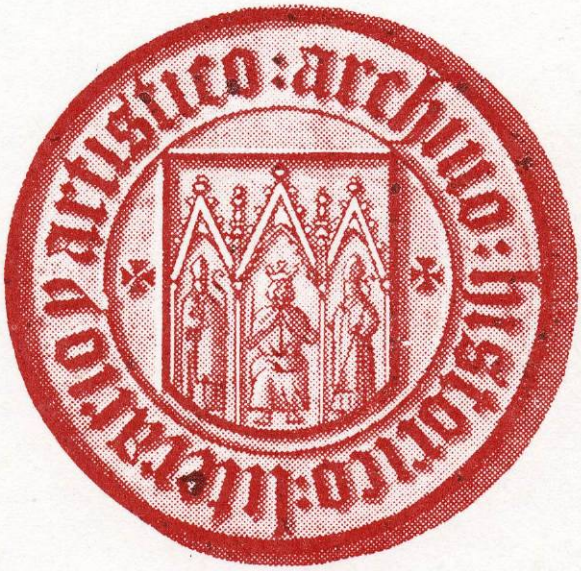
ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1981

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTORICA, LITERARIA

Y ARTISTICA

Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÒN PROVINCIAL DE SEVILLA
DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal, SE - 25 - 1958

Impreso en **Artes Gráficas Padura, S.A.** - Luis Montoto, 140 - Sevilla

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA

PUBLICACION CUATRIMESTRAL

2.ª EPOCA
AÑO 1981

TOMO LXIV
NUM. 196

SEVILLA, 1981

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTORICA, LITERARIA Y ARTISTICA

2.ª EPOCA

1981	MAYO - AGOSTO	Número 196

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCION:

MANUEL DEL VALLE ARÉVALO, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

AMPARO RUBIALES TORREJÓN

NARCISO LÓPEZ DE TEJADA LÓPEZ

FRANCISCO MORALES PADRÓN
OCTAVIO GIL MUNILLA
ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ
ANT.° COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ
JOSÉ M.ª DE LA PEÑA CÁMARA
VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO
JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ
JOSÉ A. GARCÍA RUIZ
PEDRO PIÑERO RAMÍREZ
ROGELIO REYES CANO
ESTEBAN TORRE SERRANO
FRANCISCO DÍAZ VELÁZQUEZ
ANTONIO RODRÍGUEZ ALMODÓVAR
ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR
MIGUEL RODRÍGUEZ PIÑERO
GUILLERMO JIMÉNEZ SÁNCHEZ

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:
CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 3
APARTADO DE CORREOS, 25 - TELÉFONO 22 28 70 - SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

ARTICULOS

Páginas

CARMONA GARCÍA, Juan Ignacio.—*Estancamiento de la beneficencia pública en el siglo XVIII: el Hospital del Espíritu Santo de Sevilla* 3

MARTÍNEZ SHAW, Carlos.—*Un mercader gaditano del siglo XVIII: Agustín Ramírez Ortuño* 29

SECO CARO, Carlos.—*El Tribunal contencioso-administrativo del Arzobispado de Sevilla (1844-1889)* 43

PÉREZ ESCALONA, Víctor.—*Entre el rigor y la retórica: Casa y ciudad en la Sevilla Moderna* 63

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso.—*Crucificados sevillanos del círculo de Pedro Millán* 75

PUJALS, Esteban.—*Lord Byron en Andalucía (verano de 1809)* . . . 85

RUBIO SANROMÁN, Alejandro.—*Un pliego poético de Luis de Belmonte Bermúdez* 93

REYES CANO, José María.—*Documentos relativos a Juan de la Cueva: nuevos datos para su biografía* 107

MISCELANEA

PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel.—*El contrato de aprendizaje de Gerónimo Hernández con Juan Bautista Vázquez, el Viejo* 139

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique.—*Una Inmaculada inédita de Cayetano de Acosta* 143

LIBROS

Páginas

Temas sevillanos en la prensa local (enero-abril 1981)..... 149

Crítica de libros

REYES CANO, José María: *La poesía lírica de Juan de la Cueva.* Begoña López Bueno..... 169

QUINTANILLA RASO, M.ª Concepción: *Nobleza y Señoríos en el Reino de Córdoba: La Casa de Aguilar (siglos XIV-XV).* Alfonso Franco Silva..... 173

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel: *En torno a los orígenes de Andalucía: la repoblación del siglo XIII.* Alfonso Franco Silva..... 176

ISSOREL, Jacques: *Papel de Aleluyas. Revista andaluza del 27.* José Cebrián García..... 179

ALVAREZ GASTÓN, Rosendo: *Devoción de un pueblo. Las raíces del Rocío.* Antonio González Gómez..... 182

ARTÍCULOS

CRUCIFICADOS SEVILLANOS DEL CÍRCULO DE PEDRO MILLÁN

Conocida es ya la idea del retraso con que el arte renacentista se impone en Sevilla. Los artistas de la zona se aferran a las tradicionales fórmulas artesanas y esta circunstancia se dio en la escultura no menos que en el resto de las artes. Las últimas décadas del siglo XV y el primer cuarto del XVI en Sevilla aparecen, pues, en el campo artístico, teñidos de un profundo acento goticista. Pocos son los nombres de artistas conocidos que se barajan en este período pero numerosas las obras pues Sevilla, ciudad pujante ya en ese momento, está embarcada en la más ambiciosa de sus empresas artísticas; la terminación de su gran catedral y el comienzo de su exorno interior. Es ahora cuando Nufro Sánchez talla la sillería del coro y el momento en que se empieza el retablo mayor cuyas primeras trazas vienen atribuyéndose a Pieter Dancart (1482). Al amparo de los artistas venidos de diversos puntos para acometer tal obra, debieron formarse talleres locales con los que quizás sea preciso conectar las obras que aquí se analizarán.

La imaginería medieval sevillana dio como fruto numerosas obras de importancia varia a lo largo de los dos siglos y medios de constante producción, pero hubo dos temas que se cultivaron sin interrupción durante este largo lapso de tiempo: la Virgen con el Niño (1) y el Cristo Crucificado. Este último tema, por ello, adquiere una especial relevancia, tanto por el elevado número de imágenes que se ha conservado en Sevilla y su provincia como por el citado carácter de continuidad en su producción, haciéndonos posible efectuar un recorrido en el tema desde el siglo XIII hasta nuestros días y revelándonos la evolución de los cáno-

(1) Cfr. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Iconografía medieval de la madre de Dios en el antiguo Reino de Sevilla*, Madrid, 1971.

nes estéticos centrados en un tema, el del Crucificado. Dado que la amplitud del tema exigiría para su completo conocimiento un análisis exhaustivo no realizado aún (2), he centrado la atención en unas pocas obras cuyo estudio puede contribuir al mejor conocimiento de este tema iconográfico de tanto arraigo en el ámbito artístico sevillano.

Tras repetidos contactos con este tipo de obras y llevado por el interés que tales me suscitaron, me propuse efectuar un pequeño sondeo en el tema a la luz de un grupo de piezas fechables en torno a 1500, casi todas ellas inéditas, que forman de algún modo un cuerpo coherente en su tipología. Ciertos rasgos comunes en estas obras parecen indicar que existían en los Crucificados sevillanos unos tipos establecidos de manera clara si bien la gama de diferentes matices ofrecen en ellos una variedad inagotable en la interpretación de este tema iconográfico. Estudiados, pues, los Crucificados más notables pertenecientes al siglo XIV (3), me propongo aquí analizar tan sólo uno de los tipos que fueron adoptados en la centuria siguiente y que culmina una línea que se había iniciado casi en los comienzos del cuatrocientos.

Conocidos son ya los constantes flujos y reflujos a los que nuestro arte medieval se vio sometido en el siglo XV. La complicada problemática estilística con que se enfrenta la historia del arte en la segunda fase del gótico se ve acentuada si cabe en nuestros territorios ya que Castilla en esos momentos se ve literalmente invadida por multitud de artistas venidos del resto de Europa. La influencia marcadamente francesa de los Crucificados del siglo XIV se ve paulatinamente sustituida a lo largo del siglo XV por la borgoñona ya que aquella de raíz más puramente italiana no hará aparición hasta bien entrado el siglo XVI. Igual llegan a la península escultores alemanes, flamencos o bretones y a esta amalgama propia del estilo internacional de la primera mitad del siglo es preciso añadir la frecuente heterodoxia de los artífices locales que asumían e interpretaban los estilos foráneos sin criterio propio y con la ambigüedad de todo eclecticismo. Hay, no obstante, un número considerable de obras que denotan en su autor un indiscutible talento artístico y de algunas de ellas precisamente me ocupo aquí.

---

(2) En este sentido son varios los estudios que se han efectuado sobre el tema, siendo de destacar el más importante de ellos llevado a cabo por el doctor HERNÁNDEZ DÍAZ, J., "El Crucificado medieval sevillano". *Revista Homenaje a don Antonio Muro Orejón*, Sevilla, 1979. El resto de las obras dedicadas a este tema, con alguna salvedad, se centra en obras de los siglos del barroco por la transcendencia que en esos momentos adquiere la imaginería procesional; al respecto puede consultarse BANDA Y VARGAS, A. de la: "El Crucificado en la Semana Santa sevillana", *Archivo Hispalense*, Tomo XLI, 1964, pp. 71-82.

(3) HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Ob. cit.*, en nota 2.

No resultaría indicativo ordenar las obras con un criterio puramente cronológico ya que las diferencias en este sentido son casi imperceptibles, por ello seguiré más bien una norma estilística para agruparlas.

Es obligado empezar por aquella que me dio la primera pista, el crucificado de la iglesia parroquial de El Pedroso (Sevilla) (Lam. I, Fig. 1). Esta obra, excepcional en su género, impresiona desde una primera visión. En ella se resumen la mayoría de los rasgos estilísticos que definen este tipo de crucificados de tres clavos (4).

La postura de éste es totalmente rígida y frontal de tal manera que la prolongación del eje del cuerpo corta perpendicularmente la de los brazos formando una T casi perfecta. Los miembros son extremadamente finos y alargados imprimiendo a la imagen una rara elegancia. El paño que lo cubre es de diseño complicado y artificioso por la multitud de pliegues cortos y duros así como por su disposición, rodeando las caderas de la imagen y revoloteando su extremo derecho hacia arriba del modo más flamenco. El vientre aparece ligeramente abultado y el tórax, también prominente, muestra la zona epigástrica muy rehundida e insinúa bajo la piel todas las costillas entre las que se abre la herida de la lanzada. El pecho es terso y no se acusan en él músculos ni tetillas que quizás antaño fueran visibles en la policromía hoy oscurecida. Los brazos son delgados y rectos y las manos mantienen todos los dedos curvados hacia adentro en tanto que los pies se sujetan con el mismo clavo colocándose el derecho sobre el izquierdo. El cuerpo refleja un perfil curvilíneo de cintura estrecha y caderas redondeadas y unas carnaciones blandas que contrastan con la dureza y relieve de los pliegues del paño y con el gesto contraído que denota la postura (5).

La cabeza, inclinada hacia la derecha, cae contra el pecho (Lám. I, Fig. 2); sus facciones son muy peculiares; globos oculares muy abultados con los párpados a medio cerrar en gesto mortecino, la nariz larga y recta y la boca pequeña y entreabierta. La barba es corta, bífida en el mentón y se dispone en pequeños rizos, no así la cabellera que aparece tallada en turgentes y amplias guedejas que caen por la derecha y se vuelven hacia atrás del lado contrario según fórmula muy goticista, ocul-

---

(4) La obra fue citada por HERNÁNDEZ DÍAZ, J., en "Las Excursiones Artísticas del Ateneo de Sevilla", *El Correo de Andalucía*, 24-1-1935.

(5) Mide 150 × 130; su estado de conservación es precario, pues se halla apolillado todo su cuerpo con algunos desperfectos en los dedos de las manos y en el paño. Las articulaciones de los brazos están quebradas. El Cristo debió de ser colocado en el lugar en que se encuentra en la segunda mitad del siglo XVII, pues el retablo en que se halla parece estar hecho a su medida. La imagen está policromada al aceite en un tono caoba claro quizás obscurecido por el tiempo dejando el sudario en un color blanco marfileño.

tando en ambos casos las orejas. La corona responde así mismo a un tipo muy frecuente en el arte medieval pues está tallada en la misma cabeza permaneciendo en todo momento adosada a ella. Tiene el aspecto de una trenza apretada a la que se han pegado después largas espinas —en este caso se han desprendido en su totalidad— que se clavan en la frente transparentándose bajo la epidermis (6).

La otra gran pieza, inédita hasta el momento, es un Crucificado que se halla expuesto en la sala de enfermería del convento de Madre de Dios en Sevilla (7). Obra de gran categoría, guarda semejanzas manifiestas con la analizada anteriormente sobre todo en la cabeza y en las proporciones de sus miembros diferenciándose de aquélla en la postura y el paño que la cubre (Lám. II, Fig. 1). Las larguísimas extremidades se hallan estilizadas al máximo y la talla de la anatomía en general es minuciosa hasta en los más nimios detalles. La cabeza, en este caso se inclina también a la derecha apoyando la barbilla sobre el pecho y revelando facciones muy semejantes al crucificado anterior y sobre todo al Cristo Varón de Dolores que Pedro Millán realizó entre 1485 y 1503, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (Lám. I, Fig. 3) (8); la boca menuda, carnosa y entreabierta, la nariz recta y larga y los ojos abultados e inclinados hacia abajo, los mechones de cabello, de idéntica talla, se disponen de forma muy similar y la barba, de rizos menudos, se hace igualmente bífida en el mentón. La corona se conserva en perfecto estado permitiendo reconstruir idealmente la del Cristo anterior que respondía al mismo tipo. Igual que en la otra imagen, las espinas se clavan en la frente acentuando el carácter cruento y el sentido patético de la obra.

El tórax presenta las mismas características que en la obra anterior, así como los brazos y las manos. Los pies aparecen trabajados con la misma maestría colocándose, como es usual en este grupo de imágenes, el derecho sobre el izquierdo (9). El paño, atado al lado diestro con un nudo del que caen pliegues rectos, representa una de las variantes del

(6) Es éste uno de los rasgos que PÉREZ-EMBID, en *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*. Madrid, 1973, p. 54, consideró condicionante en toda atribución al citado artista. No obstante, el hecho de haberla localizado en diversas obras con detalles estilísticos y calidades algo dispares me induce a considerarlo rasgo más bien del momento que exclusivo de este artista.

(7) Mide 150 × 128. Buen estado de conservación. Debieron de ser renovados los clavos y la cruz en el siglo XVII.

(8) HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y otros, *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, Tomo IV, pp. 154-155, y PÉREZ-EMBID, F., *Ob. cit.*, p. 52-57.

(9) PÉREZ EMBID, F., *Ob. cit.*, p. 65, también consideré la buena talla de pies y manos como rasgo identificativo de las obras de Pedro Millán pero este argumento resulta excesivamente escurridizo y subjetivo para poder emplearlo en este caso.

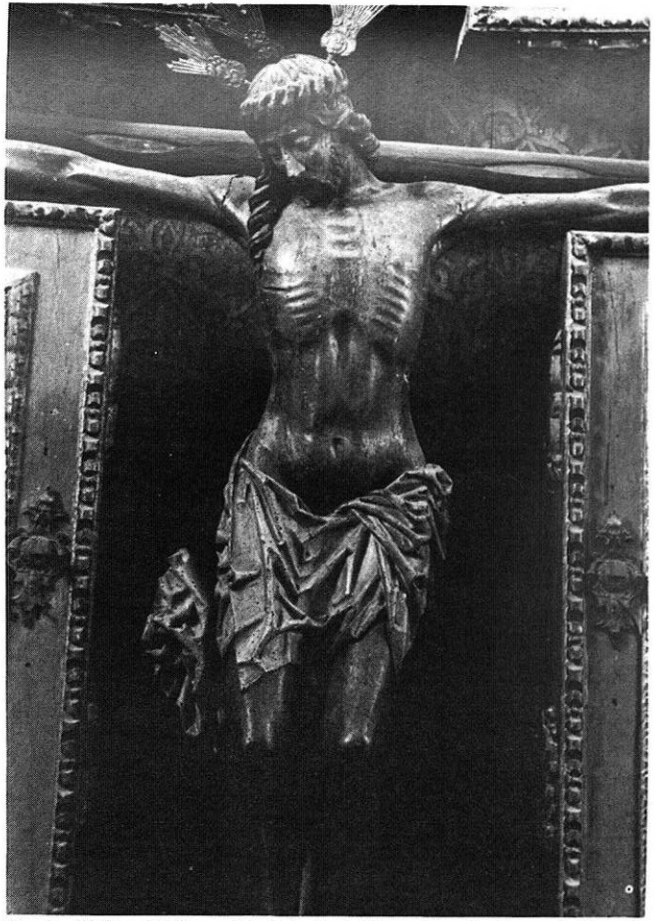


Fig. 1. *Cristo del Buen Fin*. Iglesia de Ntra. Sra. de Consolación. El Pedroso (Sevilla).

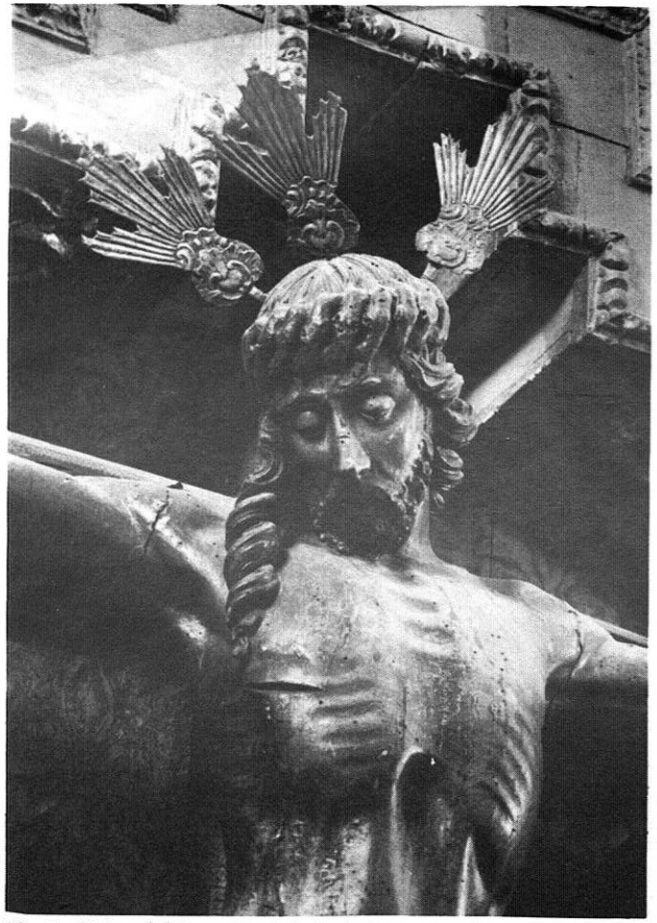


Fig. 2. *Cristo del Buen Fin*. Iglesia de Ntra. Sra. de Consolación. El Pedroso (Sevilla) (Pormenor).

Fig. 3. *Cristo Varón de Dolores.* Museo de Bellas Artes. Sevilla.

Fig. 4. *Cristo Varón de Dolores.* Museo de Bellas Artes. Sevilla. (Pormenor).

momento y responde a un diseño plenamente goticista pero que, a diferencia del anterior, tendrá eco con alguna variación, en momentos posteriores especialmente en el segundo tercio del siglo XVI. En cuanto a la postura se percibe un cambio total ya que si la obra anterior permanecía rígida, ésta aparece totalmente relajada: al mantener más recta la pierna derecha, exonera notablemente la izquierda provocando en las caderas una inclinación hacia este lado y en el torso hacia el contrario como compensación; por último la cabeza, inclinada hacia el lado derecho, realiza el contraposto final, originándose así en el cuerpo una dinámica línea quebrada que evoca las mejoras obras del gótico clásico. Esta postura no debe interpretarse como avance ni como retroceso estilístico con respecto a la obra anterior sino como la elección por el escultor de una fórmula distinta para la interpretación de un mismo tema.

La obra debe datar de los últimos años del siglo XV y quizás tenga alguna relación con la fecha de 1496, momento en que la comunidad se estableció definitivamente en el convento que hoy ocupan (10).

Una obra a caballo tipológicamente entre las dos anteriores, de menor valor artístico pero de incuestionable interés es la que se halla en la Parroquia de la Inmaculada Concepción de Gerena (Sevilla) (11). Sus rasgos responden exactamente al tipo iconográfico que analizamos (Lámina II, Fig. 3) y me atrevería a decir que es casi una réplica a escala reducida del Crucificado citado anteriormente con la única salvedad de que mantiene la postura rígida propia de otras obras de este mismo período como por ejemplo la nombrada en primer lugar (12).

Debe ser integrado así mismo en ese grupo el Cristo de los Corales, imagen que recibe culto en la iglesia del Convento de Santa Paula en Sevilla (13). Vinculado su origen a una conocida leyenda (14), se trata de

---

(10) Es posible que se tratara del Cristo de la Viga del primitivo templo.

(11) Mide 54 × 45 cm. Esta obra fue citada por primera vez en el ya nombrado Catálogo Arqueológico..., Tomo IV, p. 176. Posiblemente las dificultades de visión, mayores en aquel momento ya que hoy se encuentra bajado del retablo, indujeron a clasificarlo en el segundo tercio del siglo XVI. Pienso que se trata de este crucificado, si bien no adjunta reproducción ni se especifican medidas en la citada obra. Analizado hoy de cerca me inclinaría a datarlo a principios del mencionado siglo.

(12) Su policromía al aceite se halla considerablemente deteriorada por los efectos del fuego que padeció el templo en 1936, presentando la superficie llena de ampollas.

(13) Esta obra ha sido citada anteriormente en ARENAS GONZÁLEZ, H., El Crucificado de Monte Sión. *ABC de Sevilla.* 27-1-1973; HERNÁNDEZ DÍAZ TAPIAS, M. C., *Los Monasterios de Jerónimas en Andalucía,* Sevilla, 1976, p. 58 y HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Crucificados medievales sevillanos...,* p. 62.

(14) Según ésta, el Cristo llegó al convento traído por dos ángeles que lo dejaron en un arcón junto con un rosario de coral de donde tomó la advocación de "Cristo de los Corales", con que se conoce hoy la imagen.

un Cristo que fue en tiempos de la Hermandad del Dulce Nombre, sita hoy en la Parroquia de San Lorenzo y que en 1591 se estableció en la iglesia de este monasterio cuando ésta llevaba pocos años abierta al culto; es por ello por lo que no podemos descartar la posibilidad de que este Crucificado sea el que figurase con su calvario en la viga o crucero del templo, tratándose en ese caso del mismo que se cita en un documento de la fecha antes referida (15). Finalmente en 1638, Felipe de Rivas realiza un retablo para colocar la imagen (16) que se cubrió con una vitrina a fines del siglo XVIII.

Los rasgos estilísticos de la obra inducen a integrarla de lleno en este grupo. Las proporciones de su anatomía la hacen obra menos refinada que las ateriormente descritas ya que si bien posee los caracteres generales de aquella, varía en las proporciones que sus miembros guardan entre sí; por ejemplo, la relación entre estatura y longitud de brazos extendidos es anómala por lo desmesurado de estos (Lám. III, Fig. 1). Así mismo, el tramo del fémur resulta excesivamente corto considerando la anchura de las caderas, usual en estas obras y la delgadez del tramo inferior de las piernas. El paño que lo cubre se cruza enmedio cayendo recto por la derecha y en pliegues compactos en el lado opuesto, fórmula que se puede observar en otras obras del momento; sus pliegues son numerosos y quebrados al modo más flamenquizante; el abdomen y el tórax repiten los rasgos ya descritos: vientre abultado, ángulo epigástrico rehundido, costillas muy señaladas, ausencia de tetillas, etc.

La cabeza, así mismo, se halla muy cercana en su concepción a la del crucificado del Convento de Madre de Dios, si bien la talla del material es más blanda en aquel y biselada y dura en este caso (Lám. III, Fig. 2). La boca entreabierta, la nariz larga y los ojos mortecinos dan una expresión patética a esta obra. La talla de la barba, rala, rizada y bífida en el mentón, se opone a la más amplia del cabello que cae a ambos lados trenzándose. La corona forma un solo bloque con la cabeza y sus espinas se retuercen hacia la rama no despegándose de ella y clavándose sobre la frente de la imagen, como ocurre en las obras autógrafas de Millán. Las manos y los pies, cuidadosamente tallados, mantienen la postura tradicional. De los últimos años del siglo XV o primeros

(15) HERNÁNDEZ DÍAZ TAPIAS, M. C., *Ob. cit.*, p. 58, nota 166. *ibídem* pp. 45-46: "la reja grande que está puesta a la entrada de la capilla mayor, la ha de quitar sin hacer daño en los azulejos del arco toral, donde está metida y el crucero lo ha de quitar y bajar sin que reciba daño ni detrimento el Cristo y figuras que con él están, poniéndolas en el suelo, para tomarlas a subir y poner en el dicho crucero...", p. 206.

(16) HERNÁNDEZ DÍAZ, J., Materiales para la Historia del Arte Español en *D.H.A.A.*, tomo II, pp. 191-193.

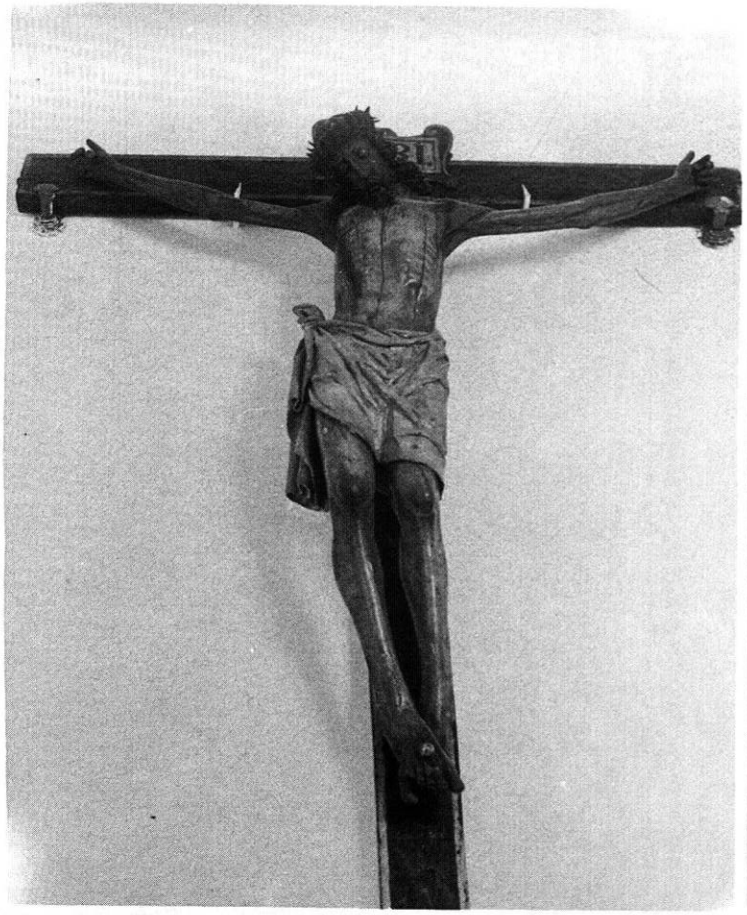


Fig. 1. *Crucificado.* Convento de Madre de Dios. Sevilla.

Fig. 2. *Crucificado.* Convento de Madre de Dios. Sevilla (Detalle).

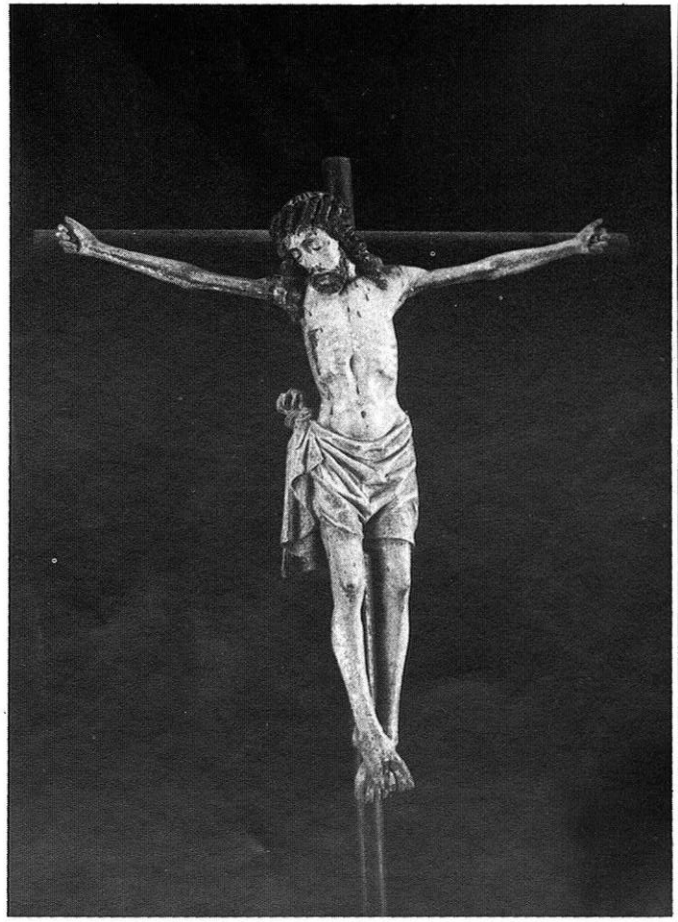


Fig. 3. *Crucificado.* Iglesia Parroquial de Gerena (Sevilla).

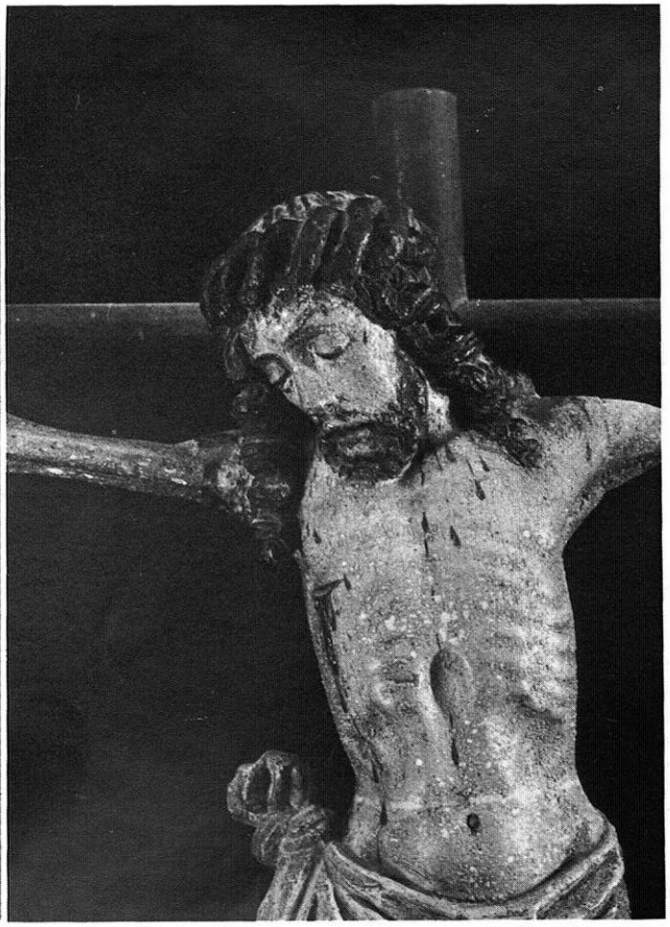


Fig. 4. *Crucificado.* Iglesia Parroquial de Gerena (Sevilla) (Detalle).

del XVI debe datar esta obra (17), muy cercana a la producción del citado imaginero sevillano quien quizás no casualmente trabajó por esas fechas en la original portada de este convento.

Considero así mismo encuadrable dentro de este tipo al crucificado que se encuentra en la iglesia de El Carmen de Ecija (Sevilla) (18). Es una obra de compleja clasificación pues en ella se observan rasgos algo contradictorios. La postura muestra el cuerpo quebrado y rígido a un tiempo quedando los brazos en posición no perpendicular al cuerpo. La cabeza, de cráneo ovalado con frente huidiza muy propia de ciertas obras del siglo XV, lleva cabellera tallada también al modo medieval con quedejas vueltas hacia atrás a la izquierda y bucles que caen por la derecha, peinado muy cercano a las dos primeras obras citadas, de las que se diferencia en la corona ya que en este caso debió ser superpuesta y no tallada. Los rasgos faciales no responden, sin embargo, a las obras del círculo millanesco; sus ojos son de párpados más planos y alargados, y su boca no es menuda y carnosa sino de labios finos entre los que aparecen los dientes, rasgo realista no observado en el resto de las obras citadas (Lám. III, Fig. 4).

El torso, el paño y las piernas, independientemente guardan estrechas semejanzas con la obra de El Pedroso así como con el Jesús Varon de Dolores de Pedro Millán. No obstante, aun manteniendo el estilizado canon flamenco, característico de estas esculturas de fines del cuatrocientos sevillano, refleja esta obra un aire algo más naturalista aumentado quizás por la supresión de esa delgadez casi famélica de los miembros que se observan en otras obras así como por las proporciones menos estilizadas del torso y las extremidades. El paño quizás sea el elemento más goticista; se cruza transversalmente y cae, como se ve en otras obras de ese momento, en pliegues rectos a la derecha y quebrados por la izquierda. Se distingue no obstante de las obras citadas en el tratamiento autónomo que recibe aquí el sudario; mientras en aquellas se daba un curioso compromiso resuelto de modo artificioso entre una parte del ligero tejido que se plagaba en quiebros violentos y el fondo del mismo que se adosaba al cuerpo transparentando sus formas como en una téctina de paños mojados, en el Cristo ecijano el volumen del paño, al que se le da más consistencia, es tratado desde el punto de vista plástico con

(17) Considero errónea la clasificación que realiza Arenas González en su artículo al datar la obra en el siglo XIV y comparto por el contrario la opinión de HERNÁNDEZ quien en su citada obra *El Crucificado...*, la vincula al círculo de los seguidores de Pedro Millán.

(18) Fue dada a conocer esta obra en el citado *Catálogo Arqueológico...*, tomo III, p. 166, fig. 384. Mide 1,25 × 99 metros y su policromía mate, muy sangrienta y de tonos lívidos, no es la original.

independencia de la anatomía. Esta obra puede datar del primer cuarto del siglo XVI aunque en multitud de rasgos sigue aún apegada a las fórmulas de los seguidores de Pedro Millán.

Al igual que estas obras analizadas, existen en diversos puntos de la archidiócesis sevillana un crecido número de crucificados que pueden conectarse a este grupo; parte de ellos comentados ya por Hernández Díaz en su citado trabajo, otros aún inéditos y todos ellos pertenecientes a las últimas manifestaciones del gótico tardío de origen borgoñón o flamenco en el que queda anclada la escultura sevillana tras la desaparición de Lorenzo Mercadante de Bretaña, el escultor sin duda, de más categoría entre los que actuaron en Sevilla en la segunda mitad del siglo XV. Su llegada supone una inyección de nueva savia europea al universo escultórico del sur de la península pero su complejo lenguaje y su inmejorable técnica para trabajar el barro cocido no tendrá sino una continuación de nexos aún hoy dudosos en la obra de Pedro Millán que a su vez aparece aislada en el tiempo, pues, la inmensa mayoría de las obras de esta época se realizan en madera. Hoy existen en este sentido varias incógnitas que quizás queden resueltas tras un estudio amplio y profundo a la luz de los documentos tanto de la escultura en terracota de aquella época, cuanto de la obra en madera, sobre todo del foco principal; el retablo mayor de la catedral, en cuya dilatada historia quizás Millán tuviese algún papel. ¿Cuál fue la relación entre la escultura lignaria y la realizada en barro? ¿Trabajó acaso Millán la madera o fue tal vez su estilo volcado en los moldes de este material por falta de pericia técnica de sus continuadores para la obra en terracota?

Dos obras al menos de las que en este pequeño estudio se aportan —el Cristo de El Pedroso y el del convento de Madre de Dios— aparecen como piezas de excepcional calidad muy conectadas con el estilo del citado artista. Ya Pérez-Embid barajó la posibilidad de que Millán trabajase la madera al atribuirle la escultura de Santa Inés del convento sevillano del mismo nombre. Puede aportarse así mismo como argumento coadyuvante una noticia que este mismo autor remite en su obra (19) al transcribir el texto de un documento en el cual, Pedro Millán, actuando como fiador del maestro Marco, flamenco, por trabajos que éste realizaba en el retablo mayor, figura como "entallador de imágenes" (20).

Lo eyckiano en Sevilla sólo fue un episodio corto y de poca transcendencia comparado con la importancia de esta corriente en otras escuelas

(19) PÉREZ-EMBID, F., *Ob. cit.*, p. 38.

(20) Categoría profesional aplicada por norma al que trabaja la madera u otro material no maleable sobre el que se actúa por deducción a partir de un bloque informe.

Fig. 1. *Cristo de los Corales*. Convento de Santa Paula. Sevilla.

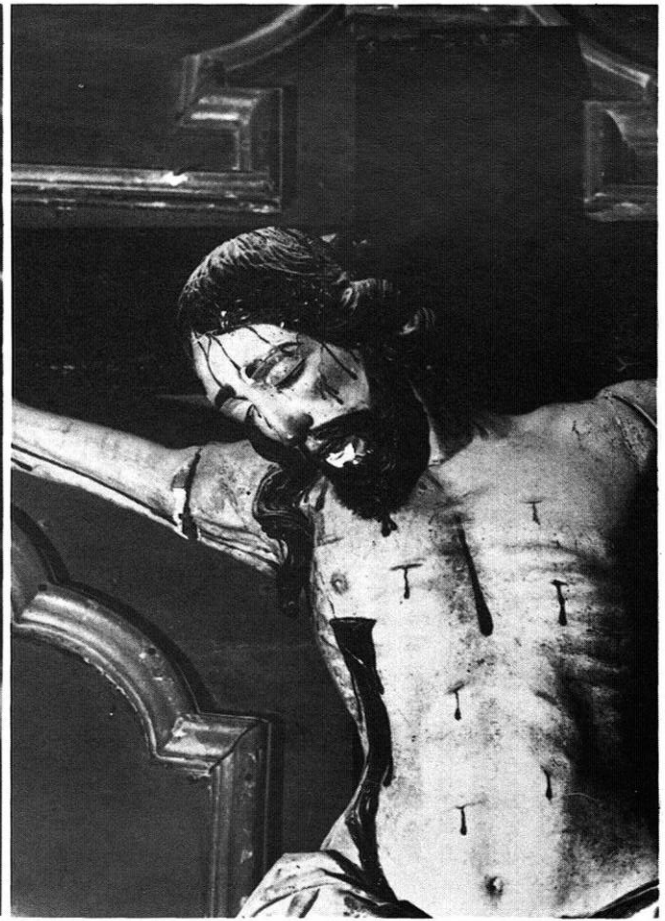


Fig. 2. *Crucificado*. Iglesia de El Carmen. Ecija (Sevilla) (Detalle).

nacionales como Toledo o Burgos, pues la ciudad, inmersa ya en su gran empresa ultramarina, pronto comienza a recibir otras influencias artísticas comunicadas unas veces a través de Castilla y venidas otras directamente, ya con obras ya con artistas, desde variados lugares de origen. En el tema de los crucificados, el tipo aquí analizado no tendrá vigencia más allá de la tercera década del siglo XVI, momento en que la línea flamenca goticista es sustituida por otra más avanzada y compleja pero igualmente apartada del lenguaje clásico superado ya por entonces en Italia. Es en el último tercio del siglo cuando empieza a llegarnos la tendencia de este origen, ya en su fase más avanzada de manierismo.

Se encuadran, pues, estas obras en el mundo artístico que domina la última fase del gótico europeo. Son esculturas que reflejan la crispada espiritualidad de una época obsesionada con la idea de la muerte y que tuvo sus más certeras expresiones a nivel artístico en el mundo germánico implantándose entre nosotros con indudable aceptación quizás por aquella conocida vena expresionista que une el arte hispánico al de aquel origen.

Alfonso PLEGUEZUELO HERNANDEZ