

LA ESCULTURA PROCESIONAL CRISTÍFERA EN LA SEVILLA DEL BARROCO

Jesús Rojas-Marcos González

Doctor en Historia del Arte.

Universidad de Sevilla

rojasmarcos@us.es

Palabras-clave: Barroco, Semana Santa de Sevilla, realismo barroco, Cristos.

Introducción

Durante el Barroco se produce la integración de las Artes. Tan brillante periodo asumió las peculiaridades estéticas y culturales precedentes, retornó a la espiritualidad cristiana y logró un virtuosismo técnico insuperable. En esta etapa, conforme a la mentalidad contrarreformista, se estimulan los sentidos y la imaginación. Razón por la que fue un momento de enorme aceptación popular. Todo se concibe para glorificar a la Iglesia Católica y a la Corona. En Andalucía, la escultura barroca se caracteriza por la cantidad, veracidad y calidad de su producción plástica. Existen dos focos principales: Sevilla y Granada. Los grandes maestros realizan importantes aportaciones iconográficas y tipológicas al acervo cultural y artístico español y europeo. Las imágenes, eminentemente religiosas, calan en el fiel cristiano por su claridad doctrinal, catequética y pedagógica.¹

Después del concilio de Trento (1545-1563) se acrecienta el culto a Jesús. Las cofradías penitenciales alcanzan gran esplendor. Se presta especial atención al Misterio Pascual de Jesucristo, en su *kénosis* y *apoteosis*. Conforme el sentido místico es sustituido por el ascético, la imagen-símbolo lo es por la imagen-objeto. De ese modo surge la escultura procesional, que responde al gusto barroco y a la corriente escolástica, aristotélica y ascética por entonces en boga. Está concebida para itinerar y sorprender en la calle al transeúnte, donde recibe veneración pública. Su dramatismo, de marcado acento popular, mueve y conmueve al contemplador. La representación escultórica del sufrimiento de Cristo constituye la mejor lección plástica de la teología del pecado y de la gracia, de la Redención obrada por el Mesías doliente.²

136

Desde el punto de vista escultórico, el siglo XVII consta de dos etapas artísticas muy bien diferenciadas. Durante la primera mitad de la centuria asistimos, sin rupturas ni estridencias, al eclipse de las fórmulas tardomanieristas y al triunfo de las formas realistas. Y en la segunda mitad, por pura evolución, se produce la esplendente eclosión del Barroco pleno o dinámico. En una y otra se cultivan preferentemente el barro y la talla en madera policromada y la imagen de candelero para vestir. En ellas se busca siempre compaginar las exigencias estéticas y culturales ortodoxas de las clases elitistas con las necesidades del naturalismo, que propicia la cercanía a las masas populares del Barroco.³

Las hermandades y cofradías de la Semana Santa de Sevilla han sido destacados y poderosos clientes para los escultores barrocos. En el siglo XVII, los principales maestros de la escuela hispalense son autores de un buen número de esculturas cristíferas que, de inmediato, pasaron a ser titulares de dichas instituciones religiosas. Tales imágenes sagradas reciben culto en el interior de sus respectivas iglesias, capillas, etc., y, durante la Semana de Pasión, forman parte de los cortejos procesionales que itineran en la vía pública. Por ello, su estudio morfológico permite conocer al detalle la evolución estilística de la escuela local de imaginería.

¹ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “La iconografía mariana en la escultura hispalense de los Siglos de Oro”, en *Cuadernos de Arte de la Fundación universitaria*, Madrid, 1986, p. 3.

² GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José: “Imagineros e imágenes de la Semana Santa sevillana (1563-1763)”, en *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1988, pp. 110-111.

³ RAVÉ PRIETO, Juan Luis y RESPALDIZA LAMA, Pedro: “Barroco en Andalucía”, en *Andalucía Barroca. Exposición Itinerante*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 2007, p. 99.



Figura 1: Ntro. P. Jesús de la Pasión.

Del tardomanierismo al primer realismo

La transición del siglo XVI al XVII se produce gracias a dos escultores giennenses afincados en Sevilla: Juan Martínez Montañés (1568-1649) y Francisco de Ocampo. Sendos artistas asimilan con acierto el espíritu de la Contrarreforma. Montañés es el auténtico innovador de la estatuaria hispalense.⁴ En su estilo funde la belleza formal, el virtuosismo técnico de origen clásico y el ímpetu sacral propio de la divinidad. Sus solemnes figuras respiran emoción y vida.⁵ Tan genial escultor se erige por encima de todos, dada la excelencia y el refinamiento de su Arte.⁶ Así lo prueba inefable efigie de *Jesús de la Pasión* (1610-1615), de la cofradía de dicha advocación, que reside en la iglesia parroquial de El Salvador (FIG. 1). Es una imagen en madera policromada para vestir (1,64 m). El Nazareno, de equilibrio inestable, responde al gusto manierista. Sin embargo, por influencia mesina, agudiza el claroscuro y el dramatismo barroquista.⁷

137

Francisco de Ocampo (1579-1639) realiza su aprendizaje artístico con su tío Andrés de Ocampo (h. 1555-1623), con Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625) y con Montañés, con quien colaboró en trabajos retablisticos. Es un escultor de enorme versatilidad pues, pese a su formación manierista, supo evolucionar con personalidad hacia fórmulas realistas.⁸ Nada menos que cinco esculturas cristíferas vinculadas con este artista y con su círculo procesionan en la Semana Santa de Sevilla. Se le atribuye la portentosa efigie de *Ntro. P. Jesús Nazareno* (1609-1611), titular de la Hermandad del Silencio (1,83 m), que se venera en la iglesia de San Antonio Abad. Tal atribución se justifica por su semejanza formal con el *Nazareno* de la iglesia de San Bartolomé de Carmona, realizado por Ocampo en 1607.⁹ Esta misma obra posibilita adscribirle

⁴ GÓMEZ-MORENO, María Elena: *Escultura del siglo XVII*, Ars Hispaniae, vol. XVI, Plus-Ultra, Madrid, 1963, p. 136.

⁵ BANDA Y VARGAS, Antonio de la: "El crucificado de la Semana Santa sevillana", en *Archivo Hispalense*, tomo XLI, n.º 126-127, 1964, p. 74 y CAMÓN AZNAR, José: "Martínez Montañés y la escultura de su tiempo", en *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1972, p. 14.

⁶ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan Martínez Montañés. El Lisipo andaluz (1568-1649)*, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 10, Sevilla, 1976, p. 21.

⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1987, pp. 176-180.

⁸ BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla, 1986, p. 53.

⁹ MARTÍN MACÍAS, Antonio: *Francisco de Ocampo, maestro escultor (1579-1639)*, Sevilla, 1983, pp. 118-119.



Figura 2: *Stmo. Cristo del Calvario*.

la de *Ntro. P. Jesús de la Salud* (1612-1615), titular de la Hermandad de la Candelaria (1,35 m), establecida en el templo parroquial de San Nicolás.¹⁰

Sin lugar a dudas, su obra maestra es el *Cristo del Calvario* (1611-1612), de la cofradía de esa advocación con sede en la parroquia de la Magdalena (FIG. 2). Según consta en las cláusulas del concierto, se inspira en el *Crucificado de la Clemencia*, de Montañés (1603-1606), conservado en la catedral de Sevilla.¹¹ Pero no se trata de una copia servil (1,65 m). Este Cristo, ya difunto, se fija al madero sólo con tres clavos, mientras que el catedralicio lo hace con cuatro. Y su cuerpo, de canon más reducido y natural, refleja las señales cruentas del martirio, evidenciando el avance en las creaciones realistas del momento.

138

El *Cristo de la Salud* (1610-1613), de la Hermandad de la Carretería (1,70 m), con sede en la capilla de ese nombre, fue atribuido a Ocampo por Celestino López Martínez, teniendo en cuenta la similitud estilística con la escultura anterior.¹² También se ha pensado que su autoría pudiera recaer en Matías de la Cruz, maestro de Ocampo y hermano de esa corporación.¹³ Sin embargo, no se conservan referencias estilísticas manifiestas de este artista para sostener dicha atribución. Últimamente, se ha incluido a Juan de Oviedo y de la Bandera entre los posibles autores de la efigie.¹⁴ Para concluir, reseñamos el *Cristo del Desamparo y Abandono* (1,91 m), de la Hermandad del Cerro, que radica en la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de los Dolores. Esta imagen se relaciona con el círculo de Francisco de Ocampo, fechándose en el primer tercio del Seiscientos.¹⁵

¹⁰ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1992, p. 75.

¹¹ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *La Hermandad y la Imagen del Stmo. Cristo del Calvario*, Talleres tipográficos de Hijos de A. Padura, Sevilla, 1943, pp. 22-24.

¹² *Ibidem*, p. 47. GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta: *Estudio histórico-artístico de la Hermandad del gremio de toneleros de Sevilla (La Carretería)*, Edita Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, Sevilla, 1979, pp. 75-79.

¹³ CUÉLLAR CONTRERAS, Francisco de Paula: "La imagen del Santísimo Cristo de la Salud y su restauración, labrado hacia los años 1587-1592, ¿obra del escultor Matías de la Cruz?", en *Boletín de La Carretería*, n.º 74, año XII, febrero de 1984, s.p.

¹⁴ PÉREZ GUERRA, Ángel: *Dios hombres ciudad. Historia y vida de la Hermandad de La Carretería (Sevilla)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2013, pp. 72-76.

¹⁵ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José: *Ob. cit.*, 1992, p. 76.

El realismo barroco

En la primera mitad del siglo XVII, la escuela escultórica sevillana evoluciona a partir de las formas consagradas por Juan Martínez Montañés. Y lo hace gracias a sus discípulos y colaboradores, quienes, en vida del propio maestro, elevaron dichas formas a los más altos niveles de expresividad, emotividad e, incluso, dramatismo. Razón por la que los grandes maestros del momento se encaminarán por la vía del Realismo. No obstante, tales maneras nunca renuncian a la preocupación por la belleza formal, presente en la escuela sevillana de imaginería de cualquier época.

Al frente de los escultores realistas se encuentra el cordobés **Juan de Mesa (1583-1627)**. Entre 1606 y 1610 se forma en el obrador de Montañés, donde trabaja después como oficial. Al independizarse, abre taller propio y realiza retablos y esculturas. Como introductor del realismo barroco, Mesa, pese al imperante clasicismo montañésino, se convierte en el más dramático de los artistas sevillanos.¹⁶ Es requerido por las hermandades de penitencia, ya que su realismo patético, sus acertados estudios del natural y su contundente narrativa intensifican el espíritu de contrición pretendido por tales corporaciones. Su plástica, según el sentir de Trento, fomenta el diálogo ascético entre los devotos y el Dios encarnado, que muere en la cruz para salvación del mundo. Motivo por el que se le considera, sin más, el imaginero del “Dolor”.¹⁷

Buena prueba de cuanto decimos son los Crucificados que itineran en la Semana Santa de Sevilla. El primero es el *Cristo del Amor* (1618), de la cofradía de dicha advocación en la parroquia de El Salvador, para el que tuvo muy en cuenta el de la Clemencia de Montañés. Sin embargo, este ejemplar, que sufre física y moralmente, es más realista y barroco que el de su maestro (1,81 m). El sudario es copia del catedralicio, aunque la corona de espinas, tallada en el mismo bloque craneal, es un grafismo propio del autor.

El de la *Conversión del Buen Ladrón* (1619), de la Hermandad de Montserrat en la capilla homónima, impone ya una tipología distinta de lo montañésino y un sudario cordífero de intenso claroscuro (1,92 m). Tales avances conceptuales y morfológicos se consagrarán en *Cristo de la Agonía* (1622), su obra cumbre, venerado en la parroquia de San Pedro de Vergara (Guipúzcoa). Y el de la *Buena Muerte* (1620), de la Hermandad de los Estudiantes en la Capilla de la Universidad, evoca el suave modelado montañésino (1,76 m). Tan inefable imagen, también con sudario cordífero, es perfecta de dibujo, composición, talla y anatomía (FIG. 3).¹⁸

Sin embargo, la obra que ha dado mayor popularidad a Juan de Mesa es *Jesús del Gran Poder* (1620), de la hermandad y basílica de esa advocación (FIG. 4). Es una imagen de vestir como el ya referido *Jesús de la Pasión* de Montañés (1,81 m). Pero, aquí, el equilibrio formal se rompe en virtud de un marcado e intenso expresionismo. Cristo, con evidente esfuerzo corporal, carga con el peso de los pecados humanos, simbolizados en la cruz. La potente zancada del Nazareno provoca la distorsión de sus extremidades inferiores. Se acentúa así el dinamismo de tan monumental figura, que preludia con acierto el Barroco dinámico de la segunda mitad del Seiscientos. Su aspecto sobrecogedor estremece a propios y extraños, y es la más perfecta incardinación del Varón de Dolores en la escuela escultórica sevillana de todos los tiempos.

Por último, mencionamos el simulacro de *Jesús yacente* (h. 1620), cotitular de la Cofradía del Santo Entierro, establecida en la iglesia de San Gregorio (Fig. 5). Es obra atribuida con fundamento a Juan de Mesa (1,98 m). La efigie, en posición de decúbito supino y pose cadavérica, muestra la facies hipocrática y las manchas hipostáticas en las zonas declives. En cambio, esa consulta del natural no es óbice para un personal dramatismo de serena expresividad.¹⁹

¹⁶ GÓMEZ-MORENO, María Elena: “Montañés, entre Juan de Mesa y Alonso Cano”, en *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1972, p. 32 y VILLAR MOVELLÁN, Alberto: “La fortuna crítica de Juan de Mesa: razones de un infortunio”, en *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones*, Actas de las III Jornadas de Historia del Arte. Córdoba-La Rambla. 28-30 de noviembre de 2002, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2003, pp. 107-150.

¹⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1627)*, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 1, Sevilla, 2.ª edición de 1983, pp. 26 y 51-52.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 53-54, 57-60 y 67-68.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 61-62 y 78.



Figura 3: *Stmo. Cristo de la Buena Muerte.*



Figura 4: *Ntro. P. Jesús del Gran Poder.*

Felipe de Ribas (1609-1648) se formó en el taller de su paisano Juan de Mesa. No obstante, la impronta de Martínez Montañés y Alonso Cano (1601-1667) también se deja sentir en su quehacer profesional. Al asumir las tendencias de estos tres maestros, Ribas crea un estilo propio y personal. Sus monumentales figuras, de elegantes actitudes y aires melancólicos, poseen un movimiento contenido que rompe, sin descomponerlo, el espacio que las circunda. De este consumado escultor procesiona en la Semana Santa de Sevilla el *Nazareno de la Divina Misericordia* (1640-1641), cotitular de la Hermandad de las Siete Palabras, venerada en la parroquia de San Vicente. Es una imagen en madera de cedro policromada para vestir (1,71 m). Está inspirada en la estética mesina, aunque carente de su fuerte dramatismo. En su cabeza se perfilan los rasgos definitorios de la producción de Ribas, de inefable dulzura y profunda emotividad.²⁰

140

Desconocemos con exactitud la vida y la personalidad artística de **Sebastián Rodríguez († 1692?)**. A tenor de las obras documentadas, se sabe que fue un seguidor de Martínez Montañés y Juan de Mesa. Buena prueba de ello es el *Cristo del Buen Fin* (1645), de la cofradía de dicha advocación, que estuvo durante mucho tiempo atribuido a Mesa. En efecto, este Crucificado muerto, custodiado en la iglesia conventual de San Antonio de Padua reproduce en tono menor los modelos y la técnica del célebre imaginero cordobés (1,66 m). La premura de tiempo con que fue realizada esta escultura es la causa de las palpables rigideces y durezas de la talla, lejos de la delicadeza mesina en el tratamiento de la anatomía y la laxitud cadavérica de Cristo.²¹

Para concluir este apartado reseñamos que, en 1654, la Hermandad de la Macarena, hoy en la basílica de Ntra. Sra. de la Esperanza, escrituró con **Felipe de Morales Nieto († 1694)** la ejecución del *Misterio de Ntro. P. Jesús de la Sentencia*. Concertó, por 759 reales, la hechura en pasta de madera de una cabeza de Cristo “con su cuello y hombros hasta medio pecho y sus manos con sus muñecas hasta el codo, y sus pies y piernas hasta la rodilla, y siete cabezas con sus pescuezos y manos de figuras de fariseo”.²² Parece ser

²⁰ DABRIO, María Teresa: *Felipe de Ribas, escultor (1609-1648)*, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 38, Sevilla, 1985, pp. 38-40, 70 y 133-135.

²¹ DABRIO, María Teresa: “El Cristo de la Cofradía del Buen Fin de Sevilla”, en *Actas del Congreso de Historia de Andalucía*. 1976, Córdoba, 1978, tomo I, pp. 337-348.

²² RESPETO MARTÍN, Enrique: “El autor de Jesús de la Sentencia”, en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 7 de noviembre de 1930, año XXXII, n.º 10.766, p. 1 y SANCHO CORBACHO, Heliodoro: “Problemas de la imaginería procesional sevillana”, en *Calvario*, Sevilla, 1947, s.p.

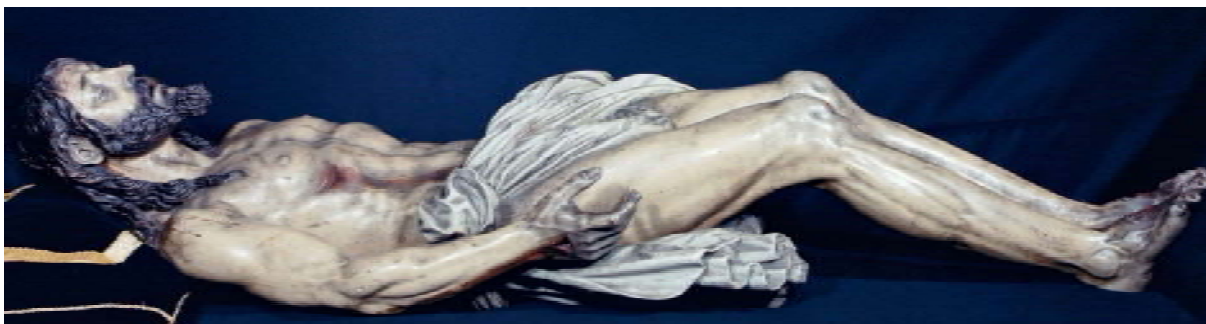


Figura 5: *Jesús Yacente*.

que dicho artífice no ultimó completamente el encargo, pues sólo existe carta de pago por la imagen del Señor, cuyo estilo se corresponde con el de la primera mitad de la centuria (1,70 m). El actual misterio, estrenado en 1929, es obra del imaginero sevillano Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967).²³

El barroco dinámico

En los comedios del siglo XVII, el flamenco **José de Arce (1607-1666)** jugó un papel decisivo en la evolución estética de la estatuaría hispalense. Importó a la escuela local las fórmulas ampulosas y escenográficas del Barroco europeo, especialmente el de origen nórdico e italiano, encarnado en Rubens y Bernini. Rompió, por tanto, con las actitudes reposadas, las interpretaciones primorosas de las cabelleras y el plegado minucioso de las telas, al gusto montañésino. Sus composiciones desenfadadas, efectistas y discursivas le convierten en un auténtico revolucionario. Así lo prueban las monumentales figuras pétreas de los *Evangelistas y Doctores de la Iglesia de Occidente* (1657) para las tribunas del templo del Sagrario de Sevilla. En la Semana Santa procesiona la efigie de *Ntro. P. Jesús de las Penas*, de la Hermandad de la Estrella, gubiada en madera policromada en 1655 (FIG. 6).²⁴ La composición se inspira en la estampa grabada por Alberto Durero para el frontispicio de la *Gran Pasión*. El Señor, despojado de sus vestiduras, aparece sedente en los instantes previos a su Crucifixión (1,48 m). Entrecruza sus manos mientras dirige confiadamente su mirada al Padre Eterno.

141

La segunda mitad del Seiscientos está magistralmente personificada por el escultor sevillano **Pedro Roldán (1624-1699)**. Cuando en 1646 llega a Sevilla procedente de Granada, donde se forma, existen tres tendencias estilísticas en la escuela escultórica hispalense: la “montañésina”, evolucionada por los discípulos de Montañés a través del realismo barroco. La “canesca” que, pese a estar ausente Cano desde 1638 por marchar a la Corte, conserva el gusto por composiciones valientes y dulcificados volúmenes con líneas curvas de aspectos gráciles. Y la ya aludida del flamenco José de Arce. Estas tres direcciones estilísticas son fusionadas genialmente por Pedro Roldán, que inaugura así el llamado Barroco dinámico o pleno Barroco. Este periodo artístico perdurará hasta 1709, año de cierre del taller Roldán, integrado por un elevado número de colaboradores, entre los que se encuentran sus propios hijos y parientes.²⁵

Pedro Roldán posee un estilo sugestivo, armonioso y dulcemente expresivo. Destacan en él sus valores escenográficos, ya que enlaza sus figuras con movimientos decididos, gráciles y equilibrados. Las formas libres, los escorzos decididos, las poses refinadas y las suaves expresiones definen la poética de sus esculturas. Presentan paños de artísticos plegados, cabellos de movidas y compactas guedejas y hermosos rostros de acusados perfiles. La personal emotividad de la plástica roldanesca está en consonancia, pues, con la sentida religiosidad popular de su tiempo. Por ello, las hermandades sevillanas del momento acudieron a tan insigne maestro para la elaboración de sus titulares o conjuntos procesionales.

²³ ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: “Escultura, iconografía y devoción popular en la Basílica de la Macarena”, en *Esperanza Macarena. Historia, Arte, Hermandad*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2013, tomo II, pp. 186-197.

²⁴ RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: *José de Arce, escultor flamenco (Flandes, 1607-Sevilla, 1666)*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007, pp. 85-106. Cf. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: “Imágenes titulares y figuras secundarias”, en *Ntra. Sra. de la Estrella*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 2002, tomo II, pp. 465-467 y CRUZ SOLÍS, Raimundo, POZA VILLACANAS, Isabel y CRUZ SOLÍS, Joaquín: “Restauración de la imagen de Nuestro Padre Jesús de las Penas”, en *Ntra. Sra. de la Estrella*, Ob. cit., tomo II, pp. 477-486.

²⁵ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: *La Escultura en la Colección Bellver*, Edita Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2014, p. 38.

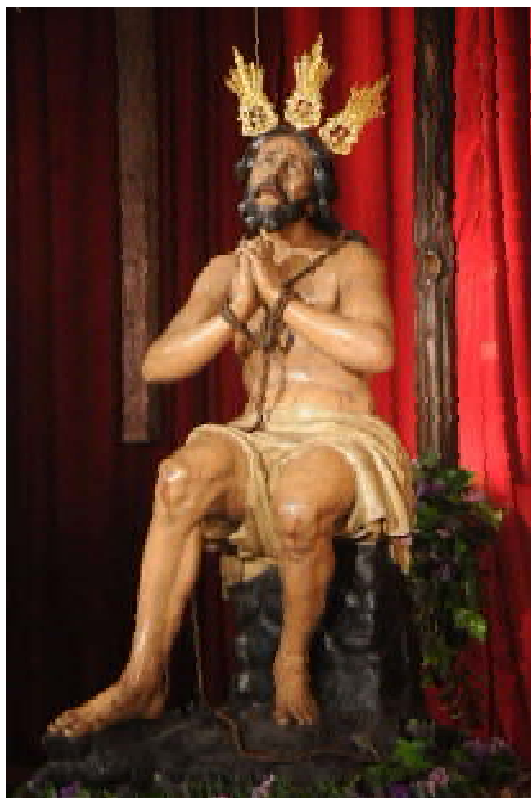


Figura 6: Ntro. P. Jesús de las Penas.



Figura 7: Stmo. Cristo del Descendimiento.

En 1659, la Cofradía de la Quinta Angustia, cuya capilla se ubica en la parroquia de la Magdalena, concertaba con Roldán la hechura de once tarjetas con medios relieves pasionistas para las andas procesionales del misterio del Descendimiento, de los que se conservan tres. En función de ese encargo, se le atribuye secularmente el **Cristo del Descendimiento** de esa corporación (1,64 m), a pesar de no estar documentado, dada la enorme similitud con otras efigies seguras del escultor (FIG. 7).²⁶ También se adscribe al imaginero el Crucificado de la Hermandad de Santa Cruz, en la iglesia parroquial de ese nombre, advocado como **Cristo de las Misericordias** (entre 1670-1682).²⁷ La imagen de Jesús, expirante, se eleva a los cielos con mesurado dramatismo (1,75 m). En esta escultura, llena de aciertos plásticos, sobresale el modelado valiente de la anatomía en *contrapposto* y la expresión dulce y anhelante de su rostro.

El **Cristo de la Oración en el Huerto**, de la Hermandad de Montesión, es obra asignada a Pedro Roldán por motivos morfológicos y estilísticos. Además, una cláusula del testamento de María Josefa de Esqueda, de 1675, dice que se le donen 400 ducados a la mencionada corporación “para ayuda de costa de la cabeza del Santísimo Cristo de la Orazión en el huerto, que se está haziendo”.²⁸ Es una imagen de vestir (1,36 m), realizada en madera y pasta policromadas, que se presenta arrodillada y con los brazos extendidos ante el Ángel confortador. La imagen de **Ntro. P. Jesús Nazareno** de la Hermandad de la O, en cambio, es obra segura de Roldán, documentada en 1685 (FIG. 8).²⁹ Tan personal representación del tema es, desde el punto de vista técnico y emocional, una de las creaciones más felices del escultor (1,80 m). Cristo, camino del Calvario, se encorva por el peso de la cruz. Su actitud humilde y resignada, la delicadeza de sus manos y la serena expresión de su rostro lo convierten en una de las más certeras interpretaciones de esta iconografía en la escuela sevillana.

²⁶ Aunque se data hacia 1659 a tenor del referido encargo, recientemente se ha pensado en una fecha de ejecución más tardía, en la década de 1665-1675 (RODA PEÑA, José: *Pedro Roldán escultor, 1624-1699*, Editorial Arco/Libros, Madrid, 2012, p. 259).

²⁷ BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “Pedro Roldán y la Imaginería Hispalense de su tiempo”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 240, Sevilla, septiembre de 1979, p. 18.

²⁸ PALOMERO PÁRAMO, Jesús: *Manifiesto de la Hermandad del Santo Entierro*, Edita Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1992, p. 42.

²⁹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Cuando Cristo pasa por Sevilla: escultura, iconografía y devoción”, en *Sevilla Penitente*, Editorial Gever, Sevilla, 1995, tomo II, pp. 121-122.



Figura 8: Ntro. P. Jesús Nazareno.

En 1678, Cristóbal de Guadix y Luis Antonio de los Arcos, esposo de la escultora Luisa Roldán, hija del maestro, concertaron con la Hermandad de Santa Catalina la hechura de una canastilla con relieves y nueve figuras para el misterio de la Exaltación de la Cruz. En 1687, el matrimonio De los Arcos-Roldán marchó para Cádiz, quedando inconcluso el grupo escultórico. Pedro Roldán, para salvaguardar el buen nombre del obrador, hubo de intervenir en la terminación del mismo. Motivo por el que se le atribuye, hacia 1687, la ejecución del *Cristo de la Exaltación*, de correcta factura (1,77 m). Y, por último, también se adscribe al imaginero la majestuosa efigie de *Ntro. P. Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes* (h. 1696-1697), de la Hermandad de la Amargura, con sede en la iglesia de San Juan de la Palma. Tan bello simulacro (1,85 m) presenta evidentes concomitancias, entre otras piezas, con el documentado *Cristo atado a la columna* de La Orotava, en Tenerife (1689).³⁰

143

Andrés Cansino (1636-1670) se formó con el citado maestro flamenco José de Arce, en cuyo obrador laboraba en 1655 como oficial. En 1660, merced a su prestigio profesional, ingresó en la Academia de Arte fundada en enero de ese año por Murillo. Un lustro después fue expulsado por su talante díscolo y su difícil temperamento. En 1669 fue readmitido, falleciendo un año más tarde por enfermedad.³¹ A este escultor se atribuye el *Cristo de la Salud*, titular de la Hermandad de San Bernardo, establecida en la parroquia de dicha advocación. Se identifica con el Crucificado bendecido, el 17 de enero de 1669, en el oratorio de la Escuela de Cristo, ubicado en la antigua calle Colcheros (actual Tetuán), donde tuvo su taller el imaginero que nos ocupa. El cuerpo sin vida de Jesús, de formas armonizadas, se fija al madero con tres clavos (1,75 m). La laxitud cadavérica del simulacro acentúa el sentido dramático de la efigie. Ello no impide que conserve la serena expresión de su rostro, vinculado con el del *Nazareno* de El Viso del Alcor, pieza documentada de Cansino.³²

Son escasas las noticias conocidas de **Cristóbal Pérez (1653-1685)**, escultor sevillano persuadido por la plástica roldanesca de su época. Se sabe que, en 1681, para el misterio de la Sentencia de la Hermandad de

³⁰ BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Pedro Roldán*, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 2, Sevilla, 1973, pp. 75-76 y 81.

³¹ BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: Ob. cit., pp. 75-76.

³² GONZÁLEZ ISIDORO, José: "En torno a Andrés Cansino, escultor sevillano del siglo XVII", en *Retablo*, n.º 5, Sevilla, 1991, pp. 12-16 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., pp. 184-185.

la Macarena, contrató cinco judíos, sillería y sitial para Poncio Pilato, tarima para los pies del Cristo y una canastilla con dieciséis niños y ocho tarjetas con relieves pasionarios, de las que se conservan cuatro.³³ En 1683 concertó el *Crucificado* de la capilla doméstica de la iglesia de la Stma. Trinidad de Jerez de la Frontera, en Cádiz.³⁴ De este maestro imaginero procesiona en la Semana Santa de Sevilla *Ntro. P. Jesús descendido de la Cruz* (1677), de la Hermandad de la Mortaja, radicada en la iglesia de Ntra. Sra. de la Paz (1,55 m).³⁵

Felipe Martínez, nacido en Sevilla en 1651, debió formarse en el obrador de su padre Alonso Martínez, sin descartar un posible periodo formativo con su padrino, el citado escultor José de Arce. Consta que, el 25 de marzo de 1681, contrató un paso con las imágenes del Crucificado y los cuatro Doctores de la Iglesia para la extinguida Hermandad de San Juan Bautista. El conjunto, que tendría que estar finiquitado en 1682, componía el misterio alegórico de Cristo como Fuente de la Vida. Esa escultura cristífera ha sido identificada con el *Cristo de las Siete Palabras* (1,63 m), titular de la hermandad de dicha advocación que tiene su sede canónica en la parroquia de San Vicente.³⁶ Con anterioridad, se había atribuido indistintamente al círculo del manierista Jerónimo Hernández (1540-1586)³⁷ o al entorno del taller Roldán.³⁸

El escultor malagueño **Agustín de Perea** († 1701), nacido a mediados del siglo XVII, se formó en el taller de Pedro de Mena, pasando después al obrador sevillano de Pedro Roldán, cuñado del anterior. Gozó sin duda de enorme fama, a juzgar por el elevado número de obras que escribió, la mayoría sin identificar o en paradero desconocido. En su producción sobresale el excelente *Cristo de la Coronación de Espinas* (1687), donado a la Hermandad del Valle por Toribio Martínez de la Huerta, mayordomo de bienes de esa cofradía, establecida hoy en la iglesia de la Anunciación (FIG. 9).³⁹ La imagen, en madera de cedro policromada, se inscribe en la sensibilidad roldanesca de la época (1,40 m). Jesús, sedente y coronado de espinas, viste la clámide púrpura y presenta las manos atadas. Con la derecha rige el cetro de caña. La sangre de la cabeza, torso, brazos y piernas acentúa la expresión dolorosa del simulacro cristífero.

El último gran escultor hispalense del siglo XVII es **Francisco Antonio Ruiz Gijón** (1653-h. 1720). Nacido en Utrera (Sevilla), se desconoce a ciencia cierta su formación inicial. Consta que en 1669 fue admitido como aprendiz en el taller del referido Andrés Cansino. Tras su fallecimiento, en octubre de 1670, se hizo cargo del obrador y se casó con la viuda de su maestro. Se sabe también que fue discípulo de Pedro Roldán en la Academia de Arte ubicada en la Casa Lonja.⁴⁰ De ahí que su estilo oscile entre las dos grandes corrientes de la escuela escultórica local: la denominada “línea Arce-Cansino” y la arrolladora “Roldán”. Su realismo, muy humanizado y ponderado, tiende a identificarse con lo teatral y popular. Sus imágenes alcanzan niveles de extrema espiritualidad y dinamismo, tanto en el verismo de los rostros como en la elocuencia de las expresiones corporales. Por ello, Gijón es para Roldán lo que Mesa para Montañés e Hita para Duque Cornejo, es decir, el cenit de una etapa artística, cual es la del Barroco dinámico.⁴¹

³³ ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: Ob. cit., 2013, pp. 187 y 213-220.

³⁴ AA.VV.: *Guía artística de Cádiz y su provincia [I. Cádiz y Jerez]*, Diputación de Cádiz y Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005, tomo I, p. 294.

³⁵ ROMERO MENSAQUE, Carlos José, GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico y SOUSA SOUSA, Manuel: *Aproximación a la historia de la Hermandad de la Sagrada Mortaja*, Edita Hermandad de la Sagrada Mortaja, Sevilla, 1993, pp. 38 y 49.

³⁶ TORREJÓN DÍAZ, Antonio: “El crucificado de las Siete Palabras y el escultor Felipe Martínez”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 530, Sevilla, abril de 2003, pp. 219-221.

³⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “El templo hispalense de San Vicente”, en *Boletín de Bellas Artes*, 2.ª época, n.º V, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1977, p. 119 y PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *Gerónimo Hernández*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1981, pp. 116-117.

³⁸ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *La Semana Santa de Sevilla, paso a paso*, Prensa Española S.A., Sevilla, 1994, pp. 125-127.

³⁹ HEREDIA MORENO, María del Carmen y ROMERO GARCÍA, Purificación: “Noticias sobre el escultor Agustín de Perea”, en *Archivo Hispalense*, n.º 171-173, Sevilla, 1973, p. 287 y FERRERAS ROMERO, Gabriel: “Patrimonio devocional y escultórico”, en *La Hermandad del Valle de Sevilla. Patrimonio Cultural y Devocional*, Fundación El Monte, Sevilla, 2003, pp. 76-85.

⁴⁰ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Notas para un estudio biográfico-crítico del escultor Francisco Antonio Gijón*, Imp. de la Gavidia, Sevilla, 1930, p. 9.

⁴¹ BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Francisco Antonio Gijón*, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 30, Sevilla, 1982, pp. 51-52.



Figura 9: Stmo. Cristo de la Coronación de Espinas.

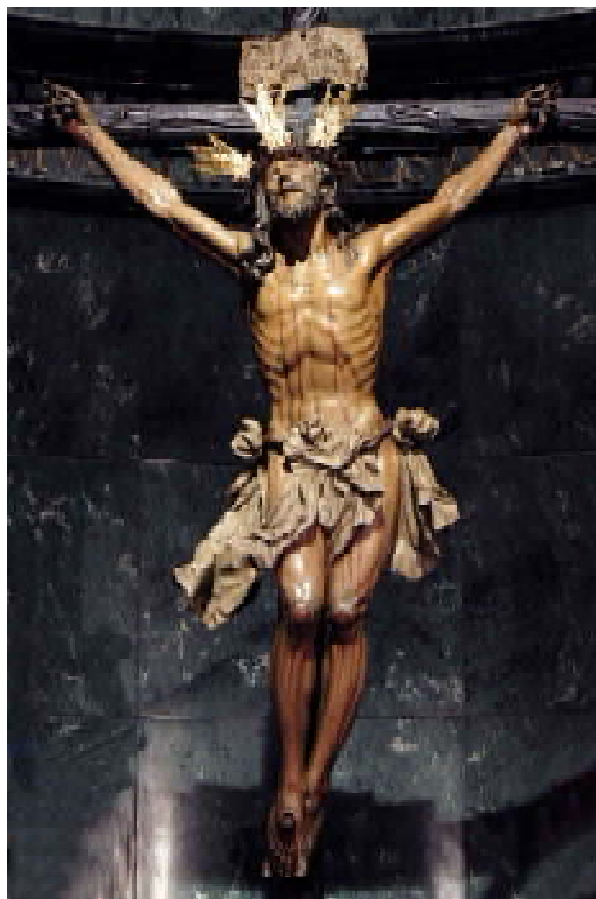


Figura 10: Stmo. Cristo de la Expiración.

145

Ni que decir tiene que su arte, eminentemente religioso, fue muy demandado por las hermandades penitenciales. Mención especial merece, entre los numerosos encargos, el célebre **Cristo de la Expiración** (1682), de la Hermandad del Cachorro, apelativo con el que el pueblo conoce a tan devoto simulacro (FIG. 10). Es, sin duda, una escultura magistral y la obra cumbre del artista. Se trata, como se sabe, de un Crucificado expirante (1,89 m). El virtuosismo técnico del autor, al captar ese momento agónico, consigue efectos asombrosos. El cuerpo, de ritmo ascendente, se hace etéreo. A ello contribuye el paño de pureza, cordífero y tripartito, cuyas quebradas y vaporosas telas espiritualizan la imagen. La blandura del modelado, la cálida policromía y los matices cruentos desvelan los afanes realistas del imaginero. La unánime valoración de la efigie hace que sea considerado el último gran Crucificado de la escuela escultórica sevillana, ya que supone, en definitiva, “la culminación de un camino que va desde el manierismo con vestigios renacentistas hasta el expresivo y dinámico barroco”.⁴²

En 1687, Gijón contrató con la Hermandad de San Isidoro, establecida en la parroquia de dicha advocación, la hechura de un paso completo con las figuras de Jesús caído y Simón de Cirene. Con anterioridad, en 1668, la corporación había encargado el Cristo a Alonso Martínez, sustituyendo uno anterior de Pedro Nieto realizado en 1632. Pero el mencionado Martínez falleció ese mismo año de 1668, circunstancia que le impidió, quizás, concluir el proyecto. Tales premisas plantean una doble interrogante: ¿ejecutó de nuevo Gijón, en 1687, la imagen de **Ntro. P. Jesús de las Tres Caídas?**, ¿o bien se limitó a retocar el simulacro anterior de Alonso Martínez? Lo cierto es que este Nazareno caído en tierra (1,15 m), manipulado por numerosas restauraciones, no ostenta una clara semejanza con el quehacer plástico del autor del *Cachorro*. En cambio, la efigie en madera policromada del Cireneo (1,20 m), que responde de lleno al estilo del imaginero utrerano, es la más hermosa representación de un personaje no sagrado en la Semana Santa de Sevilla.⁴³

⁴² BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “La evolución del paso de misterio”, en *Las cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1985, p. 66.

⁴³ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., pp. 134-138.

Junto a las obras referidas hasta el momento, en la Semana Santa hispalense itineran **otras esculturas barrocas** de iconografía cristífera ejecutadas por imagineros que aún permanecen en el anonimato. No obstante, pueden encuadrarse en determinadas etapas estilísticas del siglo XVII. Por ejemplo, se sabe que *Ntro. P. Jesús con la Cruz al hombro*, de la citada Hermandad del Valle, ya recibía culto en 1687. A juzgar por su aspecto actual, dicha efigie puede vincularse con la plástica roldanesca (1,76 m). Así lo denuncia su tratamiento técnico, formal y compositivo, además de la particular conjunción de su expresividad realista y su dinámica actitud. Sin embargo, se sigue relacionando con algún seguidor del círculo de Montañés de las primeras décadas del Seiscientos.⁴⁴ Por eso, no es descartable una posible remodelación en la segunda mitad de la centuria sobre una imagen anterior.⁴⁵

El *Señor de la Sagrada Entrada en Jerusalén*, de la aludida cofradía del Amor, es una imagen de vestir catalogada como obra anónima sevillana de hacia 1700 (1,43 m). Pero, por sus características morfológicas, responde a las fórmulas roldanescas perpetuadas por los discípulos y seguidores del escultor hispalense.⁴⁶ Al círculo de Pedro Roldán, a sus colaboradores y herederos, se puede adscribir también la hermosa efigie de *Ntro. P. Jesús de las Penas*, titular de la hermandad penitencial de ese nombre establecida en la iglesia parroquial de San Vicente. La imagen, de talla completa (1,34 m), manifiesta una estética barroca más avanzada, centrada más en la belleza de rasgos y proporciones que en aspectos monumentales. La espléndida cabeza, el rostro fino o detalles como la delicadeza de las manos circunscriben la pieza al momento inmediatamente posterior a la irrupción del maestro en el panorama artístico local.⁴⁷

Las postrimerías del barroco

En los primeros cincuenta años del siglo XVIII despunta en la imaginería pasionista procesional **José Montes de Oca (1678/1680-1754)**. Su acendrado espíritu contrarreformista de lo define como un escultor “que con conceptos y fórmulas dieciochescas hunde sus raíces en el mejor arte montañésino”.⁴⁸ Todo ello, no obstante, no le impide hacer gala de la vistosa técnica y el preciosismo formal y cromático propio de la época. Razón por la que su obra respira un cierto eclecticismo, como respuesta personal a la crisis agónica del arte a lo largo de la primera mitad del Setecientos.

146

Sus imágenes, de rostros severos y dramáticos, son de marcado carácter pedagógico y devocional. Entre los simulacros cristíferos destaca el *Nazareno* (1732), abogado *Jesús sin soga*, de la iglesia ecijana de Santa Bárbara. En la Semana Santa de Sevilla procesiona el *Cristo de la Providencia* (h. 1730) de la Hermandad de los Servitas que, junto a *Ntra. Sra. de los Dolores*, compone el grupo escultórico de mayor belleza y expresividad de toda la centuria dieciochesca. La imagen cristífera, labrada en madera de cedro, es típica del quehacer plástico de Montes de Oca (1,90 m). La serenidad expresiva del rostro evoca los modelos montañésinos, mientras el tratamiento virtuoso del cuerpo y el paño de pureza se trabajan al gusto mesino.⁴⁹

⁴⁴ FERRERAS ROMERO, Gabriel: Ob. cit., pp. 85-93.

⁴⁵ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José: Ob. cit., pp. 123-124.

⁴⁶ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., pp. 84-85.

⁴⁷ BERNALES BALLESTEROS, Jorge: Ob. cit., 1985, p. 81.

⁴⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Pedro Duque Cornejo*, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 34, Sevilla, 1983, p. 32.

⁴⁹ TORREJÓN DÍAZ, Antonio: *José Montes de Oca, escultor*, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 46, Sevilla, 1987, pp. 66-67, 75-76, 117-119 y 129-131.