

**LA ESCULTURA CRISTÍFERA MEDIEVAL
EN HUELVA Y SU PROVINCIA**

Juan Miguel González Gómez
Jesús Rojas-Marcos González

RESUMEN

La representación escultórica durante el periodo medieval tiene en Huelva y su provincia algunos ejemplos paradigmáticos del nuevo lenguaje artístico que empieza a reinar en el arte europeo. En el caso onubense, la escultura cristífera cuenta con una serie de obras procedentes de Flandes, Gran Bretaña, Galicia o Sevilla que evidencian la importancia de este género artístico en esta capital andaluza. En el presente artículo se analizan los principales ejemplos que se ubican en esta provincia desde el punto de vista técnico, formal e iconográfico, ofreciendo una panorámica general de la escultura cristífera medieval presente en esta tierra.

Palabras clave: Medieval, Gótico, Escultura, Cristo, Huelva.

SUMMARY

Sculptural representation during the medieval period has in Huelva and its province some paradigmatic examples of the new artistic language which begins to reign in the European art. In the case of Huelva, sculpture of Christ has a number of works from Flanders, United Kingdom, Galicia or Seville that are evidence of the importance of this artistic genre in this capital of Andalusia. In this article we analyze the principal examples which are located in this province from the point of view technical, formal and iconographic and offering an overview of the medieval sculpture of Christ present in this land.

Keywords: Medieval, Gothic, Sculpture, Christ, Huelva.

INTRODUCCIÓN

La escultura medieval en Huelva y su provincia, ha crecido y evolucionado al dictado y en función de la estética sevillana. Es lógico si se tiene en cuenta que, en primer lugar, la dominación musulmana borró casi todas las huellas del arte cristiano anterior a la Reconquista; en segundo lugar, que sólo a partir del siglo XIV empezamos a encontrar en Huelva obras de arte de origen escultórico y que, en tercer y último lugar, que la capital onubense pertenece al reino de Sevilla y que su archidiócesis también depende de la mitra de la ciudad del Betis. Sevilla empezaría a tomar ya en estos años la importancia que durante el siglo XVI la hizo convertirse en la gran metrópolis del Sur de la Península Ibérica, puente y arribo del nuevo continente americano.

No obstante, en estas manifestaciones artísticas (en este caso relacionadas con la escultura), también es posible encontrar fórmulas de marcado acento popular conforme el alejamiento es mayor respecto a la gran urbe hispalense. Sin embargo, hay que advertir que las obras escultóricas medievales relacionadas con la iconografía cristífera que se conservan en la provincia de Huelva son de muy distinta procedencia: Flandes, Gran Bretaña, Galicia, Castilla y, en particular, Sevilla. A pesar de la disparidad de orígenes, los rasgos formales, las características estilísticas y los contenidos iconográficos son comunes.

Así, en las obras que ahora analizaremos y que actualmente se conservan en La Rábida, La Palma del Condado, Gibraleón, Trigueros, Paterna del Campo, Moguer o Niebla, se aprecia, además, el benéfico influjo de los monasterios, conventos y parroquias del territorio onubense. Como es natural en el arte de los siglos XIV y XV, tanto en el marco europeo como en el ámbito nacional y local, priva la temática religiosa y, muy especialmente, la cristífera.

La representación de la figura de Cristo durante la etapa medieval cambia sustancialmente en el periodo gótico, momento histórico y artístico en el que encontramos las piezas escultóricas en Huelva y su provincia. Durante el siglo XIV, se emancipa una nueva actitud humanista que mueve al artista a componer sus obras escultóricas de modo diverso. Según Diego Angulo: *El resorte que mueve al artista gótico en las artes figurativas es el creciente interés por la naturaleza, la nueva actitud espiritual, cuyo hijo más preclaro es el Santo de Asís († 1226)*¹. De las principales piezas conservadas, siete son

¹ ANGULO, Diego, *Historia del Arte*, Madrid, 1973, vol. I, p. 409.

representaciones del Crucificado mientras que dos de ellas son imágenes de Jesús atado a la columna y de Jesús de la Humildad y Paciencia.

La representación iconográfica del Crucificado es el tema capital del arte cristiano durante el periodo gótico y supone la perfecta plasmación del dolor humano en el arte plástico del momento². El Crucificado gótico ya no es el Cristo románico que se mostraba insensible al dolor, sino que ahora es el Hijo del Hombre que sufre y padece los tormentos del Calvario. De aquel crucifijo de interpretación platonizante idealista y mística se pasa ahora a una versión aristotélica, escolástica y ascética³.

Por ello, la representación del Crucificado cambia respecto a los ideales anteriores. En este periodo artístico, Jesucristo está enclavado normalmente en una cruz arbórea y con un único clavo que atraviesa ambos pies. Se prescinde del paralelismo para la representación de sus piernas, abandonando al mismo tiempo la rígida verticalidad de su cuerpo. Ahora se arquea desplazando las caderas hacia un lado y cubriendo su desnudez con un amplio paño de pureza que va desde la cintura hasta las rodillas. No obstante, la representación de sus rasgos anatómicos sigue siendo esquemática aunque, en el caso de la cabeza, se esculpe reclinada o caída hacia un lado dejando ver, gracias a la actitud de su rostro, el dolor sufrido por su pasión y su muerte en la cruz⁴.

La representación de Cristo atado a la columna tuvo en el arte medieval una fluida continuidad respecto al periodo histórico artístico anterior y fue decisivo para la profusión de esta iconografía cristífera durante la etapa renacentista. Durante los siglos que nos interesan, se presenta a Jesús casi siempre desnudo, con excepción del paño de pureza, y atado a una columna del Pretorio en el que fue castigado. De acuerdo con la representación iconográfica del momento, el Señor permanece maniatado por las muñecas, con grueso dogal, a una columna que es normalmente interpretada como eje del mundo terrenal que asciende hasta el cielo.

La escena en que Jesús espera para ser enclavado en la cruz, conocida tradicionalmente como Humildad y Paciencia, es característica del siglo XV, momento en el que alcanzó gran difusión, extendiéndose en menor medida a

² Ibidem.

³ HERNÁNDEZ DÍAZ, José, "Crucificados medievales sevillanos. Notas para su catalogación", en *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, Sevilla, 1979, tomo 1, p. 62.

⁴ CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, *La escultura del Crucificado en la Tierra Llana de Huelva*, Huelva, 2000, Diputación Provincial de Huelva, pp. 142-143.

lo largo de la centuria siguiente, cuando fue menos frecuente. El tema procede del norte de Europa, donde gozó de gran popularidad. Posteriormente descendió hacia el sur a tenor de las exigencias devocionales y culturales de la época.

Tras estas consideraciones generales reseñaremos las principales piezas de la época que han llegado hasta nuestros días. Se trata del *Cristo de los Remedios* del Monasterio de Santa María de La Rábida, del *Cristo de la Vera Cruz o de la Sangre* de la Ermita de Nuestra Señora del Valle de La Palma del Condado, del *Cristo del Santísimo o del Cementerio* en el Ayuntamiento de Gibraleón, del *Cristo de los Remedios* de la Iglesia de San Antonio Abad de Trigueros, del *Crucificado* de la Iglesia parroquial de San Bartolomé de Paterna del Campo, del *Crucificado* del círculo de Pedro Millán del Monasterio de Santa Clara de Moguer, del *Cristo de los Pobres* del Monasterio de Santa María de La Rábida, del *Cristo de la Humildad y Paciencia* del Monasterio de Santa Clara de Moguer y del *Cristo atado a la columna* del círculo de Pedro Millán de Niebla.

La riqueza escultórica de este conjunto de piezas medievales onubenses se cierra con las obras del círculo de Pedro Millán. Precisamente, este artista es, junto con su maestro Mercadante de Bretaña, uno de los escultores en quienes arranca remotamente la llamada *escuela sevillana de imaginería* que, tras el prólogo que protagonizará Roque Balduque durante el segundo tercio del siglo XVI, estará plenamente conformada con las figuras de Bautista Vázquez y Jerónimo Hernández⁵.

Todas estas obras medievales que ahora se presentan han subsistido a las destrucciones, saqueos, ventas, etc. que ha sufrido sistemáticamente el patrimonio artístico de la zona que nos ocupa. Por ello, intentaremos facilitar una bella panorámica de la escultura cristífera de los siglos XIV y XV ilustrando nuestra visión con los oportunos comentarios técnicos, formales e iconográficos sobre dichas obras artísticas.

⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*, Madrid, 1951, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Diego Velázquez", p. 17.

1. EL CRISTO DE LOS REMEDIOS DEL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE LA RÁBIDA

La bula papal de Benedicto XIII *Etsi cunctorum*, dada en Tortosa a 6 de diciembre de 1412, se tiene como la Carta Fundacional de La Rábida. Este cenobio franciscano se divisa sobre una loma, en la confluencia-estuario del Tinto-Odiel. Se alza en un paraje de gran belleza natural, en el término municipal de Palos de la Frontera. Resulta paradójico que en tan humilde y recoleto edificio conventual se gestasen todos los preparativos del Descubrimiento de América⁶.

La capilla mayor del templo rabideño estuvo presidida por un interesante Calvario gótico hasta 1936, año en que fue destrozado. Por consiguiente, desde 1945, aquel expresivo grupo escultórico fue sustituido por otro gran Crucificado medieval, el *Cristo de los Remedios*, procedente de la colegiata de Santa María del Campo de La Coruña. Dicha escultura, en madera de castaño policromada, mide 2,06 m. de alto. Esta obra anónima gallega, del segundo tercio del siglo XIV, fue adquirida por Luis Martínez Feducci, arquitecto restaurador de La Rábida, por encargo del Consejo de la Hispanidad. Está muy manipulada. Su última restauración corrió a cargo de Francisco Arquillo Torres en 1979⁷.

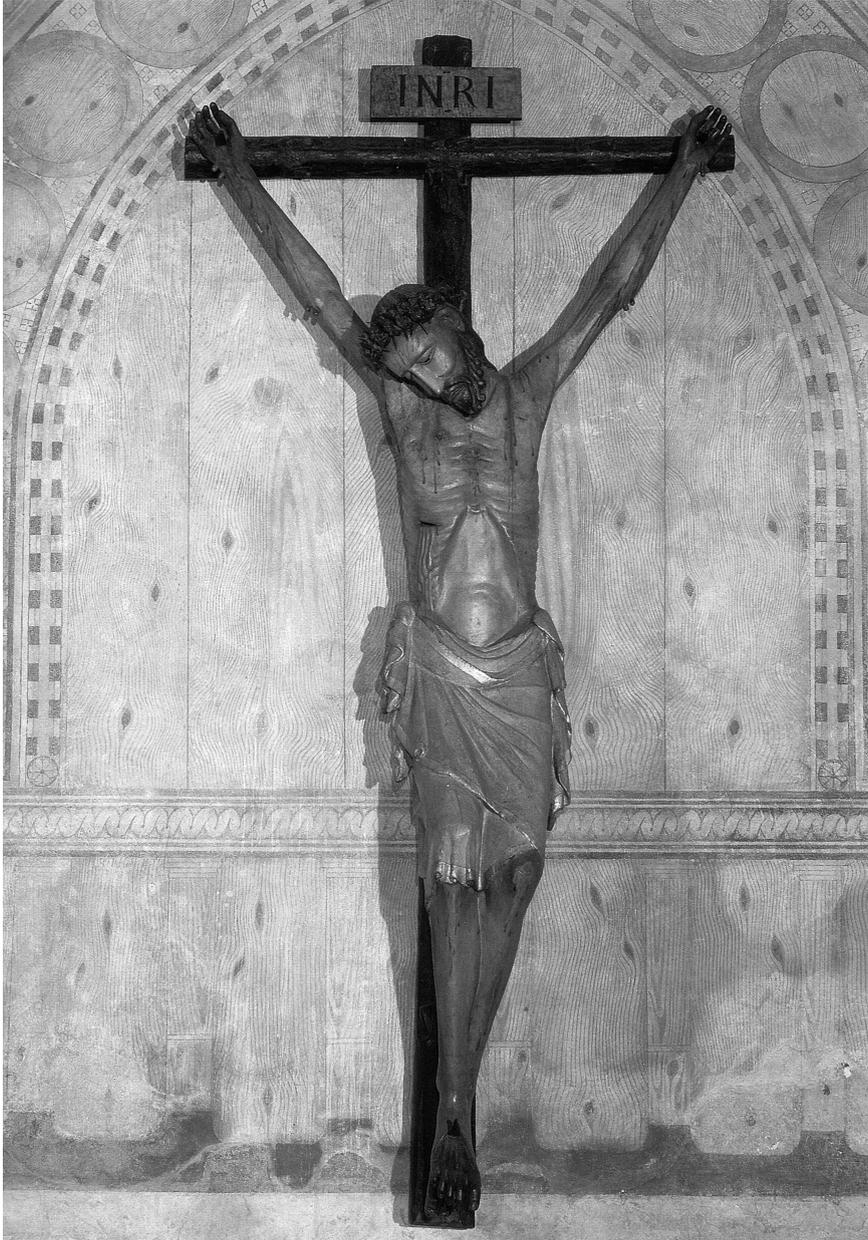
Este Cristo, de factura arcaizante y rígida, queda enclavado en una cruz arbórea con tres clavos. Su figura, que acusa las notas cruentas de la Pasión, se apega a las composiciones verticales del románico y, por tanto, al gusto de la escultura gótica del noroeste de España. Tan serena verticalidad, ajena a la influencia borgoñona, hace que se aparte de los habituales modelos del Trecentos, que con bastante frecuencia contraponen los talones y consiguen quebradas y artificiosas poses⁸.

Jesucristo se fija a una cruz *immissa* o *capitata*, es decir, en intersección. El madero, interpretado como patíbulo de martirio, se atiende al prefacio de la

⁶ ORTEGA, Ángel, *La Rábida. Historia documental y crítica*. Sevilla, 1925, 4 vols. Impr. y editorial de San Antonio, Reedición facsímil, Huelva, 1986, Diputación Provincial de Huelva; GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, *El Monasterio de Santa María de La Rábida*, Sevilla, 1997, Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, p. 3; y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús y GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., "Huelva y Lugares Colombinos", en *Guía Artística de Huelva y su provincia*, Huelva, 2006, Diputación Provincial de Huelva, Servicio de Publicaciones-Fundación José Manuel Lara, pp. 87-97.

⁷ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, "Las artes plásticas en los Lugares Colombinos durante la época del Descubrimiento", en *Los Lugares Colombinos y su entorno*, Fundación Ramón Areces, Madrid, 1992, p. 64; CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, Ob. cit., 2000, pp. 451-452; y CARRASCO TERRIZA, M. J. y GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., Ob. cit., 2006, p. 950.

⁸ DURÁN SANPERE, Agustín y AINAUD DE LASARTE, Juan, *Escultura gótica*. Ars Hispaniae, Madrid, 1956, tomo VIII, pp. 79-84.



Anónimo gallego. Cristo de los Remedios. Segundo tercio del siglo XIV. Madera de castaño policromada. 2,06 m. Palos de la Frontera. Monasterio de Santa María de la Rábida. Iglesia Conventual. Capilla Mayor.

festividad de la Santa Cruz que dice: “*Et qui in ligno vincebat, in ligno quoque vinceretur*” (y quién en el madero venció, en el madero también será vencido). En el extremo inferior del palo vertical o *stipes* se clavan sus pies superpuestos, montando el derecho sobre el izquierdo. Y en el opuesto, el *titulus crucis* con la consabida inscripción latina INRI. Sabido es que en dicha tablilla rectangular, Poncio Pilato mandó redactar en hebreo, latín y griego: “Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos” (Jn. 19, 18-22). La tablilla en cuestión, o una copia, se remitía a Roma para su archivo⁹. Se omite el *sedile*, madero que servía para apoyar y descansar el *periné*, pues al ser vísperas del Sábado, el reo debía morir pronto. Y se descarta, también, el *subppedaneum*, aditamento lignario sobre el que apoya los pies en otras representaciones.

Todo el peso del cuerpo pende del *patibulum* o palo horizontal de la cruz, de reducida longitud con respecto al vertical, ya que sus brazos describen un pronunciado ángulo agudo. Disposición que contribuye decisivamente a la estilización y espiritualización de las formas anatómicas. En el tórax, de esquemática, alargada e irreal composición, podemos contar más de dieciséis costillas, cuando en realidad sólo deben ser doce. Contrastan violentamente el hundido hueco epigástrico con el voluminoso y redondeado abdomen.

Conforme a la tradición joánica, este Crucificado muerto inclina su cabeza sobre el hombro derecho (Jn. 19, 30). En su rostro, de afilados rasgos faciales, se refleja con la mayor nitidez la inefable serenidad del momento *post mortem*. Sin embargo, las cejas de ritmo descendente, los ojos entornados y la boca entreabierta hacen presentir aún los sufrimientos pasados. Sobre su esquemática cabellera se ajusta una punzante corona de espinas, que deja ensangrentada la frente y los pronunciados pómulos. Esa corona es signo y símbolo de tribulación y pecado. Las ramas, según Santo Tomás de Aquino, recuerdan los pecados veniales y los arbustos, los mortales¹⁰. La barba, compuesta por simétricos mechones con sendos caracolillos en sus puntas, subraya los planos agudos del óvalo facial.

Un ancho paño de pureza, *cinctus* o *perizoma*, concebido a modo de faldellín, envuelve por completo las caderas de Cristo, desde la cintura hasta las rodillas. La tela cruza en sesgo, por la zona frontal, dejando presentir los volúmenes corporales. Y los pliegues, artísticamente dispuestos de derecha a

⁹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, *En la cruz enclavado*, Sevilla, 1992, Caja San Fernando, p. 4.

¹⁰ FERGUSON, George, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, 1956, Emecé Editores, p. 22; GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, “Cuando Cristo pasa por Sevilla: Escultura, Iconografía y Devoción”, en *Sevilla Penitente*, Sevilla, 1995, Ediciones Géver, tomo II, p. 110.

izquierda, insisten en la calidad textil de la misma. Las caídas laterales, de ondulados y caligráficos perfiles, al descender verticalmente, equilibran la composición. El tono marfileño del tejido, de áureas fimbrias, alude, sin más, a la pureza y santidad de la víctima. Y mantiene la tradición medieval que narra cómo la Virgen María, al contemplar en la Cruz la desnudez de su Hijo, le cubrió con su toca pudorosamente las caderas¹¹.

La policromía, como siempre, refuerza los valores plásticos del simulacro. Las carnaciones, de tonos oscuros, y la abundante sangre que brota de las llagas, recuerdan, de forma idealizada y teológica, el carácter cruento de la Crucifixión. Los chorros de sangre, en relieve coloreado, gotean de forma espectacular. El reguero que mana de las llagas del costado, de interpretación no naturalista, encierra un profundo simbolismo. El evangelista Juan comenta en sus escritos que tras la lanzada, del costado de Jesucristo “al instante salió sangre y agua” (Jn. 19, 34). Este Crucificado alude, pues, a tan misterioso pasaje. Representa, por tanto, el tema iconográfico de Cristo Fuente de la Vida, de amplias resonancias medievales. La sangre y el agua recuerdan al creyente que recibe del Salvador los preciosos bienes de la Eucaristía y del Bautismo¹². Y, además, justifica la advocación de este Cristo de los Remedios que, por la sangre que perdona y el agua que purifica, remedia todos los males y es prenda de eterna Salvación.

En 1981, Fr. Sebastián García, tras reseñar la procedencia gallega de esta efigie cristífera, hace especial hincapié en que el mencionado arquitecto Feducci, “en carta de octubre de 1955, califica esta talla como ejemplar espléndido, de estilo gótico, anterior a la visita de Colón a La Rábida. Fue inaugurado en La Rábida el 15 de marzo de 1945, juntamente con algunas otras obras que había llevado a cabo el Consejo de la Hispanidad.”¹³

Y concluimos el presente estudio haciendo constar que el 14 de junio de 1993, por vez primera en la historia, un Papa visitaba el monasterio de Santa María de La Rábida. Juan Pablo II, al igual que el almirante Cristóbal Colón, encontraba ahora, quinientos años después, la cariñosa acogida de la comunidad

¹¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, Ob. cit., 1992, p. 9 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José, *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, 1992, Universidad de Sevilla, p. 34.

¹² SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1985, p. 424 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, Ob. cit., 1995, pp. 192-193.

¹³ (A)rchivo del (M)onasterio de La (R)ábida, *Crónica del Convento de Santa María de La Rábida*, libro I, p. 78; GARCÍA, Sebastián, *La Rábida. Pórtico del Nuevo Mundo*, Sevilla, 1981, Reedid. Arganda del Rey (Madrid), 1992, pp. 158-159; y GARCÍA RAMOS, A., “El 15 de marzo de 1945”, en diario *Odiel*, Huelva, 15 de marzo de 1981, p. 15.

franciscana. Con tal motivo, el Santo Padre se detuvo en el presbiterio de la iglesia para contemplar y orar ante el venerado *Cristo de los Remedios*, escultura gótica de gran unción sagrada e innegables valores plásticos. Posteriormente procedió a la Coronación Canónica de la Virgen de los Milagros, Santa María de La Rábida, titular del monasterio y patrona de Palos de La Frontera¹⁴.

2. EL CRISTO DE LA VERA CRUZ O DE LA SANGRE DE LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DEL VALLE DE LA PALMA DEL CONDADO

La Ermita de Nuestra Señora del Valle, notable ejemplar de la arquitectura mudéjar sevillana del siglo XV, está ubicada en el centro del casco poblacional, en el antiguo camino real de Sevilla a Huelva¹⁵. En su interior, en la nave del evangelio, se expone sobre el paramento lateral el *Cristo de la Vera Cruz*, también llamado de la Sangre. Está catalogado como una escultura anónima sevillana, trabajada en pasta policromada, de 1,60 m. de alto, de la segunda mitad del siglo XIV¹⁶.

La advocación de este Crucificado palmerino responde a una antiquísima tradición. Baste recordar que la cruz fue ya para los primeros cristianos un signo irrenunciable, porque así aparece en la predicación primitiva y especialmente en los textos de San Pablo. En la *Epístola a los Gálatas*, por ejemplo, reclama con orgullo: “A mí líbreme Dios de gloriarme, sino en la Cruz de Nuestro Señor Jesucristo, en la que el mundo está crucificado para mí, y yo lo estoy para el mundo” (Gal. 6, 14).

En principio, la Cruz paleocristiana, de signo griego, compendia armónicamente la Muerte y Resurrección del Señor. Después, al insistirse en la Pasión y Muerte de Jesús, la Santa Cruz, en su formato latino, se interpreta como patíbulo de martirio. Esta última, la *immisa*, cuya base vertical es más larga que la horizontal, es la más generalizada en la Iglesia cristiana occidental. Ya antes de Cristo era símbolo de la divinidad en Grecia, Egipto y China¹⁷.

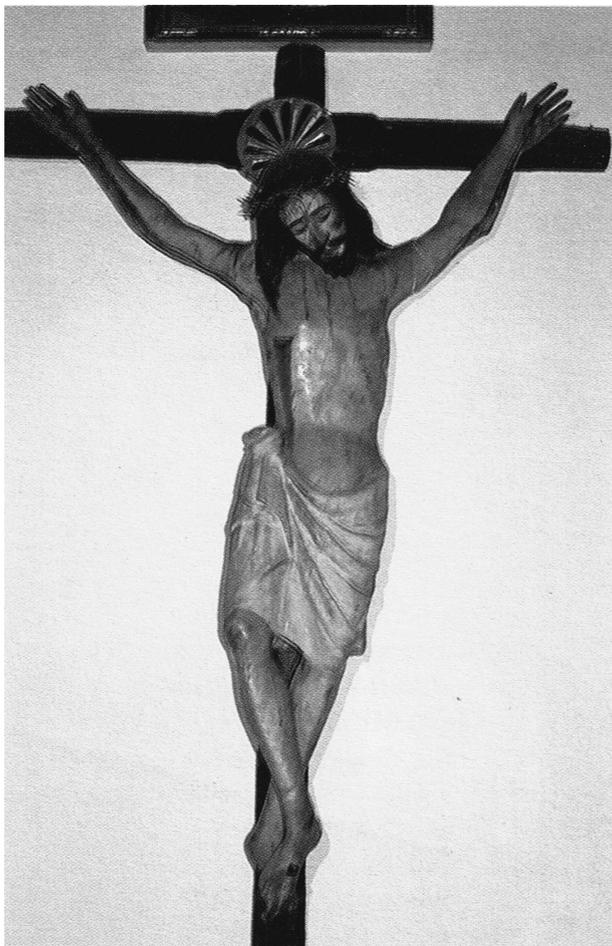
¹⁴ SUGRAÑES GÓMEZ, Eduardo J., *Los inolvidables días de Huelva. Crónica de los Congresos Marianos y de la Visita del Papa*, Huelva, 1996, pp. 191-199.

¹⁵ CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, “Tierra Llana Oriental”, en *Guía Artística de Huelva y su provincia*, Huelva, 2006, Diputación Provincial de Huelva, Servicio de Publicaciones-Fundación José Manuel Lara, pp. 396-397.

¹⁶ CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, Ob. cit., 2000, pp. 436-438.

¹⁷ HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, 1987, Alianza Editorial, pp. 100-101 y MORALES Y MARÍN, José Luis, *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid, 1986, Taurus Ediciones, pp. 108-111.

A partir de Constantino comienza a ser emblema del triunfo Cristiano en una identidad absoluta con el Resucitado. La tradición piadosa sitúa por entonces la Invención de la Santa Cruz. El origen de esta devoción, difundida ampliamente por los franciscanos, se remonta a los lejanos tiempos de Santa Elena, madre del referido emperador Constantino, considerada la descubridora de la Verdadera Cruz en la que murió el Salvador¹⁸.



Anónimo sevillano. Cristo de la Vera Cruz o de la Sangre. Segunda mitad del siglo XIV. Pasta policromada. 1,60 m. La Palma del Condado. Ermita de Nuestra Señora del Valle.

¹⁸ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, Ob. cit., 1992, p. 17 e Ídem, Ob. cit., 1995, p. 169.

Sin embargo, este Crucificado de la Vera Cruz es invocado también como Cristo de la Sangre. La hemorragia que brota de sus llagas y heridas salpica toda su anatomía corporal, con auténtico sentido martirial. La sangre purificadora de Cristo resalta sobre sus carnaciones grisáceas. Insiste en la nota patética del simulacro, amén de justificar esta advocación de origen medieval. Tan sugestiva iconografía procede, como sabemos, del Cristo Fuente de la Vida, de la que, según el *Apocalipsis* (Ap. 22, 1) salen los cuatro ríos sagrados del Paraíso. Por ello, como expuesto queda líneas atrás, la Fuente de la Vida, con su sangre y agua, es emblema de Jesucristo, *Salvator Mundi*¹⁹.

Este Crucificado medieval de La Palma del Condado, según unos, pudo ser la imagen titular de la antigua Cofradía de la Vera Cruz o de la Sangre de Cristo, ya documentada en 1661, cuyos orígenes podrían remontarse a fines del Cuatrocientos²⁰. Pero, según otros, destruida la talla original, fue sustituida por la actual, adquirida en la década de 1940-1950 por don Ignacio de Cepeda, vizconde de La Palma²¹. Antaño, dicha corporación penitencial tenía su sede canónica en el Hospital de la Concepción. Estacionaba anualmente el Jueves Santo. A comienzos del siglo XVIII percibía tres tributos; recibía donaciones de trigo, pieles de bueyes y vaca, que luego vendía; y recogía limosnas en las demandas por todo el pueblo. De esta forma, alcanzaba una renta anual de 813 reales de vellón. Y, así, podía celebrar la festividad de la Cruz de Mayo y ofrecer misas en sufragio por los hermanos difuntos²².

Este *Cristo de la Vera Cruz o de la Sangre* se fija a un madero cepillado con tres clavos. Se representa ya difunto conforme al texto evangélico de San Juan que dice: “Jesús, luego que chupó el vinagre, dijo: Todo está cumplido. E, inclinando la cabeza, entregó su espíritu” (Jn. 19, 30). Al parecer murió, a las tres horas de ser crucificado, de una “anoxia cerebral aguda”, producida por un cese brusco de la sangre al cerebro. Razón por la que la cabeza se desploma forzosamente hacia la derecha y su rostro, con ojos y boca entreabiertos,

¹⁹ El Pisón, el Gihon, el Tigris y el Éufrates se creía que eran los cuatro ríos del Paraíso que brotaban de una misma roca. Por ello, en la iconografía cristiana simbolizan los cuatro Evangelios que surgen de Cristo (Cf. FERGUSON, George, Ob. cit., p. 51; CHUECA GOITIA, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, 1971, pp. 239-241; GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, *El Monasterio de Santa Clara de Moguer*, Sevilla, 1978, Instituto de Estudios Onubenses-Excma. Diputación Provincial de Huelva, p. 52. e Ídem, Ob. cit., 1995, p. 188).

²⁰ RODRÍGUEZ BUENO, Pedro, *Semana Santa en La Palma del Condado*, Camas (Sevilla), 1994, p. 62.

²¹ CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, Ob. cit., 2000, p. 438.

²² HERNÁNDEZ PARRALES, Antonio, *Historia de las Hermandades de Vera-Cruz de la antigua Archidiócesis hispalense* (Notas mecanografiadas), Sevilla, 1970, Ed. Posadas (Córdoba), 1994, p. 261.

refleja aún cierta expresión de dolor. Tiene barba rizada y abundante cabellera, que se ajusta con una corona de espinas sobrepuesta, de ramas naturales. Su testa, desprovista de potencias, queda magnificada por una aureola línea dorada y radiante, símbolo de la divinidad y, por tanto, del poder soberano²³.

Su simplificada y esquemática anatomía gótica, de quebrada composición, impacta patéticamente al espectador. Se deja seducir por los grabados, miniaturas y pinturas murales del gótico internacional, cuyo precedente está en las miniaturas alfonsíes de las *Cantigas* y de la *Historia General*²⁴. Los brazos, arqueados, se flexionan por los codos. Y las manos, taladradas, son de tenedor. El torso, muy somero, carece de modelado. La cintura estrecha contrasta con las anchas caderas. Un amplio *perizoma*, anudado en el lateral derecho, deja ver el abultado vientre. El pesado paño cae describiendo pliegues en diagonal. Por último, las piernas, separadas, con las rodillas contrapuestas, se cruzan en aspa, montando la derecha sobre la izquierda. Asimismo, de forma convencional y forzada, se cruzan los pies con los talones invertidos. La pose se hace aún más difícil al volver a cruzar las puntas de los pies.

Morfológicamente, este Crucificado está emparentado con el destruido Cristo de la Buena Muerte del templo sevillano de *Omnium Sanctorum*, datado en los comedios del siglo XIV²⁵. Estamos, pues, ante un ejemplo más de la sugestiva serie de Crucifijos medievales sevillanos. Entre ellos corresponden al primer tercio del Trescientos: el Cristo del Subterráneo, los carmonenses del convento de Madre de Dios, de la iglesia de San Felipe y de la parroquial de Santa María de Gracia; y al segundo tercio del mismo pertenecen el sorprendente Cristo de San Pedro de Sanlúcar la Mayor; el Cristo del Millón, de la catedral de Sevilla; y los desaparecidos Crucificados de San Agustín y el ya citado de la Buena Muerte o Buena Sangre de *Omnium Sanctorum*²⁶.

²³ FERGUSON, George, Ob. cit., p. 217.

²⁴ PAREJA LÓPEZ, Enrique y MEGÍA NAVARRO, Matilde, *El arte de la Reconquista Cristiana*. Historia del Arte en Andalucía, Sevilla, 1990, Ediciones Géver, tomo III, pp. 310-330.

²⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, José, Ob. cit., 1979, pp. 47-62.

²⁶ HERNÁNDEZ DÍAZ, José pp. 47-62; FRANCO MATA, Ángela, "El Crucificado gótico doloroso andaluz, su origen francés y su trascendencia en el arte hispánico", en *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trescentista*, Madrid, 1984, pp. 60-70; Ídem, "El Crucificado gótico doloroso andaluz, y sus antecedentes", en *Reales Sitios*, Madrid, 1986, vol. XXIII, n.º 88, pp. 65-72; LAGUNA PAUL, Teresa, "Huelva gótica", en *La España gótica*, Madrid, 1992, Ed. Encuentro, vol. II, pp. 379-426; y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, Ob. cit., 2000, pp. 437-438.

3. EL CRISTO DEL SANTÍSIMO O DEL CEMENTERIO DEL AYUNTAMIENTO DE GIBRALEÓN

El conocido como *Cristo del Santísimo o del Cementerio* de Gibraleón es una de las esculturas cristíferas medievales más destacadas e importantes de la provincia de Huelva. El sobrenombre de esta imagen gótica proviene de la ubicación en la que se hallaba la efigie hasta su restauración en 1981 por Francisco Peláez del Espino, momento en el que se traslada hasta su emplazamiento actual, es decir, una dependencia interior del Ayuntamiento de Gibraleón²⁷. Al parecer, su procedencia se remonta a la desaparecida Ermita de Nuestro Padre Jesús de San Agustín, lugar desde el que pasaría a la parroquial de Santiago y, desde ahí, a la capilla-crypta que la Hermandad del Santísimo de dicha parroquia poseía en el Cementerio general desde 1879²⁸. Tras ser inventariado el cementerio como bien patrimonial del municipio, la imagen se trasladó, como dijimos, al ayuntamiento gibrleonense, siendo reclamado su traslado al templo por la parroquia desde el año 1972.

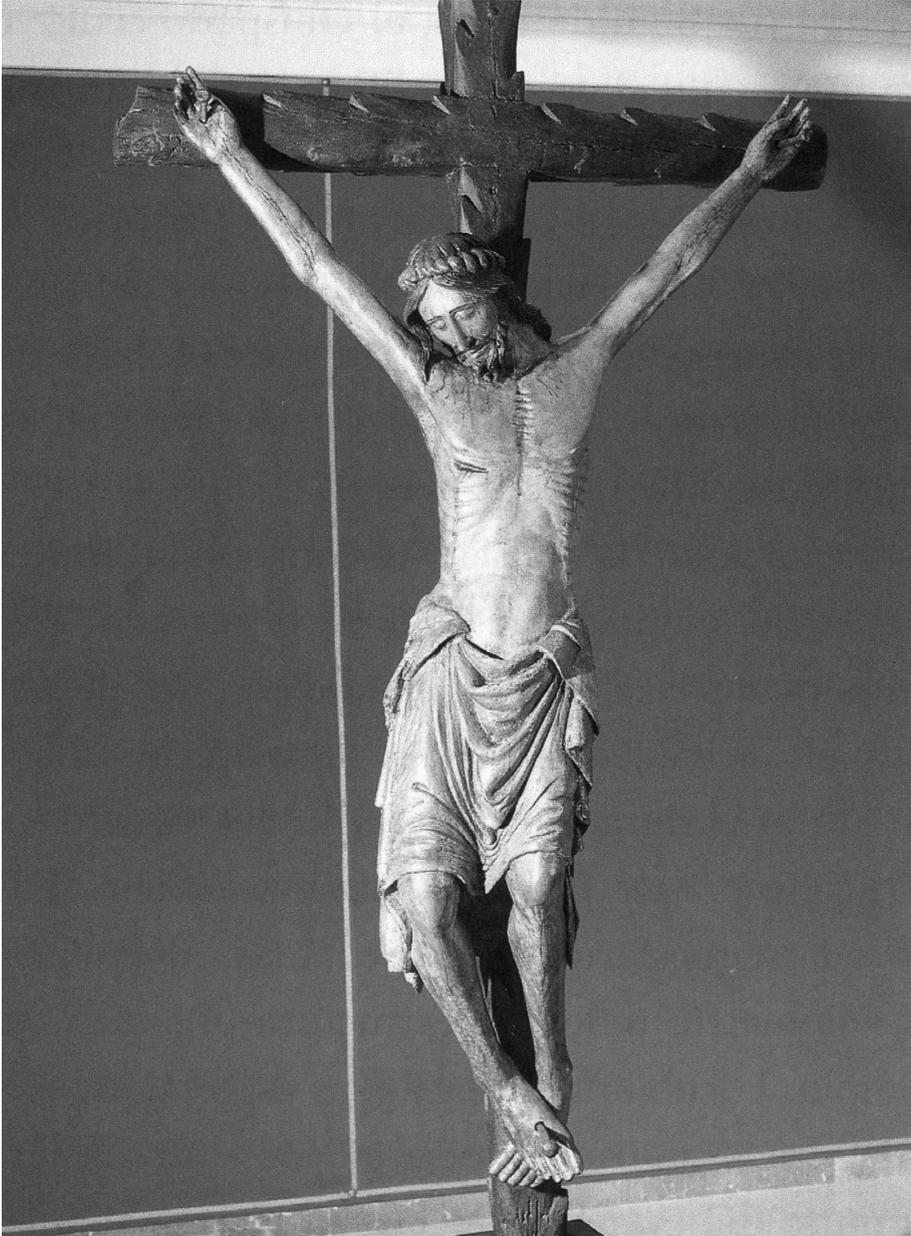
El referido Crucificado es una escultura en madera policromada que mide 1,60 m. Por sus aspectos estilísticos y por la similitud de sus características formales, técnicas y expresivas con los de otros cristos sevillanos, es posible atribuir su talla a un anónimo escultor de escuela sevillana de finales del siglo XIV.

El *Cristo del Santísimo o del Cementerio* cuelga de una cruz arbórea de sección cuadrada, interesante por la labor de talla en forma de espigas que recorre tanto el *stipes* como el *patibulum* o travesaño horizontal. Prescinde tanto de *titulus* como de *suspedaneum*. El Crucificado, muerto y sujeto por tres clavos, pende intensamente gracias a la rigidez de los brazos que llegan hasta unas manos entreabiertas y que, al estar dispuestos en ángulo, profundizan en el marcado peso de su cuerpo. En éste, curvado en las caderas y en las rodillas, destaca la presencia de un tórax un tanto áspero y marcado, en el que se han tallado diez surcos intercostales bajo el esternón, siendo en realidad la mitad las que se encuentran verdaderamente en esta zona²⁹. Bajo el tórax se advierte un vientre levemente abultado que reposa sobre unas anchas caderas.

²⁷ CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, Ob. cit., 2000, p. 305. Para más información véase Archivo Municipal de Gibraleón, "Expediente de restauración del Cristo del Santísimo. Contrato con Francisco Peláez del Espino", Sevilla, 1981, octubre, 30.

²⁸ Ídem, "El Cristo del Santísimo, de Gibraleón", en *Huelva Información*, 28 de noviembre de 1997, p. 4.

²⁹ CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, Ob. cit., 2000, p. 301.



*Anónimo sevillano. Cristo del Santísimo o del Cementerio
Finales del siglo XIV. Madera policromada. 1,60 m. Gibraleón. Ayuntamiento.*

Su espalda es plana, hecho que denota que la figura está concebida como imagen realizada para retablo o como escultura de pared.

El *cinctus* que cubre al Cristo desde las caderas hasta las rodillas es propio de las esculturas del siglo XIV. En el caso del *Cristo del Santísimo o del Cementerio* destaca la particularidad de su forma y de su composición ya que, como denotan los diversos plegamientos del *perizoma* o paño de pureza, éste se sujeta sobre sí mismo a ambos lados de las caderas y sin nudo. La caída de los pliegues es variada, pues está concebida a base de esquemas triangulares con los vértices tanto en la parte superior, en los muslos, como en la inferior, entre las piernas. Éstas, a su vez, se trasladan levemente hacia la derecha del Cristo, más acentuada en el caso de la diestra, teniendo las rodillas separadas. Los pies del Señor se cruzan en la forma tradicional, es decir, el derecho sobre el izquierdo.

Asimismo, es muy interesante la ejecución de la pequeña cabeza del Crucificado en comparación con su alargado cuerpo. Carece de potencias, aunque cuenta con una gruesa corona de espinas, tallada junto con el bloque de la testa del Señor. Su forma es de sogá y sobre ella irían dispuestas las espinas que se aprecian en otras imágenes contemporáneas, como el *Cristo de las Mercedes* de Córdoba³⁰, hoy inexistentes. La cabeza del Cristo está inclinada hacia la derecha, dejando ver un forzado gesto del cuello. Del mismo modo, esta reclinación supone la caída de un ondulado mechón de pelo hasta la altura de la axila. El Crucificado posee una cabellera partida y un tratamiento minucioso y preciso que conforma largas y sinuosas guedejas. Del mismo modo ha sido tratada la barba bífida de Jesús, cuyo pelo es rizado en esta ocasión. El rostro, por su parte, resulta muy expresivo y conmovedor, ya que los marcados y agudos gestos faciales, como la pesadez de los párpados y la boca entreabierta, denotan un aspecto atribulado y dolorido.

La cabeza y la intensa caída de su cuerpo, acentuada por la longitud de los brazos, son las partes que más contribuyen al dramatismo de la figura. Una imagen de composición angulosa y de formas más bien rígidas y duras que presenta, en el esquematismo de su anatomía corporal, heridas sangrantes en el rostro, en la frente, en las manos, en el pecho, en el costado, en las rodillas y en los pies. Todo ello son características formales e iconográficas que, permite situar al *Cristo del Santísimo o del Cementerio* más próximo a la órbita del *Crucificado de las Mercedes* del antiguo convento mercedario de Córdoba que

³⁰ *Ibíd.*, p. 300.

a los modelos de los Crucifijos sevillanos de San Pedro, de Sanlúcar la Mayor, de la parroquia de Omnium Sanctorum, de San Agustín y del *Cristo del Millón* de la Catedral Hispalense³¹.

4. EL CRISTO DE LOS REMEDIOS DE LA IGLESIA DE SAN ANTONIO ABAD DE TRIGUEROS

En la primera capilla del lado del Evangelio de la Iglesia parroquial de San Antonio Abad de Trigueros se encuentra el conocido como *Cristo de los Remedios*. La advocación de este Crucifijo, anteriormente denominado “Cristo de los Dolores”, es relativa tanto a las virtudes protectoras y milagreras del Cristo como a las peticiones a Él imploradas. Esta advocación comenzó a ser utilizada por los triguereños entre los años 1734 y 1750³² con ocasión de las veces en que la imagen venerada había dado solución a sus problemas de sequía³³, epidemias³⁴ y cólera³⁵.

La tradición de Trigueros cuenta que el *Cristo de los Remedios* fue traído de los Países Bajos tras haber sido salvado de un incendio a causa de las Guerras de Flandes. En concreto fue Lucas Francisco Villaseñor y Aguilar, sargento mayor de los Tercios, el que llevó la imagen del Cristo desde tierras neerlandesas hasta el pueblo onubense, ya que, según Rivero Rodríguez, sus padres se instalaron allí como Administradores de los bienes de la Orden de Calatrava³⁶. Este autor, párroco de la Iglesia de San Antonio Abad durante los años cuarenta del pasado siglo, recoge que:

³¹ CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, Ob. cit., 2000, p. 301.

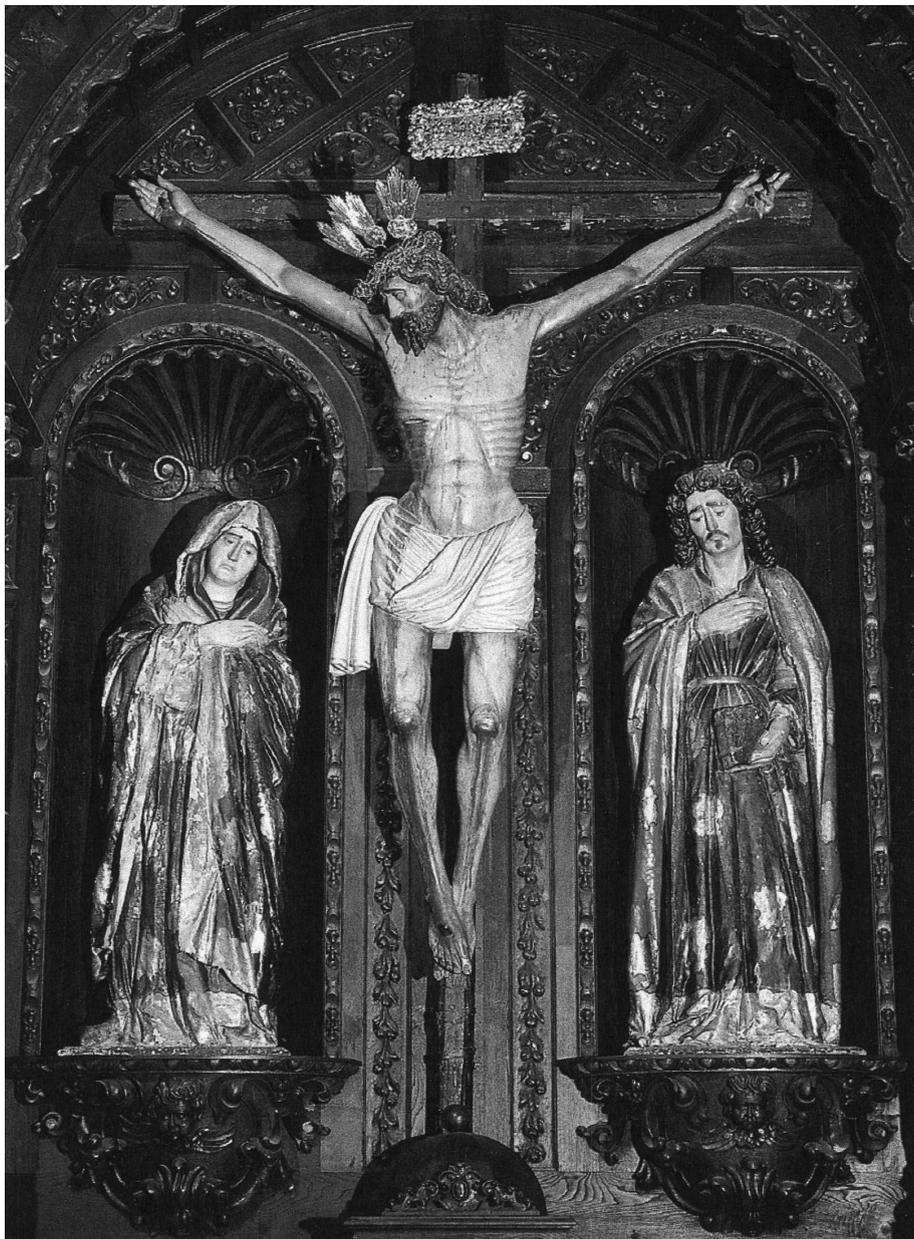
³² Ibídem, p. 102.

³³ Citado igualmente por Carrasco (CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, Ob. cit., 2000, p. 102). Este mismo autor cita los ejemplos de las rogativas al *Cristo de los Remedios* con ocasión de las sequías padecidas en los años 1780, 1790, 1807, 1817, 1900 y 1944 recogidas en RUIZ MANTERO, José, *Sagrado Quinario en honor del Santísimo Cristo de los Remedios, imagen que se venera en la Iglesia Parroquial de Trigueros (Huelva)* [...] Año 1945, Huelva, Impr. Gálvez, 1945, pp. 19 y 22-24 y RIVERO RODRÍGUEZ, M. E., “Noticias históricas sobre la venerada imagen del Señor de los Remedios de la villa de Trigueros”, Madrid, 1987, pp. 13-17, Original mecanografiado en Archivo Parroquial de Trigueros.

³⁴ Archivo Parroquial de Trigueros, *Libro de Defunciones nº 14*, fol. 163 y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, *Escultura mariana onubense. Historia. Arte. Iconografía*, Huelva, Instituto de Estudios Onubenses “Padre Marchena”, Excma. Diputación de Huelva, 1981 (segunda edición 1992), p. 231.

³⁵ RIVERO RODRÍGUEZ, M. E., Ob. cit., pp. 15-16.

³⁶ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, Ob. cit., 1981 (segunda edición de 1992), pp. 259-260 y RIVERO RODRÍGUEZ, M. E., Ob. cit., pp. 13-17.



Anónimo flamenco. Cristo de los Remedios. Segunda mitad del siglo XV. Madera policromada. 1,90 m. Trigueros. Iglesia parroquial de San Antonio Abad.

“La imagen del Santísimo Cristo y Señor de los Remedios fue traída a Trigueros por un ilustre hijo de esta villa, Caballero Hijodalgo, por nombre Don Lucas Francisco Villaseñor y Aguilar, Sargento Mayor de los célebres Tercios Españoles. Fue allá por los años de 1690. La salvó del incendio en una iglesia, en las tierras holandesas. Él batallaba allí en la guerra contra la heregía (...).

Las tierras de Holanda se estremecían bajo el peso de la guerra y la heregía; la destrucción de sus iglesias e imágenes era consigna de guerra; y allá fue la voz y la espada de España; y, entre sus hijos, el Caballero, Hijodalgo de esta tierra, Don Lucas Francisco Villaseñor y Aguilar, quien con el grado de Sargento Mayor formaba parte de los cuadros de mando de aquellos valerosos Tercios. Dios quiso salvarlo de la muerte, en aquellos combates, y como agradecimiento y en amor a su fe y a su patria, trajo, no como trofeo de guerra, sí como insignia venerada, la Imagen devotísima de un Cristo, que salvó él mismo de las llamas y la destrucción. Púsole su fajín de general como exvoto, y acá en su tierra le erigió un altar (año 1690) honrándole sobremanera bajo la advocación de Cristo de los Dolores, en recuerdo de tantos y tantos como sus ojos vieron allá donde la fe católica lo llevó un día.”³⁷

A pesar de que Ruiz Mantero hable de hacia los años noventa del siglo XVII como el momento en el que el Cristo entró en la iglesia triguereña, lo cierto es que antes de esa fecha existen referencias documentales del mismo al menos de 1628³⁸, 1630³⁹ y 1667⁴⁰. En el primero de estos documentos se hace alusión a la veneración de un Santo Cristo y una imagen de San Pedro para cuyos altares se manda hacer unos frontales de azulejos. En el documento de 1630 se manda hacer tres retablos para el altar del Santo Cristo y, por último, en el de 1667 se hace mención a una autorización para sufragar gastos para el aceite de la lámpara del comulgatorio, situado en el altar donde se ubicaba el Crucifijo. En cualquier caso, la presencia documental de la imagen en los archivos parroquiales de la iglesia de San Antonio Abad cuestionan la fecha propuesta por Ruiz Mantero.

El *Cristo de los Remedios* es una imagen de 1,90 m. de alto. Pende de una cruz cepillada de sección cuadrada con los ángulos achaflanados. El Cristo, sujeto por tres clavos, lleva potencias y corona de espinas realizadas en plata y, sobre Él, se halla el *titulus crucis* realizado en ese mismo material y con la

³⁷ RUIZ MANTERO, José, Ob. cit., pp. 1 y 9.

³⁸ CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, Ob. cit., 2000, pp. 484-485 y Cf. Archivo Parroquial Trigueros, *Libro 7.º de Fábricas*, Visita Canónica de 1628.

³⁹ CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, Ob. cit., 2000, p. 485, nota 661.

⁴⁰ *Ibidem*, nota 662.

inscripción en latín. La composición de la figura es totalmente frontal y el tratamiento de la anatomía es muy esquemático. Destaca la excesiva rigidez de los volúmenes de su cuerpo, la simetría de su composición, así como lo convencional y simplificado de sus formas, características todas ellas que se identifican con los rasgos de la escultura cristífera de los Países Bajos septentrionales, en concreto con el trabajo flamenco de la madera.

Bajo unos brazos marcadamente rectos que finalizan en las entreabiertas manos, se halla la cabeza inclinada hacia la derecha. Cristo, muerto, porta en su rostro las evidentes señas del dolor de la pasión. Los ojos semicerrados con los párpados rígidos y las cejas fruncidas dan fe de ello. Su cabello, que llega hasta la espalda, es ondulado y homogéneo y el pelo de la bifida barba marca la angulosidad de sus rasgos faciales. A continuación se desarrolla un tórax excesivamente esquemático y simétrico, casi abstracto, que no da la sensación de realidad. El escultor ha destacado el paralelismo de los surcos intercostales del Señor, incluida la herida de lanza del costado derecho por el que mana gran cantidad de sangre que, manchando el paño de pureza, llega hasta los pies.

Por su parte, el *perizoma* se inicia tras el estrechamiento de la cintura de Jesucristo, característica de la escultura hispano-flamenca del periodo gótico. Éste es igualmente esquemático y poco matizado, ya que sus pliegues son asimismo monótonos y repetidos. Cubre unas caderas anchas por medio de un cruzamiento diagonal de la tela, que cae finalmente por el lado derecho del Crucifijo, llegando a ocultar únicamente la mitad de los muslos. Las rodillas son sangrantes y se encuentran muy separadas la una de la otra, hecho que acentúa el cruzamiento de los pies (el derecho sobre el izquierdo), dispuestas de forma casi paralela sobre la cruz lignaria. Todos estos rasgos formales y expresivos permiten identificarlo, efectivamente, como una obra de importación y como una pieza flamenca realizada durante la segunda mitad del siglo XV.

Al *Cristo de los Remedios* lo acompañan las figuras de la Virgen y San Juan, formando el consabido Calvario. Se trata de dos imágenes realizadas en Sevilla y traídas en 1468, como aparece reseñado en el Libro de Fábrica del siglo XV de la Parroquia⁴¹. Además de las restauraciones realizadas a estas tallas, el Crucificado ha sido intervenido por el restaurador José Rivera García,

⁴¹ CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, "Nuevos datos sobre Escultura mariana onubense", en *Escultura mariana onubense. Historia. Arte. Iconografía*, Huelva, 1992, Instituto de Estudios Onubenses "Padre Marchena", Excma. Diputación Provincial de Huelva, p. 39 y Archivo Parroquial Trigueros, *Libro de Fábrica de 1468*, Auto de Cuentas de 27 de abril de 1468.

quien en 1962 labró la espalda y realizó de nuevo el brazo derecho y ambas manos⁴².

Como es bien sabido, la imagen del *Cristo de los Remedios* cuenta ancestralmente con una gran devoción por parte de los habitantes de Trigueros. Tanto es así que durante los acontecimientos fratricidas de la Guerra Civil la escultura se refugió en el domicilio particular de su camarista, doña Josefa Vides Álamo, salvándose de la quema y del destrozo del retablo en el que se ubicaba. En este lugar permaneció hasta el 14 de enero de 1937, momento en que fue de nuevo trasladado a la iglesia en solemne procesión⁴³.

No es de extrañar, pues, el fervor y la devoción que el pueblo triguereño tenía a esta imagen sagrada venida del norte de Europa, como recuerda la copla de Luis Rivero con música de Francisco Dueñas compuesta en 1933:

“Diz que un día en región muy remota
se atrevió a profanar la herejía
tu persona en tu efigie, y que impía,
tu Capilla al incendio entregó:
mas, de en medio del fuego y del humo,
de entre escombros y ardientes maderos
un hidalgo español de Trigueros,
arrostrando el morir la salvó.”⁴⁴

5. EL CRUCIFICADO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN BARTOLOMÉ DE PATERNA DEL CAMPO

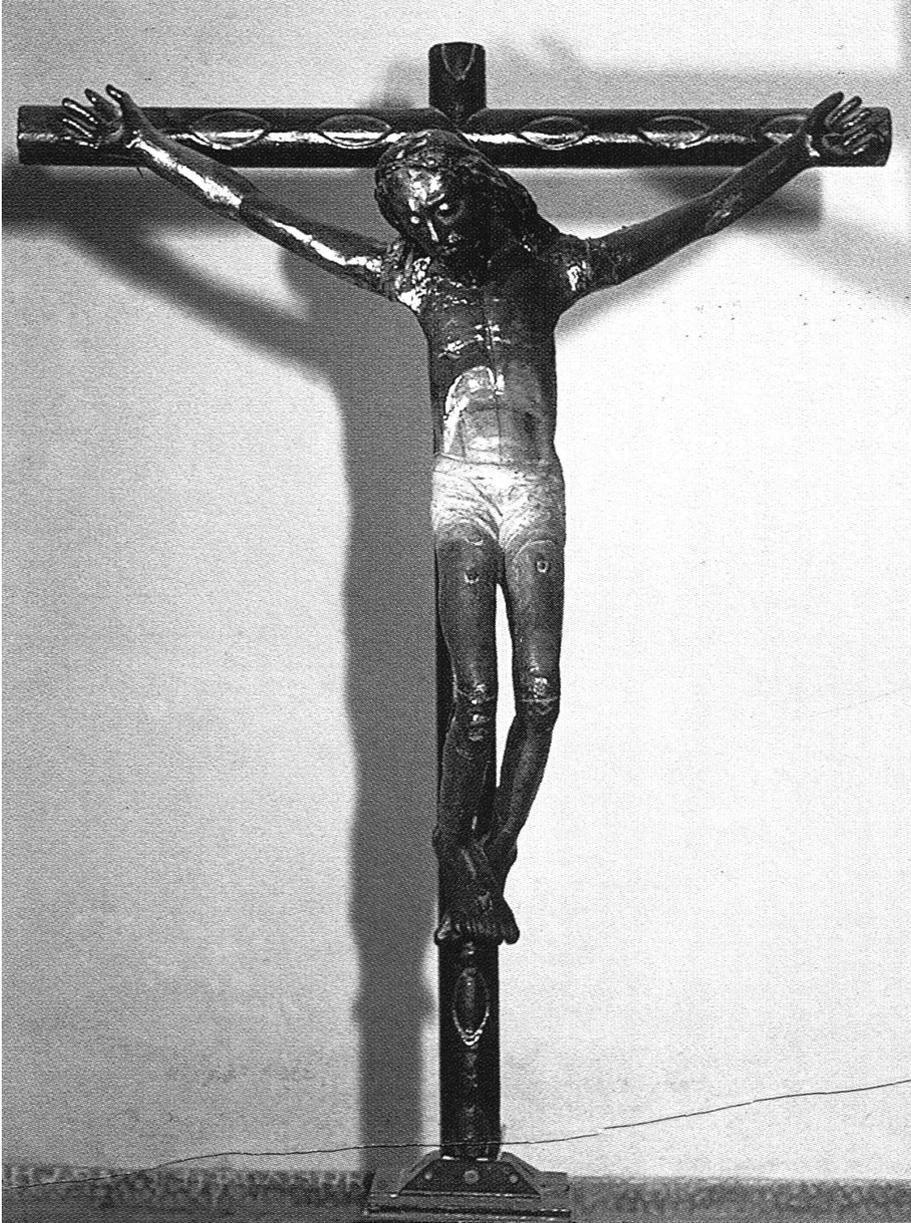
Conocido como *El Señor de la casa* por la familia donante del mismo, Ramos Moya, se encuentra en la sacristía de la Iglesia parroquial de San Bartolomé de Paterna del Campo un *Crucificado* de anónimo autor sevillano que puede datarse hacia los años finales del siglo XV. Se trata de un Cristo crucificado de sobremesa, por lo tanto de pequeño tamaño (0,68 m.), que fue donado por dicha familia al que entonces era cura párroco de San Bartolomé, don Antonio Barba Campos⁴⁵.

⁴² CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, Ob. cit., 2000, p. 482.

⁴³ RUIZ MANTERO, José, Ob. cit., pp. 1-2.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 25.

⁴⁵ CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, Ob. cit., 2000, p. 459.



Anónimo sevillano. Cristo Crucificado. Fines del siglo XV. Madera policromada. 0,68 m. Paterna del Campo. Iglesia parroquial de San Bartolomé. Sacristía.

La figura de Cristo, en madera policromada, está sujeta por tres clavos a una cruz arbórea, llagada tanto en el *stipes* como en el travesañ horizontal o *patibulum*. Estas llagas están ornamentadas con labor de dorado y han sido representadas de forma proporcionada y simétrica, al mismo tiempo que guardan la misma distancia unas respecto a otras. En el *stipes*, en cuya parte inferior se halla una pequeña peana cuadrada que sustenta la figura, no se ha incluido el *titulus crucis*. El Crucificado prescinde de corona de espinas y potencias. La impresión general de la imagen recuerda las figuras de marcado carácter popular y con rasgos estilísticos arcaizantes. Ello es debido a su composición y al simple desarrollo de los volúmenes lignarios. El torcimiento de los barnices ha oscurecido su policromía, impidiendo apreciar de forma evidente las calidades expresivas de su ejecución y los signos de la pasión en su cuerpo.

El Cristo cuenta con unos largos y finos brazos que llevan hasta unas desproporcionadas manos abiertas, de tosca ejecución, con unos dedos excesivamente separados unos de otros. El gran volumen de la cabeza de Jesús contrasta con el resto de la fisonomía de la figura. Se trata de una testa reclinada hacia la derecha y caída hacia abajo en la que se ha representado una profusa cabellera no ondulante que se despliega por la espalda del Señor y por sus hombros. Del mismo modo, la barba no es detallada ni minuciosa, distinguiéndose únicamente la forma bífida de la misma. El rostro muestra la boca y los ojos cerrados, aunque el entrecejo permanece todavía fruncido. Se trata, por tanto, de un Crucificado muerto, como evidencia la serenidad y la calma que emana del mismo.

La anatomía de la figura es muy austera, representándose esbozada y esquemáticamente los volúmenes y relieves principales del tórax. Así, se aprecian levemente los músculos del pecho y los surcos intercostales de la pequeña escultura, quedando el vientre y el abdomen de Cristo más señalados al estar ligeramente abultados. Su posición frontal refleja la homogeneidad de las líneas del cuerpo, en el que no se ha reseñado el típico estrechamiento de la cintura previo a la presencia del *perizoma* o paño de pureza. Éste es muy estrecho y cubre únicamente hasta la parte superior de los muslos, formando con su fijación al cuerpo del Señor tímidos pliegues en el sudario.

A continuación, sus verticales piernas de rodillas separadas no forman el pronunciado ángulo y el quiasmo típico de las figuras góticas. Son dos volúmenes muy finos y delgados, al igual que los brazos, que, en su longitud, no se han destacado las calidades anatómicas y físicas del cuerpo de Cristo. Los pies de esta escultura de sobremesa son, igualmente, algo desproporcionados

en función del tamaño total de la figura. Se cruza, formando una ligera equis, el derecho sobre el izquierdo.

6. EL *CRUCIFICADO* DEL CÍRCULO DE PEDRO MILLÁN DEL MONASTERIO DE SANTA CLARA DE MOGUER

Este monasterio moguerense fue fundado en 1337 por don Alonso Jofre Tenorio, almirante mayor de Castilla, y por su esposa doña Elvira Álvarez, para monjas clarisas. Es uno de los edificios capitales de la arquitectura mudéjar andaluza, de gran repercusión en Hispanoamérica⁴⁶. Entre su rico patrimonio histórico-artístico destaca el retablo mayor del templo, realizado entre 1635 y 1640 por Jerónimo Velázquez, discípulo de Juan Martínez Montañés, que firmó como fiador de la obra⁴⁷. El repertorio escultórico del mismo fue encargado a Gaspar Ginés, a excepción del valioso *Crucificado* que remata el total resultante⁴⁸. Su decoración se completó en 1681 con doce escenas pictóricas del *Apocalipsis* y otras seis, de pequeño formato, de temática hagiográfica para la predella o banco⁴⁹.

El referido *Crucificado*, en origen, formaba parte del Calvario de la antigua viga del templo. Mide 1,40 m. aproximadamente. Se colocó, debajo del Padre Eterno, en lo más alto de la calle central del retablo. Según se reseña en la carta de concierto, firmada en Sevilla el 11 de marzo de 1634, las clarisas lo entregaron para coronar el programa iconográfico desarrollado en el mismo. En la actualidad sólo se conserva el Cristo, ya que la Dolorosa y San Juan Evangelista fueron destruidos en los lamentables sucesos de 1936. Es una escultura, en madera policromada, del círculo de Pedro Millán, datable hacia 1500⁵⁰. Razón por la que desde el punto de vista formal, técnico y expresivo remite, con pequeños distinguos, a otras obras del citado escultor: el *Varón de Dolores*, del Museo de Sevilla; el *Flagelado* de Triana o el de Niebla; o el

⁴⁶ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, Ob. cit., 1978.

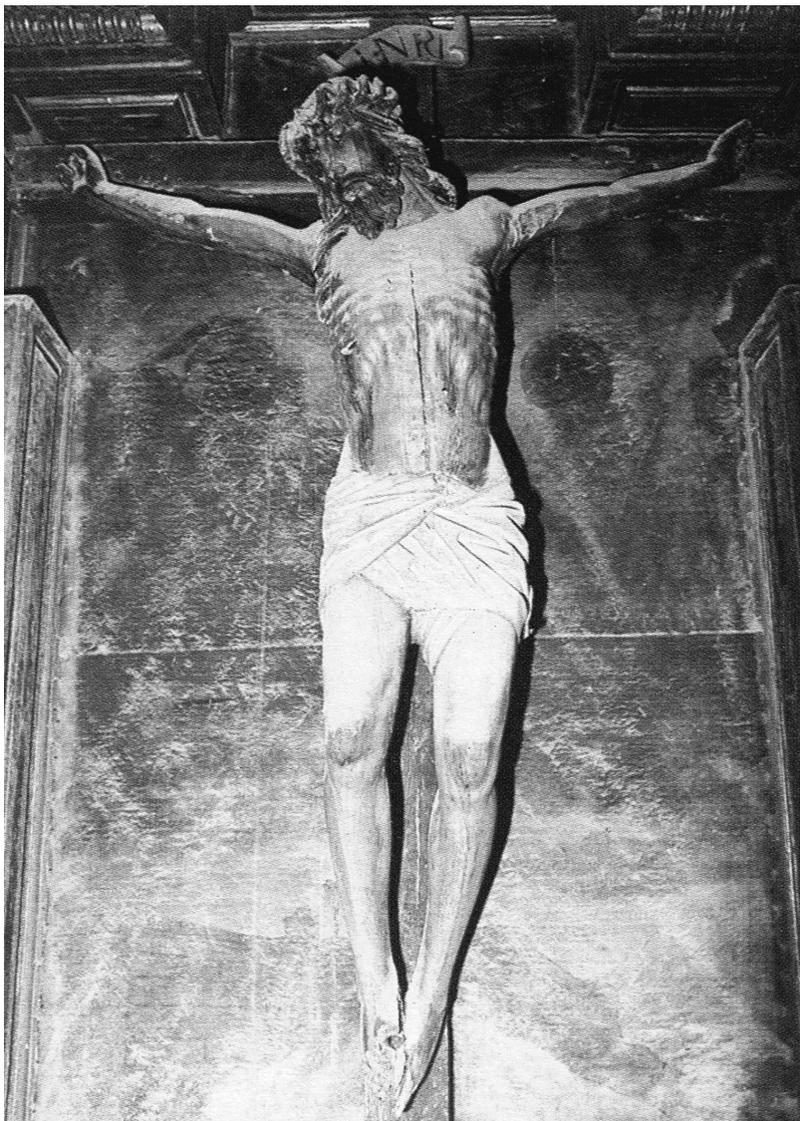
⁴⁷ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Sevilla, 1932, pp. 134-136.

⁴⁸ Ídem, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, p. 52 y SANCHO CORBACHO, Heliodoro, *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII*. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, Sevilla, 1931, tomo III, pp. 50-51.

⁴⁹ TORMO Y MONZÓ Elías, "Excursiones en la provincia de Huelva", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología e Historia*, Madrid, 1925, tomo XXXIII, p. 108 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, Ob. cit., 1978, pp. 77-81, nota 134.

⁵⁰ HERNÁNDEZ DÍAZ, José, Ob. cit., 1979, p. 62; GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, Ob. cit., 1992, p. 64 y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, Ob. cit., 2006, p. 66.

Cristo bautizado, de la portada de la Catedral hispalense⁵¹.



Anónimo sevillano del círculo de Pedro Millán. Cristo Crucificado. Hacia 1500. Madera policromada. 1,40 m. aprox. Moguer. Monasterio de Santa Clara. Retablo Mayor.

⁵¹ CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, Ob. cit., 2000, p. 416.

Esta efigie cristífera, de marcado dramatismo, conserva los signos cruentos del martirio: heridas, hematomas y abundante sangre que riega su atormentada anatomía. Se fija a una cruz *immisa* y *sublimis* con tres clavos de “herrero”, describiendo una punzante composición triangular. Al carecer de *suspedaneum* o cuña lúnea bajo los pies, se refuerza el carácter cruento de la escena. Se trata de un Cristo muerto, que reclina, por afanes naturalistas, su cabeza sobre el pecho hacia la derecha (Jn. 19, 30). Una gruesa y trenzada corona de espinas, tallada al gusto del maestro sobre la misma bóveda craneana, ciñe sus sienes. El paño de pureza o *perizoma* fue retocado, cuando se adaptó la imagen al retablo actual. Se ajusta a las caderas con simétricos y pronunciados pliegues, conforme al dictamen estético borgoñón.

El desplome general del cuerpo, abatido por la muerte, con evidentes signos tanatológicos, condicionan su disposición arqueada y la suave flexión de las piernas. La expresión del rostro, de fruncidas y arqueadas cejas, se recrea en el dolor humano de Jesús. La abertura palpebral de los ojos, casi cerrados, deja ver aún la dilatación de las pupilas; y la boca entreabierta permite la contemplación de la dentadura y la lengua. Su abundante cabellera cae por la espalda en ondulantes gudejas. Y el tirabuzón, que desciende por el hombro derecho, es un rasgo hebraico a considerar. La barba, de menudos rizos, está primorosamente trabajada. La iconografía sagrada se nutre, pues, de las descripciones dramáticas de los místicos⁵².

Su anatomía, de evidente esquematización, es propia de fines del siglo XV, aún cuando se admiten ya ciertas fórmulas renacentistas. Las extremidades, de alargado formato, imprimen elegancia y distinción a la figura. Su simplificado y voluminoso tórax muestra las pronunciadas costillas en franjas horizontales, desprovistas de naturalidad. La cintura, al estrecharse, acentúa las formas redondeadas de las caderas. En definitiva, esta obra, de marcada frontalidad, consigue los apetecidos efectos dramáticos y se hace eco de las maneras inherentes al círculo de Pedro Millán⁵³.

Este Cristo crucificado, a pesar de su pésimo estado de conservación, se recorta con total nitidez en el interior de la caja cruciforme, labrada a su medida, que centra, como se sabe, la composición del tercer cuerpo del retablo. Y queda respaldado por un óleo sobre lienzo, de evidente simbolismo, que representa al sol y la luna sobre el paisaje de la ciudad de Jerusalén. Ambos

⁵² GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, Ob. cit., 1995, p. 147.

⁵³ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, “Crucificados sevillanos del círculo de Pedro Millán”, en *Archivo Hispalense*, Sevilla, 1981, n.º 196, pp. 75-83.

astros aluden, sin más, al Nuevo y Antiguo Testamento o a la Iglesia y la Sinagoga, respectivamente.

Por último, debemos reparar en el *titulus crucis* que se exhibe, sobre el extremo superior del *stipes*, como escarmiento y advertencia. En esta ocasión, la causa de la condena del ajusticiado se hace constar en un rollo, bajo la forma del acróstico latino INRI, *Iesus Nazarenus Rex Iudaorum*⁵⁴.

Los valores plásticos de la escultura que nos ocupa no han pasado desapercibidos nunca, ni para los especialistas ni para el público en general. Por ello, ha sido siempre objeto de estudio y consideración. En 1909, Rodrigo Amador de los Ríos anota al respecto que el Calvario que remata el retablo mayor del monasterio de Santa Clara de Moguer, obra del siglo XVII, puede proceder del antiguo. Y reseña que sólo se conservan de él: “(...) las imágenes en talla de la Virgen y San Juan, que aparecen colocadas en lo alto, al pie del Santo Crucifijo que abre los ensangrentados brazos en la zona central del cuerpo superior de aquella máquina aparatosa, debajo de la bóveda en que, sobre radiada gloria de resplandores, se muestra el Espíritu Santo en figura de paloma y teniendo por remate el busto del Padre bendiciendo”⁵⁵.

Posteriormente, en 1925, Elías Tormo y Monzó abunda sobre el particular. Al describir el referido retablo mayor, centra su atención en el Calvario. Y dice textualmente que hay “en lo alto, y cosa que no se ha notado creo que por nadie, un Crucifijo y una Dolorosa y Juan Evangelista góticos (más moderno el paño de pureza de Jesús) muy interesantes”⁵⁶. De esta forma, al primer golpe de vista, diferencia el autor estas tres esculturas de las restantes del conjunto; y, además, repara en la remodelación del paño de pureza original del Crucificado, que se modificó para adaptarlo a la estética general del retablo.

Por último, al insigne poeta moguerense Juan Ramón Jiménez, Premio Nóbel de Literatura de 1956, siempre le impresionó el realismo de este Crucifijo, tal como le confesó a su gran amigo y estudioso Ricardo Gullón: “Como soy español siempre he estado acostumbrado a ver Cristos atroces: no Cristos franceses o alemanes, sino Cristos como el de las monjas de Moguer, tan anatómico y rudo que se le notan las tripas. El romanticismo alemán impuso la idea equivocada de un Cristo dulcísimo. Yo quisiera ver un Cristo directo,

⁵⁴ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, Ob. cit., 1992, pp. 4-8.

⁵⁵ AMADOR de los RÍOS, Rodrigo, *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huelva, formado en virtud de R.O. de 23 de Noviembre de 1908*, manuscrito, Madrid, noviembre 1909, edición y estudio preliminar de CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, Huelva, 1998, Diputación Provincial de Huelva, p. 246.

⁵⁶ TORMO y MONZÓ, Elías, Ob. cit., 1925, p. 108.

limpio, sin lo que unos y otros le añadieron al hablar de él. Pienso que Jesús fue hombre de gran entereza; más bien un poco violento; un hombre que se indignaba contra las cosas malas de la vida”⁵⁷.

7. EL CRISTO DE LOS POBRES DEL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE LA RÁBIDA

En el antiguo Refectorio del franciscano Monasterio de Santa María de La Rábida, ubicado en el costado septentrional del claustro mudéjar, se encuentra un crucificado que preside la estancia y que se conoce como el *Cristo de los Pobres*. La advocación del Cristo está tomada de la inscripción latina que recorre el muro de la sala: “*EDENT – PAUPERES – ET – SATURABUNTUR: ET – LAUDABUNT – DOMINUM – QUI – REQUIRUNT – EUM: VIVENT – CORDA – EORUM – IN – SAECULUM – SAECULI. PSALMUS – XXI – VERSICULUS – XXVII*”

Expresión bíblica que puede traducirse como “Comerán los pobres y se saciarán, y alabarán al Señor los que le buscan; vivirán sus corazones por los siglos de los siglos. Salmo 21, versículo 27” y que entronca a su vez con lo dicho por el Evangelio de San Lucas “Los pobres son invitados a la mesa del Señor” (Lc. 14, 21).

El *Cristo de los Pobres* es una pequeña escultura de 0,97 m., en madera policromada y realizada por un anónimo artista castellano hacia el año 1500. La obra fue adquirida por la comunidad franciscana en 1965 y restaurada poco después, en 1979, por Francisco Arquillo⁵⁸. Aun tras la restauración, la figura da muestras de un deterioro avanzado y generalizado en todas sus partes, sobre todo en lo tocante a la policromía, ya que son inapreciables los restos de sus colores originales.

Cristo cuelga mediante tres clavos de una interesante cruz arbórea espigada que cuenta con los brotes de las ramas cortadas y sesgadas. Sobre la parte superior del *stipes*, de mediano tamaño, no se ha incluido el *titulus crucis*, así como el Señor tampoco cuenta ni con potencias ni con corona de espinas. La composición general del Crucifijo es un tanto arcaica, presentando volúmenes rígidos y estáticos. De ello da muestras la integración de los brazos de Cristo

⁵⁷ GULLÓN, Ricardo, *Conversaciones con J. R. Jiménez*, Madrid, 1958, Ed. Taurus, p. 123 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, “El Moguer de Juan Ramón”, en *Boletín de Bellas Artes*, nº XXXVI, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2008, p. 37.

⁵⁸ GARCÍA, Sebastián, Ob. cit., p. 160 (Cf. *Crónica del Convento de Santa María de la Rábida*, Libro II, p. 209) y GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., Ob. cit., 1997, Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, p. 12.

en el conjunto. Se entroncan toscamente al cuerpo de Jesús, dando la impresión de tratarse de apéndices añadidos; son excesivamente rectos para un Crucificado muerto y las palmas de las manos están abiertas de manera tensa y con los dedos pegados y unidos.



Anónimo castellano. Cristo de los Pobres. Hacia 1500. Madera policromada. 0,97 m. Palos de la Frontera. Monasterio de Santa María de la Rábida. Refectorio.

La cabeza del Señor se reclina hacia la derecha de forma acentuada, sin la caída natural hacia abajo como correspondería al cuerpo sin vida del Mesías. De su tosquedad da buena muestra la falta de integración y correlación del cuello, los hombros y éstos a su vez con los brazos. El pelo ha sido tallado en bloque liso, cayendo la cabellera por la espalda en ambos lados de su cuello. La labor de la cabellera, en pequeños y sencillos mechones, se corresponde con el tratamiento de la discreta y fina barba. El rostro de Cristo muestra unos ojos cerrados con las sobrecejas todavía fruncidas. Su faz muerta y afligida respira abatimiento, pesadumbre, tristeza y, no obstante, calma y serenidad.

El tórax ha sido resuelto de manera esquemática, siendo el torso y las costillas algo rudos y poco elaborados, y finalizando en una cintura estrechada y en unas caderas ensanchadas. Más interesante es la elaboración del *perizoma* o paño de pureza, ya que éste, de pequeño tamaño, se sujeta mediante un nudo en la cadera derecha, dejando al descubierto esta zona del cuerpo con casi la totalidad del muslo de este lado. El sudario cae en diagonal hacia el flanco izquierdo, formando grandes y resueltos pliegues.

Las piernas, por su parte, han sido dispuestas de modo particular, puesto que se resuelven y separan en forma de arcos contrapuestos⁵⁹. Aún así, resultan ser apéndices esquemáticos que no han sido pormenorizados ni descritos con precisión tanto en la disposición ósea como en los volúmenes musculares. Únicamente se marcan los músculos de los gemelos gracias a la destacada separación de las rodillas, que culminan en el entrecruzamiento de los pies, el derecho sobre el izquierdo, formando una equis.

8. EL CRISTO DE LA HUMILDAD Y PACIENCIA DEL MONASTERIO DE SANTA CLARA DE MOGUER.

El interesantísimo monasterio de Santa Clara de Moguer, de marcado carácter defensivo, es un crisol de elementos góticos, mudéjares, renacentistas y barrocos. Es majestuoso, recoleto y sorprendente. Es arte, historia y espiritualidad. Hoy es sede del Museo de Arte Sacro de Huelva⁶⁰. Entre sus fondos artísticos se expone al público un espléndido relieve del *Cristo de la Humildad y Paciencia*, alabastro inglés del siglo XV con restos de policromía original, catalogado como obra anónima de la escuela de Nottingham⁶¹. Esta

⁵⁹ CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, Ob. cit., 2000, p. 453.

⁶⁰ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, Ob. cit., 1978, p. 74.

⁶¹ Idem. Ob. cit., 1992, p. 64 y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, Ob. cit., 2006, p. 70.

pieza, procedente de la Iglesia Mayor de Santa María de la Granada de esta ciudad, quizás proceda de los contactos comerciales que Moguer y Palos sostuvieron con Inglaterra, y con el resto de Europa, a lo largo de la Baja Edad Media⁶².



Anónimo de la escuela de Nottingham. Cristo de la Humildad y Paciencia o Ecce Homo. Mediados del siglo XV. Alabastro sin policromar. 42,5 x 15,6 cm. Moguer. Monasterio de Santa Clara. Museo Diocesano de Arte Sacro.

⁶² GONZÁLEZ GÓMEZ, Antonio, *Moguer en la Baja Edad Media (1248-1538)*, Huelva, 1977, Instituto de Estudios Onubenses-Excma. Diputación Provincial de Huelva, pp. 136-150.

Esta imagen cristífera, sumamente devota y representativa de la piedad popular, es un momento previo a la crucifixión. Tan sugestivo modelo iconográfico, gusta representar a Cristo sedente en una peña, triste y cabizbajo, casi siempre apoyando la cabeza en una mano, mientras espera ser clavado en la cruz. Dicha escena, propia del siglo XV, alcanzó gran difusión a lo largo de la centuria siguiente. El tema procede del norte de Europa, donde gozó de gran popularidad. Posteriormente descendió hacia el sur a tenor de las exigencias devocionales y culturales de la época⁶³.

Este Cristo, agobiado, recuerda la figuración del temperamento melancólico o saturnino, ya que el triste Saturno fue contemplado así desde el mundo de la Alquimia. La tristeza de Jesús, por tanto, se refleja primero en la iconografía germana del Varón de Dolores del siglo XV. Más tarde, en 1510, Alberto Dürero la consagra en sus grabados de la *Pequeña y Gran Pasión*. Y se reitera en otra estampa del Museo Karlsruhe⁶⁴.

La sugestiva advocación de Jesús de la Humildad y Paciencia induce a los fieles a practicar estas dos importantes virtudes cristianas, que suelen representarse en los ciclos de virtudes y vicios del arte medieval, pero menos frecuente en épocas posteriores. Desde el primer momento, su figura humana, pintada o esculpida, despierta siempre ternura y compasión. Su mirada baja expresa modestia y resignación. Y, por si fuese poco, esta pose, unida a la cabeza doblada, insinúa la idea de que cuanto más humilde se es más se eleva el espíritu⁶⁵. Y es que, hoy como ayer, el lema de la humildad no ha perdido vigencia: *Dei sunt humilia exaltare, alta humiliare* (Es propio de Dios exaltar a los humildes y humillar a los soberbios).

El *Cristo de la Humildad y Paciencia* de Moguer, reflexivo y meditabundo, está sentado sobre una peña. Sus manos cruzadas, de estilizados dedos, aparecen maniatadas por las muñecas con una gruesa soga. Ya ha sido despojado de las vestiduras (Mt. 27, 35; Mc. 15, 24; Jn. 19, 23-24). Razón por la que su desnudez queda tan sólo mitigada por el consabido paño de pureza. Su portentosa cabeza, reclinada con mansedumbre hacia la derecha, ostenta una voluminosa corona de espinas. El rostro, de nobles facciones, queda enmarcado por una poblada barba y abundante cabellera, cuyas guedejas caen

⁶³ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, Ob. cit., 1995, pp. 142-143.

⁶⁴ BERNALES BALLESTEROS, Jorge, "La evolución del paso de Misterio", en *Las Cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*, Sevilla, 1985, Universidad de Sevilla, Servicio de Publicaciones, pp. 85-86 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, Ob. cit., 1995, pp. 142-143.

⁶⁵ HALL, James, Ob. cit., pp. 165 y 243.

morosamente sobre sus hombros y espalda. Esta zona conserva restos de la policromía original.

La figura, de marcada frontalidad, presenta una anatomía esquemática y convencional, desprovista de naturalismo. Sus pies descalzos son signo de humildad y servidumbre voluntaria⁶⁶. Al reposar el izquierdo sobre una calavera refuerza, en primer lugar, el símbolo medieval de la muerte, que iguala a todos los hombres⁶⁷. Y, luego, según los textos sagrados, recuerda que Cristo muere en la cruz para liberar al género humano del pecado original. Por eso, los escritores medievales relacionan la Caída del primer hombre y la Crucifixión. Con tal motivo, apuntan que la cruz estaba realizada con madera del *Árbol del Conocimiento* del Paraíso Terrenal, o de alguno nacido de sus semillas. Incluso llegan a decir que Adán fue enterrado en el lugar mismo de la Crucifixión. Por tanto, la calavera que aparece bajo el pie de este Cristo de la Humildad y Paciencia encierra una doble significación. Por un lado, alude al Gólgota, “el lugar de la calavera”; y, por otro, representa la propia calavera de Adán. Es, por ello, el signo del triunfo de la gracia sobre el pecado⁶⁸.

En el suelo, junto al Redentor, con marcada intencionalidad aparecen el martillo, las tenazas, etc. Son, sin más, alusiones a la inminente crucifixión. Con idéntica significación, Jesucristo queda respaldado por la Cruz sobre la que se apoyan la escalera de mano, la lanza, la caña con la esponja, y un haz de varas de abedul usadas como azotes en la flagelación. Todos estos emblemas pasionarios hacen que la escena posea un sentido más simbólico que narrativo. Y constituyen, *per se*, lo que ha dado en llamarse *Arma Christi*.

En conclusión, este relieve alabastrino conservado en el Monasterio de las clarisas de Moguer es una síntesis perfecta de los padecimientos salutíferos inferidos a Cristo durante su pasión y muerte. Se trata, por consiguiente, de una obra de profundo contenido simbólico, realizada con sencillez, emoción y linealismo goticista, para satisfacer la demanda de los devotos medievales. De ahí que la escena esté impregnada de matices populares y elementos anecdóticos de fácil lectura. Precisamente, para reforzar los afanes de vida, antaño estuvo policromada. Buena prueba de ello son los restos de color que subsisten en la cabellera, barba, corona de espinas, etc.

Esta pieza escultórica está emparentada estilísticamente con el relieve de *Santa Ana Maestra* de la Iglesia parroquial de San Jorge Mártir de Palos

⁶⁶ FERGUSON, George, Ob. cit., p. 58.

⁶⁷ MORALES Y MARÍN, José Luis, Ob. cit., 1986, pp. 228-229.

⁶⁸ HALL, James. Ob. cit., pp. 96-97 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, Ob. cit., 1992, p. 4.

de la Frontera, catalogado como obra anónima inglesa del siglo XV⁶⁹; y con otro alabastro inglés del mismo tema, expuesto en el Museo de Barcelona⁷⁰. El relieve muguereño que estudiamos es uno de los escasos ejemplares conservados de la estatuaria medieval en la actual provincia de Huelva. Todos ellos muestran a la perfección las primeras imágenes cristianas de Cristo, la Virgen y los Santos. Son, obviamente, obras góticas, muy expresivas, sin grandes alardes técnicos, pero bastante elocuentes. Su procedencia es variada, ya que por lo general llegaron con los conquistadores y repobladores de la zona. Este grupo se completó, en la segunda mitad del siglo XV, con el quehacer plástico de los grandes maestros europeos que llegaron a Sevilla para decorar su nueva catedral⁷¹.

9. EL CRISTO ATADO A LA COLUMNA DEL CÍRCULO DE PEDRO MILLÁN DE NIEBLA

Esta efigie cristífera, de gran devoción popular, recibe culto en una capilla mudéjar adosada a la Iglesia de San Martín. Dicha capilla, de planta cuadrada, se cubre con bóveda octogonal sobre trompas aristadas. En su interior hay un retablo dorado del siglo XVIII, con decoración de rocallas. Lo preside el *Cristo atado a la columna*, escultura en barro cocido y policromado, atribuible al círculo de Pedro Millán, hacia 1500. El paramento se decora con pinturas murales dieciochescas, muy repintadas, que completan la arquitectura lignaria del retablo con columnas adosadas a pilastras dobladas, trozos de entablamento, copete con el Padre Eterno, ángeles y querubines⁷².

La flagelación, recogida en los textos sagrados (Mt. 27, 26; Mc. 15, 15; Lc. 22, 16 y 22; Jn. 19, 1), no sabemos a ciencia cierta cómo se efectuó. Los exegetas, sin embargo, la consideran uno de los mayores tormentos de Cristo durante la Pasión. Ya en el *praetorium* o tribunal de justicia de Pilatos, el gobernador de Judea, con intención de salvarle ante la obcecación judía, mandó azotarlo. El número de azotes debió oscilar entre los cuarenta, prescritos por la ley judía, y los más de cinco mil de que habla hiperbólicamente Santa

⁶⁹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, "Devoción e iconografía de Santa Ana. Desde los modelos medievales a los contemporáneos", en *Nuevas perspectivas críticas sobre la Historia de la escultura sevillana*, Sevilla, 2007, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 130-131.

⁷⁰ TRENS, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, p. 138, fig. 77.

⁷¹ PAREJA LÓPEZ, Enrique, "Escultura", en *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, tomo 1, Ediciones Géver, Sevilla, 1991, pp. 67-68.

⁷² CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, Ob. cit., 2006, p. 430.

Brígida de Suecia. En consecuencia, el arte medieval presenta a Jesús, casi siempre desnudo con excepción del paño de pureza, atado a una columna del Pretorio⁷³.



Círculo de Pedro Millán. Cristo atado a la columna. Hacia 1500. Madera policromada. 1,94 m. la columna. 1,54 m. la figura de Cristo. Niebla. Iglesia de San Martín.

⁷³ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, “Imaginería de la Semana Santa de Sevilla en la segunda mitad del siglo XX”, en *Las Cofradías de Sevilla en el siglo XX*, Sevilla, 1992, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, p. 321; GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José, Ob. cit., 1992, p. 30 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, Ob. cit., 1995, p. 101.

Sabido es que en Niebla, el arte sevillano de finales del siglo XV nos brinda, al hilo de las narraciones evangélicas, un bello ejemplar del tema que analizamos⁷⁴. Conforme a la iconografía sagrada del momento, Cristo queda atado por las muñecas, con grueso dogal, a una alta columna gótica de marcado ritmo vertical, interpretada como eje del mundo que asciende hasta el cielo⁷⁵. La sogá, que desciende desde la base del cuello y ata sus manos, recuerda la predicción profética: “como cordero llevado al matadero, no abrió la boca” (Is. 53, 7). Jesús inclina con mansedumbre la cabeza hacia la izquierda. Su larga cabellera está ceñida por una gruesa corona de espinas, modelada sobre la bóveda craneana. Su desnudez, de musculosa anatomía, se cubre, en parte, con sencillo y goticista paño de pureza. El modelado de las piernas y la disposición de los pies obedece, asimismo, al gusto millanesco.

Este modelo pasionista debió tener una buena acogida, pues se conservan distintas versiones del mismo. Pedro Millán, discípulo y colaborador de Mercadante de Bretaña, activo en Sevilla entre los siglos XV y XVI, aunó con maestría las influencias foráneas, especialmente borgoñonas, con las aportaciones autóctonas. En su estilo escultórico, por tanto, detectamos un cierto eclecticismo entre lo hispano y lo flamenco. La paternidad de Millán es incuestionable en el Flagelado del templo parroquial de Santa Ana de Triana, dada su excepcional calidad. Tan expresiva, espiritual y detallada escultura, trabajada también en barro cocido, conserva restos de su policromía original. Hoy se expone en el Museo de Bellas Artes de Sevilla⁷⁶.

Otra réplica, de muy buena factura, existe en el convento de Santa Cruz la Real de Segovia. Esta escultura, trabajada en madera, de gran semejanza con el modelo sevillano, se cataloga como obra del propio autor. En cambio, el ejemplar conservado del templo conventual de San Pablo y Santo Domingo de Écija, de elaboración más tosca, se incluye en su círculo de colaboradores⁷⁷. Todos ellos, similares entre sí, nos remiten al Flagelado de Niebla, por su candoroso expresionismo, planteamiento anatómico y tratamiento goticista del *perizoma*. Esta última terracota, de tostadas carnaciones, conserva las huellas del martirio.

A raíz de cuanto expuesto queda, el *Cristo atado a la columna* de Niebla responde, pues, a las refinadas maneras y formas millanescas. En su

⁷⁴ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel., Ob. cit., 1992, p. 63.

⁷⁵ MORALES Y MARÍN, José Luis, Ob. cit., p. 101 y HALL, James, Ob. cit., p. 256.

⁷⁶ PAREJA LÓPEZ, Enrique, Ob. cit., 1991, p. 84.

⁷⁷ PAREJA LÓPEZ, Enrique, Ob. cit., 1991, p. 84 y AGUILAR DÍAZ, Jesús, *El convento de San Pablo y Santo Domingo de Écija. Siglos XIV-XX. Estudio Histórico-Artístico*, Écija, 2006, pp. 183-186.

ejecución destaca el tratamiento naturalista del cuerpo y la expresión serena del rostro, refrendada por el gesto de sus manos. En este sentido, la disposición de los tres primeros dedos de la diestra, hoy mutilados, aluden a la Santísima Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo). Mientras que el índice de la *sinistra* subraya que son tres personas distintas y un solo Dios verdadero. La cabeza capta la atención del espectador. Sobre ella despuntan las tres potencias o rayos relucientes, corrupción del nimbo cruciforme, que en la humanidad deshecha de Jesús hacen presente la plenitud de gracia, de ciencia y de poder⁷⁸. Esos tres rayos son, sin duda, el resplandor de la divinidad, oculto bajo el velo de la humanidad, que sólo se manifiesta en la Transfiguración (Mt. 17, 1-9; Mc. 9, 2-12; Lc. 9, 28-36).

Otros iconólogos sostienen que aluden a la Santísima Trinidad⁷⁹. Toman su nombre, quizás, de las potencias o facultades del alma humana que se hacen eco de las tres personas divinas, conforme al principio teológico agustiniano de ver en el interior del hombre la imagen de Dios, Uno y Trino. En la memoria se ve la imagen del Padre, en el entendimiento la del Hijo y en la voluntad la del Espíritu Santo⁸⁰.

Para finalizar el presente estudio, tan sólo nos resta hacer una observación iconográfica. En el siglo XVI, se introduce en la escena de la flagelación una nueva tipología de columna. Poco a poco se impone, en pintura y escultura, una columna troncocónica baja que recuerda a la de Santa Práxedes de Roma. La referida columna, trasladada a esa iglesia romana en 1223 por el cardenal Juan Colonna, no tuvo repercusión artística hasta después de 1563. A partir de esa fecha, los tratadistas artísticos y moralistas del Concilio de Trento la divulgan como original, pues la creían procedente del pretorio de Pilato. Su utilización propicia, por consiguiente, una interpretación más naturalista del asunto a tratar⁸¹.

⁷⁸ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, Ob. cit., 1995, p. 110.

⁷⁹ FERGUSON, George Ob. cit., pp. 129-132 y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, Ob. cit., 2000, pp. 79-80.

⁸⁰ SAN AGUSTÍN, *De Trinitate libri*, XV, 15, 14, 24-16, 26 y TRAPÉ, A., "San Agustín", en INSTITUTUM PATRISTICUM AUGUSTINIANUM, *Patrología*, III, B.A.C., Madrid, 1981, pp. 512.

⁸¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, Ob. cit., 1992, p. 321 e Ídem, Ob. cit., 1995, p. 102.

IV. PINTURA

