaba en el autor utrerano de referencia la respuesta para una obra de indudable calidad artística. HERNANDEZ DÍAZ, José: “Notas para un estudio biográfico-crítico del escultor Francisco Antonio Gijón”, *Revista Universitaria*, n.º 1, s/f, p. 14, y BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Francisco Antonio Gijón*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1982, pp. 128-129.

investigador señaló entonces a Benito de Hita y Castillo como posible autor de la imagen, basándose en su atribución fundamentalmente en rasgos formales comunes entre la imagen del Cristo atado a la columna y las esculturas y relieves del retablo. En efecto en el documento en cuestión se señalaba “*que la ymajinería que se señaló hauía de ser hecha por mano de Don Benito de Yta y Castillo*”<sup>5</sup>. Este dato venía a confirmar documentalmente algo que había propuesto con anterioridad González Isidoro, colocando el conjunto escultórico como “obras próximas” al círculo de Benito de Hita y Castillo<sup>6</sup>. No obstante, el mismo documento deslinda expresamente este encargo de la hechura de la imagen del Cristo atado a la columna refiriéndose a esta como “*el Santo Cristo de la columna que se había de hacer y colocar en dicho retablo*”<sup>7</sup>.

A partir de aquí, los investigadores no han dudado de la hipótesis de Quiles, antes al contrario, han venido reforzándola merced a diferentes análisis comparativos con obras perfectamente documentadas de Hita como el Cristo de la Caída de la iglesia de San Francisco en Santa Cruz de la Palma<sup>8</sup> y otras que han sido atribuidas de forma recíproca, como la imagen de Cristo que con la misma iconografía del utrerano se conserva en la parroquia de Santiago el Mayor de Hinojos<sup>9</sup>.

Tanto el nuevo retablo con sus esculturas, que sería ejecutado entre el 19 de mayo de 1759 -fecha de su concierto- y el 6 de mayo del año 1760 -data del finiquito-<sup>10</sup>, como la imagen de Cristo atado a la columna, vinieron a sustituir a otros anteriores dado que formaban parte del adorno de una capilla privada que la familia Gordillo había fundado en el siglo XVI. En efecto, el historiador local Juan del Río y Sotomayor relata, a finales del siglo XVIII y a propósito de la descripción de la iglesia parroquial de Santa María que esta capilla había tenido su origen entre 1502 y 1518. Fechas entre las que Martín Bicarío y sucesivamente otros miembros de la familia Gordillo fueron instituyendo diferentes capellanías a la fábrica parroquial en este espacio para altar, capilla y entierro de sus familiares y descendientes a cambio de generosas cantidades de dinero, molinos y terrenos de cultivo. En 1526 Cristóbal Fernández Gordillo fundaba el patronato sobre la capellanía que tenía dotada<sup>11</sup>. Pese a no existir noticia certera acerca de si con estas cantidades se edificó retablo en la citada capilla y una imagen de Cristo flagelado, Antonio Cabrera deduce de su inter-

5 QUILES GARCÍA, Fernando: “Una nueva obra de Julián Jiménez y de Benito de Hita y Castillo”, *Boletín de Arte*, 11, 1990, pp. 153-158, p. 154. Años después, reafirmaría su suposición argumentándola más extensamente en QUILES GARCÍA, Fernando: *Utrera, un enclave artístico en la Sevilla de 1650 a 1750*. Sevilla: Padilla Libros Editores, 1999, pp. 166-167.

6 QUILES GARCÍA, Fernando: “Una nueva obra...”, pp. 153-158, p. 155 y GONZÁLEZ ISIDORO, José: *Benito de Hita y Castillo...*, op. cit., p. 156.

7 QUILES GARCÍA, Fernando: “Una nueva obra...”, p. 155.

8 GONZÁLEZ ISIDORO, José: *Benito de Hita y Castillo...*, op. cit., p. 138 y QUILES GARCÍA, Fernando: “Una nueva obra...”, p. 155.

9 RODA PEÑA, José: “Nuevas atribuciones al escultor Benito de Hita y Castillo en el tercer centenario de su nacimiento (1714-2014)”, *Laboratorio de Arte*, n° 26, Sevilla, 2014, pp. 163-184, p. 172-177.

10 QUILES GARCÍA, Fernando: “Una nueva obra...”, op. cit., p. 155 y CABRERA RODRÍGUEZ, Antonio: El Señor Atado de Hita y Castillo, *Via Marciala*, n° 454-455, 2002, pp. 33-44, p. 39.

11 RIO SOTOMAYOR, Juan del: *Descripción de Utrera, Fundación y adorno de sus templos y hazañas gloriosas de sus hijos*. Sevilla: Sociedad del Archivo Hispalense, 1887, p. 105.

pretación que la actual efigie atribuida de Benito de Hita y Castillo vino a sustituir a otra anterior con la misma iconografía por devoción de Luisa de Segura y su hijo Benito Jiménez de Segura y Guzmán<sup>12</sup>.

Sea como fuere, por la cronología que se viene manejando, podría encuadrarse la empresa artística del nuevo retablo encargado por Pedro Enrique Pacheco a Julián Ximénez dentro de las diferentes obras realizadas en la parroquia como consecuencia de los desperfectos causados por el llamado terremoto de Lisboa ocurrido en 1755, toda vez que se indica que, entre otras cosas, Luisa de Segura y su hijo edifican la bóveda de la capilla, entendiendo esta obra arquitectónica como el espacio destinado a recibir las diferentes sepulturas al pie del altar.

Así las cosas, puede establecerse que los Segura costearon la imagen del Cristo al margen del patronato que existía sobre la capellanía, pero que este encargo se realizó de manera simultánea y que la escultura se debe a Benito de Hita y Castillo. Un conjunto que llegaría a mediados del siglo XX estando ya el cuidado del retablo e imagen al cargo de la fábrica parroquial, momento en el que se funda la Hermandad de los Aceituneros que tomará esta imagen como su titular cristífero, siendo cedida esta por el entonces párroco Miguel Román Castellano<sup>13</sup>.

La intención de aquel grupo de trabajadores utrерanos del sector de la aceituna no era otra que constituir una hermandad de penitencia que realizase su correspondiente salida procesional por las calles de la localidad. Para ello el primer propósito que albergaron fue realizar las convenientes actuaciones sobre la imagen a fin de que pudiera salir en procesión sobre un paso ya que como es sabido no fue concebida para tal fin sino que su destino siempre fue el culto interno en un retablo.

En el acta del cabildo celebrado el 27 de febrero de 1960 en la parroquia de Santa María, los oficiales de la junta de gobierno acordaron “*encargar la reparación de Nuestro Padre Jesús atado a la Columna al escultor de Sevilla don José Ribera*”<sup>14</sup> (Fig. 1). Este no es otro que el imaginero umbretero José Rivera García (1905 – 1982)<sup>15</sup>, a quien se le encomendaría la tarea de reponer dos dedos del pie y restaurar un dedo de la mano derecha dañado por la columna, así como resanar y reparar todas las grietas que presentaba la escultura a fin de poder sacarla en procesión con todas las garantías. La intervención tuvo lugar desde el 29 de febrero hasta el 3 de marzo en el domicilio particular del entonces hermano mayor Isidoro Peña Hernández, el antiguo palacio del marqués de Tous en una habitación de la planta baja destinada en un principio a almacén de los enseres de la Hermandad según mantienen sus descen-

12 *Ibidem*, p. 105, y CABRERA RODRÍGUEZ, Antonio: El Señor Atado..., op. cit, p. 39.

13 El documento de cesión aparece publicado en ROMÁN CASTELLANO, Miguel: *Utrera: Mi pueblo, mi parroquia, mi vida*. Utrera: Diputación Provincial de Sevilla, 1998, pp. 66 y 67.

14 Archivo de la Hermandad de los Aceituneros (en adelante) A.H.A., libro primero de actas de cabildos, 1959 – 1986, fol. 9 r-v.

15 Sobre las restauraciones de este artista véase CABEZAS GARCÍA, Álvaro: “José Rivera García, autor de la Virgen del Juncal”, *Juncal*, nº 1, 2016, pp. 16-18.

dientes<sup>16</sup>. En efecto, en una fotografía realizada al parecer por José Cela hacia 1959, (Fig. 2) se aprecia como la imagen presenta la falta de dos dedos del pie izquierdo. En la instantánea puede verse también la columna alta original con la que fue concebida la escultura, a juicio de Antonio Cabrera, por repetir el modelo iconográfico de la columna alta que por cronología debió tener la primitiva imagen que se supone que precedió a esta<sup>17</sup>.

La intervención de José Rivera García puede comprobarse en otra fotografía (Fig. 3) correspondiente a la primera salida procesional de la imagen ocurrida la Semana Santa de 1960 y donde se verifica que la columna alta de orden toscano ha sido sustituida por otra baja y acanalada rematada en collarino sin capitel. Al parecer este cambio estaba motivado por la voluntad de mejorar la visibilidad de la imagen. El brillo de la policromía denota la intervención de Rivera. Al parecer en esta intervención la imagen recibió toda una serie de repintes localizados fundamentalmente en la espalda donde se añadieron heridas y sangre, además de la aplicación de veladuras a base de betún de Judea lo que dio como resultado una imagen al “gusto” del momento (Fig. 4).

La siguiente intervención tiene lugar sobre la imagen del cristo es a comienzos de la década de los ochenta. Concretamente a finales de 1983 se recibe en Utrera la petición por parte de José Guerrero Lovillo de que la imagen del Cristo atado a la columna participase en una exposición que con el título “Sevilla en el siglo XVII” iba a realizarse en las salas del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla mostrando una selección de piezas destacadas. Así se recoge en el acta correspondiente al cabildo del 13 de octubre de 1983 en el que la hermandad se da por enterada del traslado autorizado por el párroco<sup>18</sup>. Como se puede comprobar en el catálogo de la exposición, como comisario especial de la muestra y al frente de la misma se encontraba el mencionado profesor del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, figurando como sus auxiliares los también profesores Antonio de la Banda y Emilio Gómez Piñol. Al ser un encargo de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura, el entonces director del Museo de Bellas Artes de Sevilla Enrique Pareja coordinaría la muestra, así como el equipo de restauradores del museo sería el que intervendría sobre las piezas para presentarlas en un estado óptimo<sup>19</sup>. La exposición duraría hasta finales del mes de enero de 1984, fecha en que la imagen del Cristo sería devuelta a la parroquia de Santa María de la Mesa donde se evidenció la notable intervención a la que la escultura había sido sometida por el personal del museo (Fig. 5).

16 El testimonio ha sido facilitado por Eduardo González de la Peña y de la Peña, nieto del mencionado hermano mayor.

17 Se sabe que la generalización de las columnas bajas se dio en el entorno geográfico de Sevilla a partir de la traída en 1521 por parte de Fadrique Enríquez de Ribera, de un fuste bajo desde Jerusalén tras su peregrinación a Tierra Santa, donde pretendidamente Cristo había sido flagelado. Esto propició que al hacer sus obras, muchos escultores y pintores optaran por este modelo de fuste bajo considerándolo más fiel a la realidad histórica.

18 A.H.A. Libro primero de actas de cabildos, 1959 – 1986, fol. 79r.

19 *Sevilla en el S. XVII*. Catálogo de la exposición. Sevilla: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1983.

Lamentablemente y aunque se ha tratado de localizar esta información, no ha sido posible encontrar en los archivos del Museo de Bellas Artes de Sevilla documentación referente a la intervención, por lo que su alcance debe ser ponderado únicamente a partir de las fotografías que se conservan del antes (Figs. 6 y 7) y el después (Figs. 8 y 9) de dicho proceso. En la primera de ellas, tomada por Antonio Cabrera Rodríguez el Miércoles Santo de 1982 (Fig. 6) se puede apreciar como la espalda del Cristo aparece completamente ensangrentada y llena de latigazos. En la segunda (Fig. 7), tomada en 1983, la espalda del Cristo continúa ensangrentada mientras que se ha recuperado ya la columna alta. En cambio en las dos restantes (Figs. 8 y 9), tomadas por el mismo autor al año siguiente 1984, se evidencia la profunda limpieza a la que ha sido sometida la imagen por parte del personal del Museo de Bellas Artes con motivo de la mencionada exposición. Es significativo como la autora de la ficha del catálogo de la exposición Victoria O'kean Alonso refleja en su texto que la policromía que exhibe la imagen no presenta apenas restos de sangre atribuyendo a juicio del profesor Jorge Bernales la afirmación de que se trata de una policromía antigua aunque no la original<sup>20</sup>.

De este modo, la intervención realizada por los profesionales del Museo devolvió a la imagen del Cristo atado a la columna de Santa María de Utrera, la apariencia con la que había llegado al menos hasta 1960, eso sí libre de las lógicas acumulaciones de polvo y suciedad que durante veinte años se habían ido depositando sobre la escultura.

Como se apuntaba al principio de estas líneas, todo proceso de conservación y restauración propone devolver a la imagen a un estado anterior que no necesariamente debe ser el original. Antes al contrario, debe respetar el paso del tiempo y los usos a los que está sujeta la pieza, especialmente si como en el caso presente, se trata de una imagen devocional, en la que la lectura y percepción de la misma son clave en su uso y función. Y así es como ha llegado a nuestros días en los que el uso y el paso del tiempo han hecho necesaria una nueva intervención que ha sido efectuada por Pedro Manzano Beltrán, quien ha empleado las más modernas técnicas y metodologías, documentando y registrando cada parte del proceso, el cual ha tenido lugar entre el 30 de abril de 2015 y el 29 de febrero de 2016.

---

20 *Ibidem*, p. 175.



1. Retrato realizado por Calderón de José Rivera García (ABC. 14-6-1983)



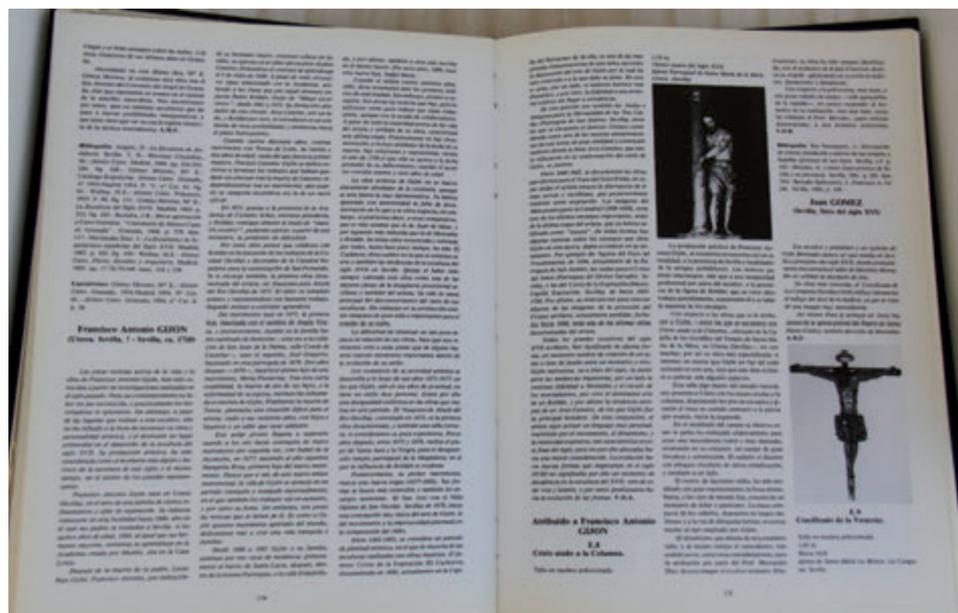
2. Cristo atado a la columna en el coro de Santa María de Utrera hacia 1959.



3. Primera salida procesional del Cristo atado a la columna, Miércoles Santo de 1960.



4. Cristo atado a la columna, Semana Santa de 1982.



5. Catálogo de la exposición de 1983-4



6. Paso de Cristo de la Hermandad de los Aceituneros, Semana Santa de 1982.



7. Cristo de los Aceituneros, Miércoles Santo de 1983.



8. Cristo de los Aceituneros.  
Miércoles Santo de 1984.



9. Cristo de los Aceituneros.  
Miércoles Santo de 1984.