

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª É P O C A

Año 1964 - Núms. 126-127



SEVILLA

PUBLICACIONES

DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

834

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA



EJEMPLAR NÚM. **469**

DEPÓSITO LEGAL, SE-25-1958



IMPRESO EN ESPAÑA.

EN LOS TALLERES DE LA IMPRENTA PROVINCIAL
SAN LUIS, 29. — SEVILLA.

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL



2.^a Época
Año 1964



Tomo XLI
Núms. 126-127

PUBLICACIONES
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA

1964

JULIO - OCTUBRE

Ns 126-127

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ilmo. Sr. D. MIGUEL MAESTRE Y LASSO DE LA VEGA, Presidente de la Diputación Provincial.—Excmo. Sr. D. JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.—Sr. D. Jesús ARELLANO CATALÁN.—Sr. D. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA.—Sr. D. ANTONIO MURO OREJÓN.—Sr. D. LUÍS TORO BUIZA.—Sr. Secretario de la Diputación Provincial.
Sr. Interventor de la Diputación Provincial.
Director—Sr. D. Manuel JUSTINIANO Y MARTÍNEZ,
Secretario de Redacción.—Sr. D. JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO.
Administrador.—D^a Araceli SHAW GARCÍA.
Viceadministrador:—Srta. FRANCISCA CABRERA FERNÁNDEZ.

SUMARIO

Págs.

ARTICULOS

- Vicente Romero Muñoz.—*La Economía Sevillana en el siglo XIII*.... 9
Antonio Herrera García.—*El Archivo Eclesiástico de la iglesia parroquial (Santa María la Blanca) de Vil'anueva del Ariscal*..... 39
Antonio de la Banda y Vargas.—*El Crucificado de la Semana Santa Sevillana*..... 71
José López Navío, Sch. P.—*Don Juan de Fonseca, Canónigo Maestrescuela de Sevilla*..... 83

MISCELANEA

- Hipólito Sancho de Sopranis.—*Nuevos documentos relacionados con el Beato Juan Grande, O. H.*..... 129
Teodoro Falcón Márquez.—*Relación inédita del traslado de las Parroquia'es de San Isidoro y San Ildefonso a la Iglesia de San Nicolás*..... 135
Luis J. Pedregal.—*Felipe de Rivas, escultor, arquitecto y constructor de retablos sevillanos*..... 147
Antonio Domínguez Ortiz.—*Documentos para la historia de Sevilla*... 153
Un CrI. Vtrno.—*De mis tiempos de antaño*..... 157

LIBROS

- Javierre, José María.—*«Don Marcelo de Sevilla»*, por José Manuel Cuenca Toribio..... 169

	<u>Págs.</u>
<i>Charles Journet.</i> —« <i>El Mal</i> », por James G. Colbert, Jr.	173
<i>Pérez-Embú, Florentino</i> — <i>Menéndez Pelayo desde la actualidad</i> , por M. J. M.	174
<i>Pérez y Gómez, Antonio</i> — « <i>Don Juan de La Cierva, ministro de Alfonso XIII (1864-1938)</i> », por José Manuel Cuenca Toribio	175
<i>Juan Ba utista Soler vicens.</i> —« <i>Manuel Durán y Bas</i> », por M. J. M.	177
« <i>Colección de incunables Alfageme-Fontanals</i> ».— <i>Edición A. B.</i> , por M. J. M.	179
« <i>Documentación crítica Iberoamericana de Filosofía y Ciencias afines</i> , por M. J. M.	180
« <i>Vida de San Lorenzo Justiniano</i> ». <i>Edición patrocinada por el Patriarca de Venecia, Cardenal G. Urbani</i> , por Fermín Cotán-Pinto y Olivencia.	181
<i>José Manuel Cuenca.</i> —« <i>Don Pedro de Inguanzo y Rivero (1764-1836). Último Primado del Antiguo Régimen</i> », por M. J. M.	189
<i>Luis M^a de Lojendio.</i> —« <i>El testimonio personal de San Pablo</i> », por Luis Núñez Ladeveze	192
<i>F. D. Wilhelmsen.</i> —« <i>La ortodoxa pública y los poderes de la irracionalidad</i> », por Luis Núñez Ladeveze	193
<i>Bohdan Chudoba, M.</i> — « <i>Los tiempos antiguos y la venida de Cristo</i> », por Luis Núñez Ladeveze	194
<i>Antonio del Toro.</i> — « <i>La crisis del pensamiento cristiano en el siglo XVI</i> », por José María Madrazo y Madrazo	194
<i>Suárez, Federico.</i> — « <i>Introducción a Donoso Cortés</i> ». — <i>Ediciones Rialp, S. A.</i> , por José María Medrazo y Medrazo	196
<i>Sevilla</i> — <i>España en paz.</i> — <i>Publicaciones Españolas</i> , por C. R. L.	198
<i>Francisco Martí</i> — « <i>La conspiración de El Escorial</i> », por José Manuel Cuenca Toribio	199
<i>El Escorial, 1563-1963.</i> — <i>Ediciones Patrimonio Nacional</i> , por M. J. M.	201
<i>Voltes Bou, Pedro.</i> — « <i>La Banca barcelonesa de 1840 a 1920</i> », por M. J. M.	203
—	
<i>Crónica de la Diputación Provincial a los XXV años de paz</i>	209
<i>Crónica de aquellos tiempos de la República</i> , por el Cronista Oficial de la Provincia	215

EL CRUCIFICADO EN LA SEMANA SANTA SEVILLANA

MONOGRAFÍA DE ARTE PREMIADA EN EL CONCURSO DE 1964

CON toda veracidad puede afirmarse, que entre el rico tesoro iconográfico que la Semana Santa sevillana ofrece a sus devotos, curiosos y eruditos, el más valioso desde el punto de vista artístico es, sin duda alguna, el de sus Crucificados. Esta circunstancia no es extraña en una ciudad que tan singularmente ha conmemorado y conmemora el drama del Calvario, siendo la imagen de Cristo en la cruz el centro y la cumbre del mismo. Por ello, Sevilla ha puesto en la realización de los mismos lo mejor de su arte y lo más exquisito de sus sentimientos devocionales.

Es cierto que el estudio de la iconografía cristífera sevillana, que algún día debería acometerse en su totalidad, abarcaría un amplio volumen, dada la cantidad considerable de Crucificados que, desde el medievo a nuestros días, existen en la vasta área del arte hispalense. Mas el motivo de las presentes líneas está circunscrito, siquiera sea con carácter breve y divulgador, a las representaciones de Jesús expirante o muerto en la Cruz, que hacen procesional estación de penitencia a la Santa Iglesia Catedral en los días de la Semana Santa sevillana.

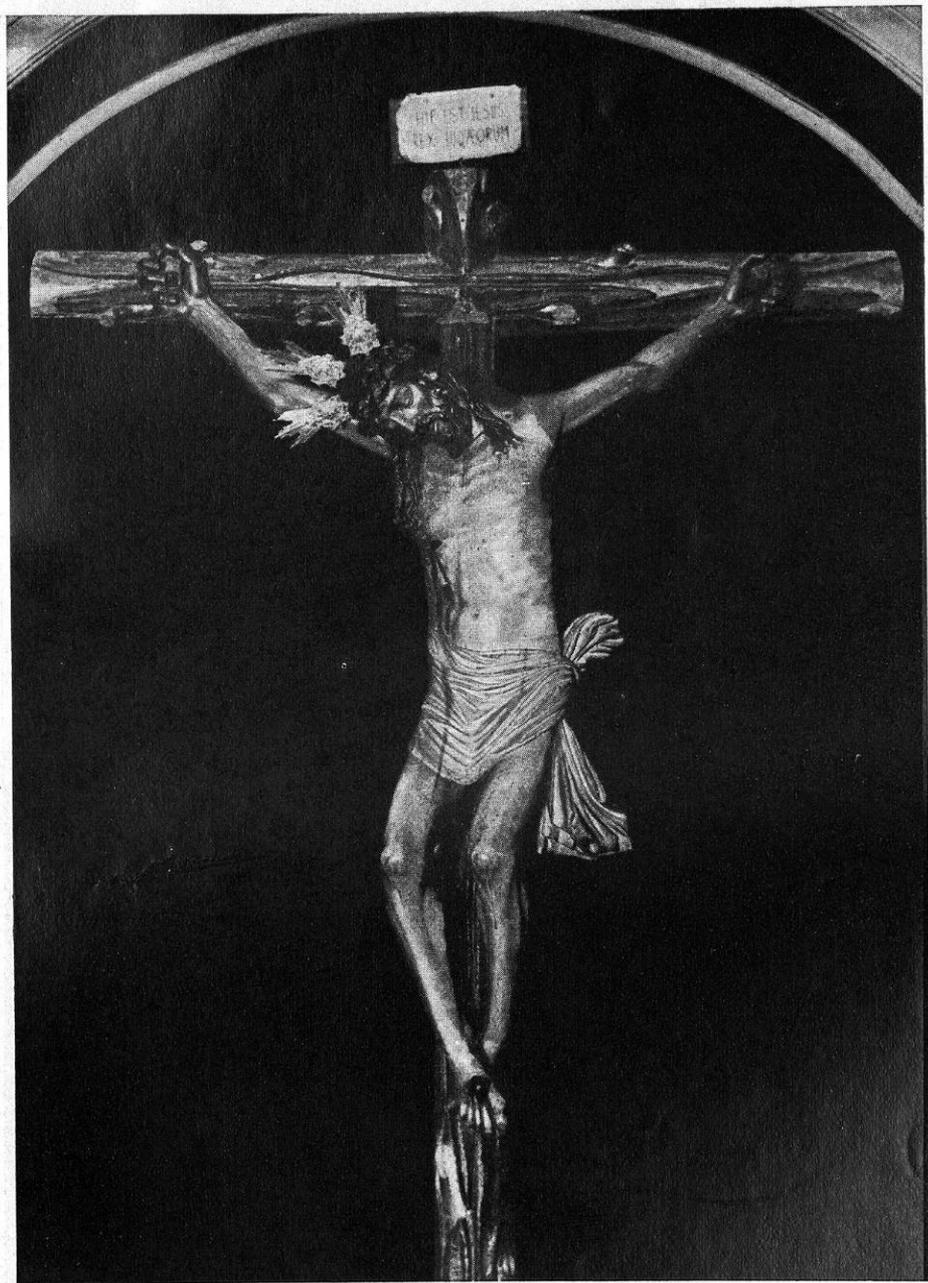
La índole del tema se encuentra, por tanto, relacionada con la historia de sus Cofradías penitenciales, que no alcanzaron su actual configuración hasta mediados del siglo XVI, por lo que, salvo alguna rara excepción, no figura en su repertorio iconográfico imagen alguna anterior a esta época. Mas como el tema del Crucificado, como otros que ahora no hacen al caso, no surgió espontáneamente, es preciso mencionar, siquiera sea de pasada, la importantísima tradición cristífera medieval hispalense, que arranca desde los lejanos días del gótico, precisamente en

el instante en que el Crucifijo, despojado del carácter mayestático con que lo concibiera el románico, se hace patético y naturalista, sembrando con ello los rasgos de la iconografía posterior, de la que son genuínos representantes el Cristo de la Sangre, de la parroquia de San Isidoro, y el llamado del Millón, que corona el retablo mayor catedralicio juntamente con el recuerdo del histórico de San Agustín, víctima del incendio, perpetrado por las hordas rojas, en la parroquia de San Roque, donde se encontraba desde la supresión del convento, al que debía su nombre, en la época de la desamortización.

Creadas las cofradías penitenciales, en su actual sentido procesional, a mediados del siglo XVI, sus primeros Crucificados, lógicamente, pertenecen al momento artístico coetáneo, es decir, al arte renacentista que, en contraposición al gótico, creó un tipo iconográfico de Cristo en la cruz de concepción ideológica totalmente diferente. En efecto, estas diferencias, a pesar de verse amortiguadas por el sentido "Sui Generis" de nuestra escultura renaciente, que conserva ciertos rasgos gotizantes, como el patetismo expresivo y la utilización de la madera policroma como material casi exclusivo, son radicales, dado que el Cristo renacentista es idealista y apolíneo y su autor busca en él formas arquetípicas de belleza plástica que, lógicamente, conducen a una impresionante serenidad clásica y a una expresividad religiosa de índole puramente intelectual que, por fuerza, cae fuera de la comprensión de todas las mentalidades.

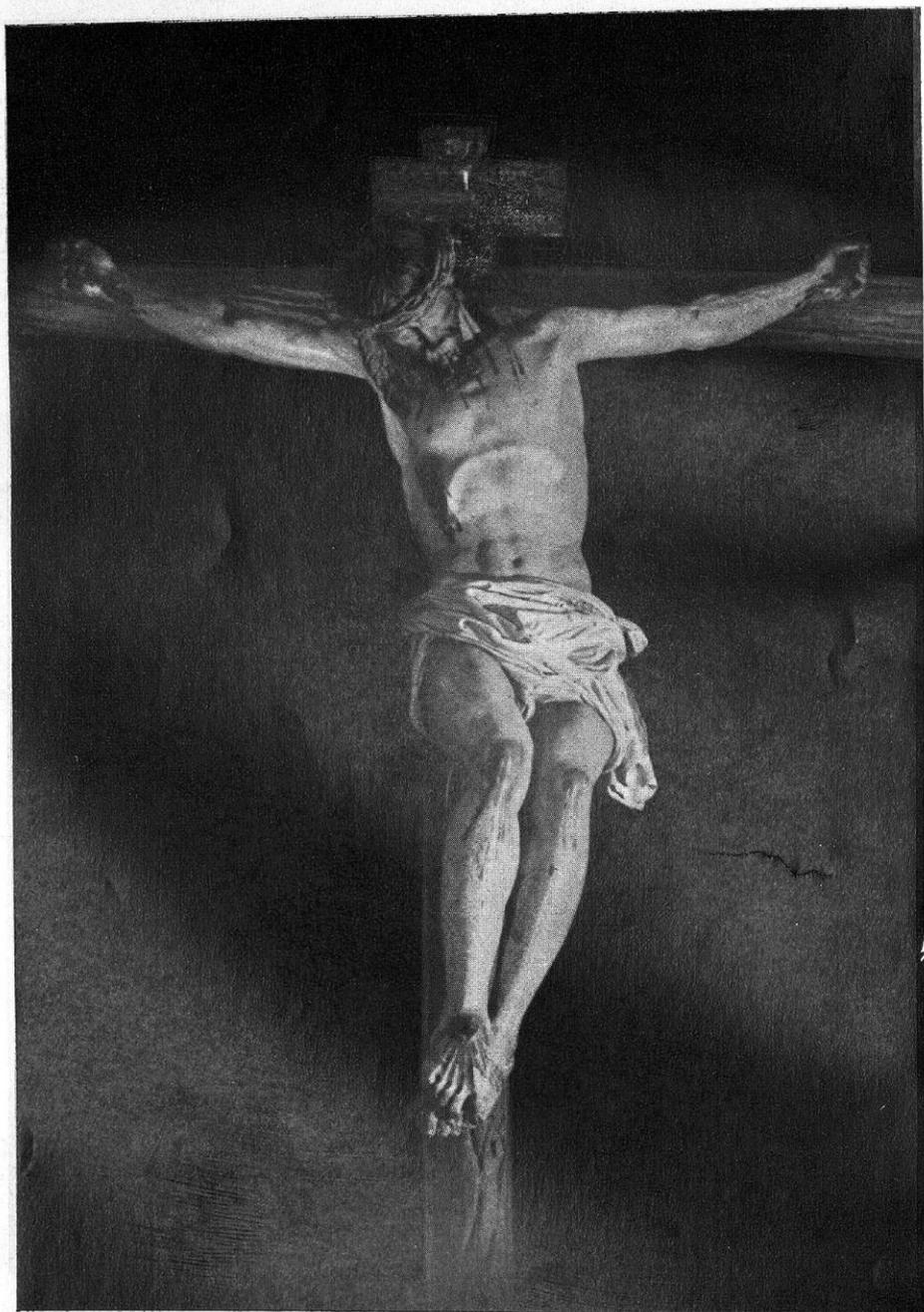
Esta última característica y el germen de rebeldía, propio de los escultores hispanos, conducen, muy pronto, a la reacción barroca, que ya se alborea en el arte sevillano en los últimos años del siglo XVI. Con ella y con el realismo que le es innato, la escuela sevillana crea el tipo de Crucificado, tal vez el más exacto y justo de toda la Historia del Arte que, pendiente de su cruz leñosa, funde hipostáticamente las dos naturalezas cristíferas en una única personalidad divinamente arrolladora, exacta expresión del hombre que muere y del Dios que redime, en una perfecta ecuación de belleza y de dolor, de angustiada humanidad y resplandeciente divinidad, de mortal agonía e inmortal esperanza que hacen vibrar al pueblo que las contempla y venera, no por el desenlace de un lógico raciocinio, sino por la fuerza emocional del corazón.

A la aludida transición, en que el academicismo renacentista comienza a evolucionar —en el campo del arte sevillano— hacia el naturalismo realista del barroco, corresponden sus más antiguos Crucificados procesionales, cuya factura coincide con el instante en que, como expresión más calificada de la exultan-



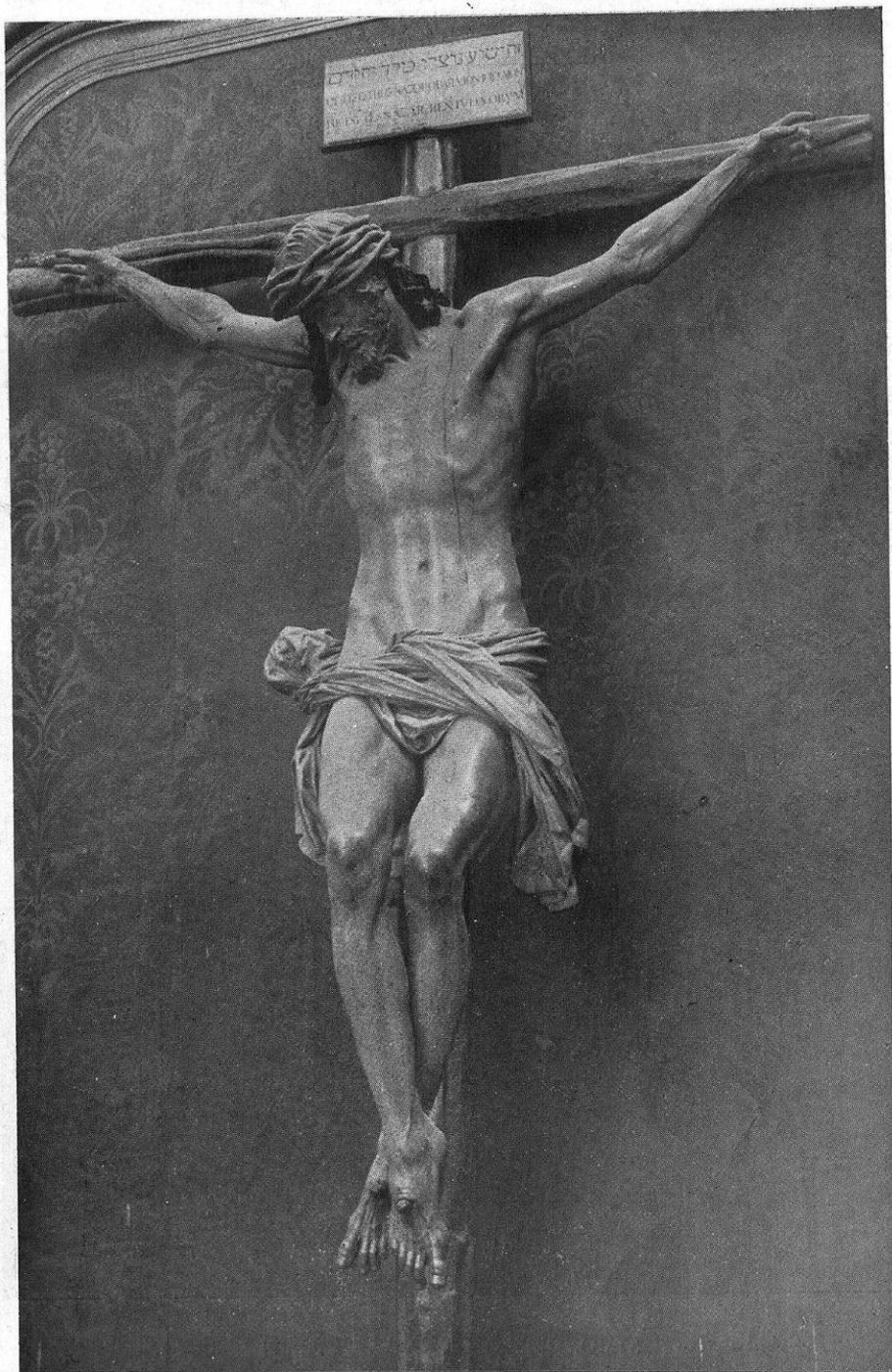
STMO. CRISTO DE LA VERA CRUZ

De hacia 1540. Hermandad de igual nombre. Capilla de la misma. Calle Jesús. Sevilla.



STMO. CRISTO DE LA FUNDACIÓN

Andrés de Ocampo, 1620. Capilla de la Hermandad. Calle Menéndez y Pelayo. Sevilla.



STMO. CRISTO DE LA CLEMENCIA

Juan Martínez Montañés, 1605. Sacristía de los Cálices. Iglesia Catedral, Sevilla.



STMO. CRISTO DE LA EXPIRACIÓN

Fco. Ant. Gijón, 1682. Hermandad del Patrocinio de María Santísima. Triana. Sevilla.

te piedad contrarreformista postridentina, aparecen las cofradías, que a sus múltiples valores espirituales, ya de por sí excelsos, unen un auténtico mecenazgo sobre las artes hispalenses, punto éste no suficientemente valorado aun por sus estudiosos y admiradores.

Cual interesante prólogo a toda la posterior serie iconográfica procesional sevillana, ocupa, cronológicamente, el primer lugar en ella la interesantísima imagen del Cristo de la Veracruz, de la venerable cofradía de su nombre, imagen que, aun cuando corresponde estilísticamente al renacimiento, pues debió tallarse hacia 1540, posee un marcado sentido goticista que la hace un tanto arcaica de formas, viniendo a constituir, algo así, como el punto de entronque con nuestra escultura medieval, es decir, con la época en que, dentro de la intimidad de los gremios, se gestaron las cofradías, por lo que desde un ángulo puramente emocional, puede considerarse como el homenaje de las mismas hacia el arte de sus predecesores. En efecto, la imagen impresiona por su místico patetismo, acentuado por las arqueadas contorsiones de su cuerpo, y por la fina severidad de sus líneas (1).

Pero como en toda obra buena el prólogo debe ser corto, así lo es en la iconografía cristífera sevillana procesional que, seguidamente, pasa a centrarse en el aludido momento artístico en que las fórmulas manieristas del bajo renacimiento caminan atentadamente a resolverse en la expresividad naturalista del barroco. Es, pues, en el último tercio del siglo XVI cuando surge la auténtica escultura pasionista sevillana que, por feliz coincidencia, lo hace junto con su verdadera escuela escultórica, fundada, como es sabido, por los escultores castellanos Isidro de Villoldo y Juan Bautista Vázquez "el viejo", venidos a Sevilla a trabajar en el desaparecido retablo mayor de la extinta Cartuja de Santa María de las Cuevas.

De estos días y concretamente de la gubia de Vázquez, que resuelve en un elegante manierismo de mesurado signo femenino las arrebatadas excelsitudes anárquicas de su maestro Alonso Berruguete, es la imagen del Santo Cristo de Burgos, de la cofradía de la parroquia de San Pedro, ejecutada en 1574 (2), y que representa en el elenco de los Crucificados sevillanos la más exacta versión del Cristo idealista del renacimiento que, mediatizado por la religiosidad española, nos habla de ideales arquetípicos y en el que la justa y mesurada proporción de sus líneas constituye la más sobresaliente de sus características.

Mas la elegancia distintiva de Vázquez "el viejo", fue muy pronto compartida, en el seno de la escuela escultórica sevillana,

por un esbozo de patetismo naturalista que, en cierto modo, preludia el barroco y que se manifiesta ya en la obra de su discípulo Marcos de Cabrera, el Cristo de la Expiración, de la Cofradía del Museo, concertado en 1575 (3), en el que, discretamente, se combina la nueva tendencia con el idealismo característico del momento estilístico en que se enmarca. Es esta imagen la más interesante de cuantas hacen estación procesional en la Semana Santa sevillana, dado que no está tallada en madera, sino que fue la pasta de la misma el material utilizado en su factura, caso único en su género. En ella, el aludido realismo es tan notorio que, fácilmente, puede observarse la directa inspiración del autor en modelos humanos al interpretar el proceso mortal que representa, aspecto éste brillantemente puesto de relieve por el doctor don Juan Delgado Roig en su magistral libro "Los signos de la muerte en los Crucificados de Sevilla" (4). Hay en él, según observa acertadamente el citado autor (5), tal realidad dramática que llega a acusar el espasmo cadavérico, haciendo de la imagen un modelo expresivo de plástica tanatológica.

De modo más acendrado aparece ese realismo y esas concesiones a lo patético en la obra de Andrés de Ocampo, el más dramático de nuestros escultores bajorrenacentistas, representada en la iconografía cristífera procesional sevillana por el Cristo de la Fundación, de la Cofradía de los Negritos (6), fiel expresión de su arte que, como acertadamente observa el doctor don José Hernández Díaz (7): "Si bien no creó tipos originales dotó a sus figuras de gran nobleza y dignidad". En ella se combina, muy equilibradamente, la serenidad clásica, reservada a la expresión de la figura, con el incipiente barroquismo que acusa la composición del sudario y de la cabellera y, sobre todo, en el realismo que observó Delgado Roig (8), al encontrar en sus pies los signos hipostáticos de la muerte. Obra suya es, también, el Crucificado existente en la parroquia de Santa Ana, de Triana, antaño titular de una desaparecida Cofradía de gentes de mar (9), y, a su taller puede atribuirse el Crucificado bellísimo y altamente patético que conserva la Cofradía de Jesús ante Anás, del convento de San Antonio de Padua, de sus primitivas imágenes titulares (10).

Pero este feliz comienzo de la gran escuela escultórica sevillana alcanza pronto su madurez, cuando, al finalizar el siglo XVI, produce, como su más sazonado fruto, el arte inmortal del más excelso de los imagineros españoles, Juan Martínez Montañés, "el dios de la madera", como le llamaron sus contemporáneos, bajo cuya égida alcanzó la escuela ese equilibrado

sentido de belleza, elegancia y mesura que la caracteriza y distingue de las restantes que florecieron en el barroco español.

No es este el lugar apropiado para hacer el análisis de la imaginería montañesina; por otra parte magistralmente estudiada por el doctor Hernández Díaz en sus varios trabajos sobre el excelso escultor (11), pero conviene no pasar por alto algunos detalles acerca de su posición cronológica y de sus caracteres estilísticos, para facilitar una mejor comprensión de su especial posición de equilibrio dentro del devenir de la escuela escultórica sevillana.

Situado entre el Renacimiento y el Barroco, Montañés participa de ambos, fundiendo sus diferentes ideologías artísticas bajo el molde de su genial personalidad, llamada a realizar en la plástica sevillana una auténtica revolución, no por suave menos evidente, como ha señalado María Elena Gómez Moreno (12), al crear unas fórmulas propias en las que ambas tendencias se equilibran felizmente gracias, por un lado, a su formación clasicista y, por otro, a su decidida tendencia al naturalismo, cualidad que, como se ha visto, es casi ingénita en la escuela sevillana desde sus albores. En síntesis, su auténtica novedad revolucionaria estriba en la fuerza emocional con que dota a sus obras, que son no solamente bellas sino que aparentan estar dotadas de alma. Más, esta nota revolucionaria de la obra montañesina no hubiese sido ni completa ni perfecta, de haber soslayado el tema iconográfico de Cristo Crucificado, pues precisamente en su realización fue donde alcanzó su cumbre, dado que sobrepasó la concesión ideológica, netamente teológica, del Crucificado renacentista y logró equilibrar la tendencia excesivamente humana característica de sus discípulos y seguidores, adscritos ya al pleno barroquismo, alcanzando así ese "quid divino" que, indudablemente, se sobrepone a sus apolíneas formas naturales.

Aun cuando Montañés no fue un imaginero de cofradías, pues salvo la admirable maravilla del Jesús de Pasión, su obra cae fuera de dicho campo; no es posible hablar de la iconografía cristífera procesional sevillana sin hacer referencia a su Cristo de la Clemencia, vulgo de los Cálices (13), auténtica joya del arte cristiano universal, centro indudable de toda la serie de Crucificados sevillanos y, sin exageración, la más exacta representación del drama del Gólgota que han logrado los siglos. De él, dice textualmente Hernández Díaz (14), que "Montañés nos ha ofrecido una imagen apacible y tranquila, de blando modelado, sin contrastes violentos y de suave claroscuro; es decir, la interpretación plástica del manso Cordero de Jeremías, pero, no

humillado y doliente, sino a tono con el ideal renaciente, majestuoso como el Líbano y con el sentido estático que, tan maravillosamente, narra el Capítulo V del "Cantar de los Cantares", al describir la figura del Amado; por lo que viene a constituir la más ideal representación del tema, al contener el equilibrio perfecto de los valores teológicos y humanos que concurren en la figura de Cristo". Tan autorizadas frases valen suficientemente para intentar comentario alguno a tan colosal imagen, encargada en 1603 a Montañés por el arcediano don Mateo Vázquez de Leca (15), en la que, ciertamente, el gran imaginero supo sobrepasar la mera narración evangélica de la Crucifixión para alcanzar la meta representativa de la grandeza y sublimidad de la Redención.

En relación con la obra montañesina, hay que citar la imagen del Cristo del Calvario, fechada en 1612, ejecutada por Francisco de Ocampo, conforme a su contrato con Gaspar de Torquemada, a imitación del Crucificado de Vázquez de Leca (16). En ella, Ocampo, ecléctico entre el manierismo bajorrenacentista y el clasicismo montañesino, captó, en cierto modo, la sugestión de la imagen catedralicia al darle una expresión de severidad y una discreta armonía de líneas. No obstante, hay en la imagen algunos rasgos de patetismo que revelan la influencia de su tío Andrés y el resabio ambiental de su formación. Suyo es, también, el Cristo de la Hermandad de la Carretería, de expresión más severa y correcta y elegante factura (17).

Otra imagen hay muy en relación con Montañés, que, aun cuando actualmente no salga procesionalmente en los días de Semana Santa, lo hizo en el siglo pasado con la Cofradía de la Sagrada Lanzada; me refiero a la que se venera en el Sagrario de la iglesia del Santo Angel, que aun cuando adjudicada por don Celestino López Martínez, basándose en cierta documentación por él encontrada, a Juan de Mesa (18), debe tratarse de la producción de algún escultor más vinculado, aun a Montañés, y a quien, probablemente, el maestro ayudaría en su factura, pues se observan en ella detalles muy peculiares suyos.

Tras la obra montañesina, alcanza la imaginería procesional sevillana su momento de mayor esplendor que, como antes expuse, coincide con el Barroco, lográndose en el mismo el auténtico modelo de escultura procesional, cuando el realismo patético, que ya se apuntaba incipiente en los últimos maestros del siglo XVI y que Montañés mesurara en aras de su clasicismo genial, se desborda, producto en parte de la exigencia popular, por los caminos de la más amplia libertad artística que ve en él mismo su más ansiada meta. Es ahora, cuando superado el aci-

demicismo clasicista, los artistas se lanzan plenamente por el camino de la realidad, llegando a interpretar la muerte en toda su exactitud, pues, como afirma Delgado Roig (19) "ésta, disgregadora de la persona humana, conjuga plenamente con un estilo artístico, que se complace en lo rebuscado y se deleita en las irregularidades de la forma".

Esta exaltación del realismo es la que lleva a los imagineros sevillanos a estudiar los fenómenos mortales y post mortales en auténticos cadáveres, para así lograr en sus Crucificados esa versión fiel de la muerte humana que, aun cuando aureolada con toda la grandeza divina del Calvario, tan acertadamente plasman. Tales son las más principales notas de la iconografía pasionista sevillana, a la que, en primer lugar, representa la obra del cordobés Juan de Mesa y Velasco, a quien, con toda justicia, bien pudiera llamarse "el imaginero de las Cofradías sevillanas", pues sus más exquisitas creaciones fueron ejecutadas para ellas y por su encargo, constituyendo, ciertamente, las mismas el más importante aspecto de su selectísimo elenco artístico.

Sabido es que Mesa, estilísticamente considerado y en la auténtica acepción del vocablo, es discípulo de Montañés, pero un discípulo en el que se apuntan notables diferencias artísticas con respecto al arte del maestro, dado que, barroco por temperamento, es un realista integral y apasionado, que llega, a veces, incluso al auténtico dramatismo, característica que jamás Montañés tuvo, careciendo, en cambio, de su sentido de equilibrio y ponderación. Estas diferencias, bien patentes en toda la obra de Mesa, se acusan, mejor que en ningún otro tema iconográfico, en sus Crucificados, pues Mesa gusta representarlos en toda su expresividad narrativa y con el más acentuado grado de patetismo.

Abre la serie de sus soberbios Cristos procesionales el del Amor, titular de la Cofradía de su nombre, concertado en 1618 (20), que sobrecoge por la fuerza arrolladora de su humanidad y que, aun cuando cronológicamente es el más cercano a los días de su formación montañesina, presenta un modelado más realista, un paño de pureza más revuelto y barroco, una cabeza más intensamente dramática y, sobre todo, la típica postura avanzada, lógica consecuencia de hallarse sujeto al madero por tres clavos, frente a los cuatro montañesinos acordes con las revelaciones de Santa Brígida.

Más barroco aún es el de la Conversión del Buen Ladrón, de la Cofradía de Montserrat, ejecutado en 1619-1620 (21), con el que inicia la apoteosis realista, que culmina en los de Ver-

gara (22) y la Misericordia, del convento sevillano de Santa Isabel. (23). De proporciones colosales, conforme a lo estipulado en el contrato, su desnudo es más realista, su dramatismo expresivo más acentuado y la intensidad emocional de toda la figura se encuentra más acusada. A todo esto y como colofón de su barroquismo, se añade el abandono de todo resabio montañésino en la composición del paño de pureza, al convertirlo en agitada tela, fijada al cuerpo con una sogá, que se dobla en dos nudos sobre las caderas (24).

Este barroquismo, tan característico en la obra de Mesa, parece retroceder hacia el clasicismo montañésino, al esculpir en en 1620, para la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, el Cristo de la Buena Muerte, hoy titular de la Cofradía universitaria (25). Ahora bien, esta pérdida de barroquismo, acusada en la serenidad de sus formas, le hace ganar en emoción, pues frente a su habitual dramatismo se encuentra, especialmente en su magistral cabeza, un equilibrado reposo y una blandura de líneas típicamente montañésinas. Mas este retroceso no significó en Mesa un paso atrás en su adscripción a los principios ideológicos y las conquistas estéticas del barroco, pues con un exacto sentido naturalista, fruto de una directa observación sobre el modelo, plasmó justamente el instante preciso de la de función en que, como afirma Delgado Roig (26), aún no se han producido las alteraciones tanatológicas y la armonía corporal no ha sufrido, todavía, modificaciones en su forma. Obra suya es, también, el Cristo del Buen Fin, de la Cofradía de San Antonio de Padua (27), que presenta ciertas analogías con el de Montserrat y que se relaciona con el ejecutado en 1624 para la Colegiata de Osuna (28).

Tras Mesa, el barroquismo escultórico sevillano empieza a recorrer su camino ascensional en pro de unas formas más intensamente dramáticas y realistas que culminan en 1682, al esculpir el utrerano Francisco Antonio Gijón esa sin par obra de arte, vulgarmente conocida por "El Cachorro", que constituye el Cristo de la Expiración, de la Cofradía del Patrocinio (29), sin duda alguna, el más emocionante de todos los Crucificados sevillanos que, anualmente, en una simbólica bendición de amor y perdón, proyecta su faz divina sobre la urbe hispalense, personificada en las aguas de su histórico e inmortal Guadalquivir.

Su autor, formado en el exagerado barroquismo que caracteriza a la escuela sevillana, desde los días en que hace su aparición en ella el flamenco José de Arce, ha interpretado a la señera imagen trianera con el más exacto de los realismos, en el preciso instante de la muerte. Su exacta localización evangé-

lica es el grandioso "Consumatum est", la penúltima de las palabras que Cristo pronunció en la Cruz, dicha aún con cierto hálito vital, pero cuando la muerte inmediata comenbaza ya a plasmar en su cuerpo los claros signos de su presencia (30). A su círculo, y tal vez a su sobrino Bernardo Ruiz Gijón, pertenece el Cristo de las Misericordias, de la parroquia de Santa Cruz, que acusa el eco patético y realista del Cachorro trianero y que entusiasma por su arrebatada expresión dolorosa (31).

Tras Gijón, la escuela sevillana cayó en las ampulósidades barrocas de Pedro Roldán y su escuela, que se prolonga casi todo el siglo XVIII. A este círculo, sólo dos de los Crucificados procesionales sevillanos pertenecen: el de la Exaltación, de la Cofradía de Santa Catalina (32), de cierto parecido con el existente en la parroquia de Santiago, de Ecija, obra de Roldán (33), y el que actualmente posee, procedente de la Santa Escuela de Cristo, la Cofradía de San Bernardo (34). Finalmente y cerrando el ciclo de los antiguos, están el de la Cofradía de la Trinidad (35) y el de las Siete Palabras, de la Cofradía de su nombre (36), de correcta factura y piadoso sentido devocional.

Más como la Semana Santa sevillana es algo vivo y en constante renovación, existen, como consecuencia de la fundación de nuevas Cofradías o de las precisas sustituciones ocasionadas por lamentables pérdidas de diversa índole, un curioso elenco de Crucificados, tallados en pleno siglo XX que, en cierto modo, enlazan con la tradición imaginera de los mejores días de la escuela, en los que, tal vez por respeto a la aludida tradición, se ha huído de toda nota de modernidad o, tal vez, por un falso sentido tradicionalista incapaz de desligar a las nuevas imágenes del concepto barroco del Crucificado. Son éstas las de las Cofradías de San Bartolomé (37), la Lanzada (38), debidas al escultor Illanes; el de la Buena Muerte, de la Cofradía de la Hiniesta, obra de Castrillo Lastrucci (39), y el de las Almas, de la Hermandad de los Javieres, debido al escultor José Pires (40).

ANTONIO DE LA BANDA Y VARGAS

Santiago, 2. Sevilla.



NOTAS

(1) Procede, como es sabido, de la capilla propia que la Hermandad proseyó en el convento Casa Grande de San Francisco. Allí estuvo hasta 1840, en que fue llevada a la iglesia de San Alberto. Al restaurarse, en 1942, la Hermandad, fue trasladada a la capilla de Jesús, donde actualmente se venera. Sin documentación alguna sobre ella, hay colegir su posible fecha por sus caracteres estilísticos.

(2) Fue concertada mediante escritura pública, pasada en 18 de noviembre de 1573, ante el Escribano Público Mateo de Amonacid, otorgando el artista, ante el mismo, carta de pago y finiquito el 28 de noviembre de 1574. Ambos testimonios, si bien conocidos, están aún inéditos en su total publicación y se encuentran en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, Oficio VI, Libro VI de 1573 s/f. y Libro V de 1574 s/f., respectivamente.

(3) Verif. cósese el concierto, ante el Escribano Público Pedro de Villalta, en 7 de diciembre del referido año. Véase el trabajo de don Celestino López Martínez, Revista «La Pasión», año 1946, y el folleto de Filiberto Mira Biasco: «La Hermandad del Museo», Sevilla, 1950, página 10.

(4) Sevilla. Editorial «EDELCE». Año 1951.

(5) Obra citada, páginas 102-105.

(6) La imagen está fechada en 1622, dato aparecido en un pergamino, existente en el interior de su cuerpo, donde también consta el nombre del autor, encontrado al restaurarse la imagen por el escultor don Agustín Sánchez Cid, en 1941. Dicho artista en su artículo: «Uno de los aspectos de las restauraciones de las imágenes», Revista «Calvario», año 1946, dio a conocer, en el mismo, algunos pormenores sobre el hallazgo. Para su estudio artístico, véase la obra de don José Hernández Díaz: «Imaginería Hispalense del Bajo Renacimiento». Sevilla, 1951, página 85.

(7) Obra citada, página 85.

(8) Obra citada, página 68.

(9) Atribución de don Celestino López Martínez, en su trabajo «Hermandades y Cofradías de las gentes de mar sevillana en los siglos XVI y XVII». Revista «Calvario», año 1947, que la fecha en 1622, año en que se reorganizó la Hermandad. La advocación de la imagen es del Socorro y la Cofradía denominóse del Santísimo Cristo del Socorro y Nuestra Señora del Buen Viaje, erigiéndose en la parroquia de Santa Ana, de Triana, en 1596. Véase la obra de José Bermejo y Carballo: «Glorias religiosas de Sevilla o noticia histórico-descriptiva de todas las Cofradías de Penitencia, Sangre y Luz fundadas en esta ciudad». Sevilla. Imprenta y Librería del Salvador. Año 1882, páginas 552-553.

(10) El nombre de la imagen es Santísimo Cristo del Mayor Dolor. Carentes de documentación sobre el mismo, hay que basar su filiación artística a base de sus caracteres estilísticos.

(11) «Juan Martínez Montañés». Colección «Artes y Artistas». Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Año 1949.

«Estudio iconográfico y técnico de la imaginería montañesina». Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Vol. IV. Año 1939, páginas 1-53.

«Montañés y la ideología de su tiempo». «Archivo Hispalense» Tomo X. Núm. 34. Año 1949, páginas 171-181.

«Juan Martínez Montañés y el ambiente ideológico de su época». Revista de Ideas Estéticas, del C. S. I. C. Núm. 29. Año 1950, páginas 1-60.

(12) «La Escultura del Siglo XVII». Tomo XVI de la Serie «Ars Hispaniae». Madrid. 1963. página 136.

(13) El nombre, como es sabido, lo toma por encontrarse en la Sacristía de este nombre de la Catedral hispalense, a la que fue llevado al expoliarse, con motivo de la desamortización, la Cartuja sevillana de Santa María de las Cuevas, para la que fue donado por el propio don Mateo Vázquez de Leca, a condición de «que jamás se sacase de ellas», conforme a lo estipulado en la escritura pública, librada al efecto, pasada ante el Escribano Pedro de Espinosa el 24 de septiembre del 1624. Véase la obra de don Joaquín Hazañas y la Rúa. «Vázquez de Leca» (1573-1649). Sevilla. Imprenta y Librería de Sobrinos de Izquierdo. Año 1918, páginas 101-102.

(14) «Juan Martínez Montañés». Colección «Arte y Artistas». Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Año 1919. página 35.

(15) Don Joaquín Hazañas, en su obra citada, reproduce textualmente la escritura de concierto del Arcediano Vázquez de Leca con Montañés, en el número 51 del Apéndice I, páginas 236-239. Dicha escritura se pasó el 5 de abril de 1603, ante el Escribano Público Juan de Tordesillas. En el número 58 del referido Apéndice, páginas 244-245, reproduce la carta de pago otorgada por Montañés el 29 de abril de 1606 ante el mismo escribano, que se conserva al comienzo de la anterior escritura.

Hernández Díaz, en su obra citada en la nota anterior, páginas 34-35, opina que la imagen debió ejecutarse entre 1604 y 1605.

(16) Celestino López Martínez, en su trabajo «La Hermandad y la imagen del Santísimo Cristo del Calvario». Sevilla, 1943, páginas 22-24, reproduce la referida escritura

otorgada, ante el Escribano Público Francisco de Villalobos, el 5 de noviembre de 1611. En la página 21 del mismo, copia textualmente el pergamino, encontrado en el interior de la imagen al ser restaurada por Sánchez Cid en 1940, que confirma, con la firma del maestro, la referida escritura y la fecha en 1612. Finalmente, en la página 17, da noticia de la venta, en 1639, de la imagen por los herederos de Gaspar de Torquemada, al Caballero don Rodrigo de Veiga, quien la llevó a su capilla del convento de San Francisco, donde por concordia de 27 de febrero de 1671, los cofrades de la Hermandad del Calvario la veneraron por titular. De allí pasó, cuando la desamortización, a la parroquia de San Ildefonso, encontrándose actualmente, como titular de la referida Cofradía en la iglesia del antiguo convento de San Pablo, hoy parroquia de Santa María Magdalena.

Véase también el artículo de Sánchez Cid citado en la nota número 6

(17) En la página 47 de la obra anteriormente citada, se la atribuye López Martínez. El título de la imagen es Santísimo Cristo de la Salud.

(18) Véase su obra «Notas para la Historia del Arte: Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán». Sevilla, 1932, páginas 76-77. Respecto de la atribución a Montañés, basada en el encargo hecho al artista por el convento en 1605, y su filiación con un discípulo más inmediato al mismo; véase la opinión de María Elena Gómez Moreno en su citada obra del «Ars Hispaniae», página 138.

(19) Obra citada, página 33.

(20) La escritura se pasó ante el Escribano Público Baltasar de Valdés el 13 de mayo de 1618, comprometiéndose el artista a ejecutarla «Sin intervención de oficial alguno». En 4 de junio de 1620, ante el referido escribano, otorgó Mesa carta de pago y finiquito. Véase la obra de López Martínez: «La Hermandad del Cristo del Amor y Juan de Mesa», Sevilla, 1931 y el «Elogio del escultor Juan de Mesa y Velasco», Sevilla, 1939, del mismo autor, páginas 50-52.

Para un mejor conocimiento estilístico de la imagen debe consultarse la obra de Hernández Díaz: «Comentarios en torno a la figura del escultor Juan de Mesa (1583-1627)». Discurso de Recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Año 1933, páginas 17-22. También es importante la del mismo autor: «Juan de Mesa, escultor». Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Número 66. Año 1941, páginas 1-10.

(21) Concertada en 1619, el instrumento público en que se efectuó fue dado a conocer por don Adolfo Rodríguez Jurado en su artículo: «Sum cunque tribuer», publicado en la revista «La Pasión». Año 1919.

De ella dio el artífice carta de pago en 24 de febrero de 1620, ante el escribano Ricardo de Abreu, publicada por Miguel Bago Quintanilla en «Aportaciones Documentales: II.ª Serie». Colección de Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Tomo II. Año 1928, páginas 131-132.

(22) Advocado con el nombre de la Agonía fue ejecutado en 1622. Su concierto, pasado ante el Escribano Público Alonso de Alarcón, fue publicado por Hernández Díaz, en «Documentos Varios», Colección de Documentos para la Historia del Arte, en Andalucía. Tomo I. Año 1927, páginas 154-155. Véase también su obra «Comentarios en torno a la figura de escultor Juan de Mesa», páginas 34-38.

(23) La imagen fue concertada para titular del Patronato fundado el 7 de septiembre de 1621, por doña Julia Sarmiento para salvaguardar a mujeres públicas arrependidas, por el religioso Mercedario Descalzo Fr. Domingo de los Santos, Vocal perpetuo del referido Patronato, el 3 de enero de 1622, por escritura ante el Escribano Público Alonso Rodríguez Muñoz. De su factura dio Mesa carta de pago el 5 de septiembre de 1623. La imagen se veneró en el antiguo convento de Mercedarios Descalzos (Iglesia de San José), hasta que en 1869 se llevó a la iglesia de Santa Isabel, donde hoy se encuentra. Véase la obra de López Martínez: «Elogio del escultor Juan de Mesa y Velasco», páginas 23-37 y 64-71.

También debe verse la de Hernández Díaz, citada en la nota anterior, páginas 32-34. Por razón de justicia debe consignarse que el primero en atribuir a Mesa la paternidad de esta obra fue Bermejo en su citada «Historia de las Cofradías sevillanas», pág. 54.

(24) Véase Hernández Díaz, obra citada en la nota anterior, páginas 23-25.

(25) Fu concertado el 13 de mayo del referido año, ante el Escribano Público Gaspar de León, dando a conocer la escritura Heliodoro Sancho Corbacho en: «Arte sevillano de los siglos XVI y XVII». Colección de Documentos para la Historia del Arte en Andalucía. Tomo III. Año 1931, páginas 69-70.

Con anterioridad al descubrimiento de la misma, el doctor don Antonio Muro Orejón, en un artículo publicado el 15 de septiembre de 1928 en «El Correo de Andalucías», atribuyó a Mesa la imagen, basándose en una escritura por él hallada en el Archivo de Protocolos, que luego publicó en «Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII». Colección de Documentos para la Historia del Arte en Andalucía. Tomo IV. Año 1932, páginas 89-90. En dicha escritura Mesa se compromete con el pintor Antonio Pérez a ejecutarle un Cristo semejante al que hizo para la Casa Profesa de la Compañía de Jesús.

Para su mejor estudio véanse, la obra de Hernández Díaz, citada en la nota anterior, páginas 29/32. El artículo de Heliodoro Sancho Corbacho: «Noticias sobre la antigua Casa Profesa de la Compañía de Jesús y de la imagen de su Crucificado». Revista Universitaria. Tomo III. Sevilla, 1931, páginas 30/40, y el que titulado «El Arte en

las Cofradías Sevillanas», publicado en la Revista «Sevilla y la Semana Santa» el año 1931.

(26) Obra citada. páginas 75-79.

(27) Véase la obra de Hernández Díaz citada en las notas anteriores, página 56.

(28) Respecto del Cristo de Osuna, abogado de la Misericordia, venerado en la Colegial y hoy titular de una Cofradía de Estudiantes, se sabe que fue ejecutado por Mesa para el Canónigo don Diego de Fontiveros. Ya escritura, pasada. en 10 de septiembre de 1623, ante el escribano público Luis Alvarez, fue publicada por Muro Orejón en su obra citada en la nota 25, páginas 87-88.

(29) Fue concertada por la Cofradía, ante el escribano público Fernando Gómez de Frías, el 1 de abril de 1862. La escritura la dio a conocer Hernández Díaz en su trabajo: «Notas para un estudio Biográfico Crítico del Escultor Francisco Antonio Gijón». Revista Universitaria. Tom. I. Núm. I. Año 1929, páginas 17-19. En dicho artículo, el autor afirma que Gijón debió ejecutarla en 1689. Más tarde, en su obra: «Materiales para la Historia del Arte Español». Colección de Documentos para la Historia del Arte en Andalucía. Tomo II. Año 1928, páginas 220-221, la volvió a reproducir; publicándola en su totalidad en su artículo «La imagen del Cristo de la Expiración de la Capilla del Patrocinio», publicado en El Correo de Andalucía el 16 de febrero de 1930.

(30) Delgado Roig, en su obra citada, páginas 48-55, señala, entre ellos, la famosa mancha esclerótica de Larcher, y hace en las mismas un bellissimo estudio médico de esta excepcional imagen.

(31) Véase María Elena Gómez Moreno, obra citada, página 292.

(32) Tradicionalmente atribuida a Roldán, no se conoce documentación sobre el mismo, debiendo tratarse de una obra de su escuela.

(33) Respecto del de Ecija, llevado allí en 1630, véanse, la obra de José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho y Francisco Collantes de Terán: «Catálogo Artístico y Arqueológico de la provincia de Sevilla». Tomo III. Sevilla, 1951, página 136 y la nota 212, página 294. A más del artículo de Dolores Salazar: «Pedro Roldán, Escultor», en «Archivo Español de Arte». núm. 88, páginas 335-337.

(34) Procede de la Capilla de la Santa Escuela de Cristo. Le fue cedido por la Autoridad eclesiástica en 1938. Atribuido a Astorga, sin documentación alguna, creo más bien debe tratarse de una obra del círculo de Roldán de comienzos del siglo XVIII.

(35) Imagen de escaso mérito, fue restaurada en 1858, según informa Bermejo en su obra citada, página 333.

Véase el folleto que, sobre esta Hermandad ha publicado don Antonio Hernández Parrales. Sevilla, 1964.

(36) Imagen antigua de la que no se posee documentación y de no muy notorio valor artístico, aun cuando sí de piadosa expresión. Véase la obra citada de Bermejo, página 83.

(37) Abogado de las Aguas, fue ejecutado en 1942.

(38) Ejecutado en 1929.

(39) Se estrenó en 1937.

(40) Ejecutado en 1955, salió procesionalmente por primera vez en 1957, después de ser restaurado por Espinosa de los Monteros.