

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1987

ARCHIVO
HISPALENSE

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA





Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

DIRECTORA: ANTONIA HEREDIA, HERRERA

ARCHIVO HISTÓRICO
REVISTA
HISTÓRICA, LINGÜÍSTICA
Y ARTÍSTICA

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal SE - 25 - 1958 I.S.S.N. 0210 - 4067

Impreso en Gráficas del Exportador - C/. Caracuel, 15 - Jerez

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2.^a ÉPOCA
AÑO 1987



TOMO LXX
NÚM 213

SEVILLA, 1987

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2.^a ÉPOCA

1987

ENERO-ABRIL

Número 213

DIRECTORA: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCIÓN

MIGUEL ÁNGEL PINO MENCHEN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

ISABEL POZUELO MEÑO

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN S.

JOSÉ M.^a DE LA PEÑA CAMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

CARLOS ÁLVAREZ SANTALO

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1

TELÉFONO 22 28 70 - EXT. 213 y 22 87 31

41071 SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

ARTÍCULOS

	Páginas
ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M. ^a del Carmen: <i>La Biblioteca de la Catedral Hispalense en el siglo XV</i>	3
HEREDIA HERRERA, Antonia: <i>Elite y Poder: comerciantes sevillanos y asociaciones mercantiles en el siglo XVIII</i>	69
MONTAÑO REQUENA, M. ^a Isabel: <i>La población de Carmona en las series parroquiales: siglos XVI-XIX</i>	93
PÉREZ BLANCO, José: <i>El pensamiento económico de D. Melchor Gaspar de Jovellanos y su paso por Andalucía</i>	113
MORROS, Bienvenido: <i>Fernando de Herrera, Giulio Camillo Delminio y Elías Vineto: a propósito de Ausonio y la Elegía «Ver Erat...»</i>	127
PALENQUE, Marta: <i>«El Cisne», Periódico semanal de Literatura y Bellas Artes (Sevilla, 1838)</i>	141
CASTILLO UTRILLA, María José del: <i>Un Iconografía del Nazareno</i>	179
LÓPEZ FE, Carlos María: <i>¿Una Imagen del círculo de Pedro Millán en Segovia?</i>	189
LÓPEZ GARRIDO, M. ^a Isabel: <i>Un Apostolado atribuible a Esteban Márquez</i>	193
SERRERA, Juan Miguel: <i>Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI</i>	197

MISCELANEA

- HERNANDO CORTÉS, Carlos: *Datos documentales sobre artistas sevillanos (Montañés, La Roldana, Schut y Roelas)* 243

LIBROS

Temas Sevillanos en la prensa local (septiembre-diciembre, 1986)

- REAL HEREDIA, José J.,
ZAHINO PEÑAFORT, Luisa 251

Crítica de libros

- SANZ SERRANO, M.^a Jesús: *Dibujos de la platería sevillana*. M.^a del Carmen Heredia Moreno 263
- SUÁREZ, Federico: *Donoso Cortés y la fundación de «El Heraldo» y «El Sol» (con una correspondencia inédita entre Donoso Cortés, Ríos Rosas y Sartorius)*. Alfonso Braojos Garrido 264
- GUILLOU-VARGAS, Suzanne: *Mythes, mythographies et poésie lyrique au Siècle d' Or espagnol*.
Juan Montero 267
- BARNADAS, Josep M.: *Alvaro Alonso Barba (1569-1662). Investigaciones sobre su vida y su obra*. Antonia Heredia Herrera 271
- GONZÁLEZ CARBALLO, José: *Documentación inédita hallada recientemente en el archivo municipal de Lora del Río. Estudios sobre Lora en la primera mitad del XVI*. Antonia Heredia Herrera 272
- RIVAS ÁLVAREZ, José Antonio: *Miedo y Piedad: testamentos sevillanos del siglo XVIII*.
Antonio Domínguez Ortiz 273

LA BIBLIOTECA CAPITULAR DE LA CATEDRAL HISPALENSE EN EL SIGLO XV

El trabajo que hemos elaborado es, en realidad, el punto de partida de un proyecto de investigación más ambicioso, cuyo objetivo final es contribuir a un mejor conocimiento del mundo cultural sevillano en los posteriores de la Edad Media y los comienzos de la Modernidad.

Cuando lo iniciamos no sospechábamos que podríamos encontrar datos de los libros de esta biblioteca que fueran y conocier. Datos relacionados a su origen, su desarrollo, su evolución, su estructura, su funcionamiento, su gestión y su organización, información que aporta a su funcionamiento otros aspectos, como el papel, la construcción de los fondos bibliográficos a través de las donaciones y compra, así como el número de volúmenes de libros, de los que nos ocupan, no sólo de escritores, ilustradores, encuadernadores, plateros y carpinteros que trabajaban en la colección de libros, etc.

Los datos que nosotros de estos libros fueron ya dados a conocer por algunos que vivieron en Sevilla José Gestoso y Pérez en su obra *Sevilla Monumental y Artística*, publicada entre los años 1889-1892 y recientemente recopilada por el Museo de Piedra y Caja de Ahorros de Sevilla. Sin embargo, también es verdad que faltaba un estudio de fondo y otras noticias que permitiera conocer el mundo cultural que se movía en torno al mundo bibliográfico sevillano.

Para ello fuere a buscar, con los investigadores de las bibliotecas que poseyeron: Don Pedro Gómez Barroso y don Juan de Cervantes, arzobispos de la ciudad, nuestra mayor aportación en esta primera etapa de nuestra investigación. Un análisis de estos datos se manifiesta un hecho evidente y es evidente: Sevilla en este época no sólo fue un centro de comercio importante, sino también cultural.

La lista de autores que Pedro Gómez Barroso menciona de los volúmenes. Entre ellos encontramos obras de Duranto, Lope de Vega, Gil, Patiño, Medicina, Ciencias Naturales, Historia y demás cosas

UNA ICONOGRAFÍA DEL NAZARENO

Jesús llevando la Cruz camino del Calvario, es una de las escenas de la Pasión más difundidas dentro de la iconografía cristiana, tanto en su representación de Misterio, historiada y con interés narrativo, como en aquellas interpretaciones en que la figura del Nazareno aparece aislada.

Ambas formas presentan variantes, dependiendo del momento y el lugar en que fueron realizadas las imágenes, así como de las costumbres piadosas del entorno, e incluso de las instituciones a las que iban destinadas.

Pero de cualquier forma, todas las representaciones tienen unos fondos literarios comunes. Los textos básicos los encontramos en los Evangelios, tanto en los sinópticos como en el de Juan (1). Los cuatro Evangelistas se refieren sobre todo a Jesús, como protagonista único de la escena, si bien en los primeros se hace referencia a Simón Cirineo, como copartícipe de la Vía Dolorosa.

Para las escenas historiadas, aunque la influencia de la literatura evangélica es intensa, las aportaciones que hacen otras obras no canónicas, como los Evangelios Apócrifos (2), algunas leyendas piadosas (3), e incluso narraciones populares, tomadas de los Misterios Medievales, van a configurar un aspecto didáctico muy interesante en esta iconografía.

La tradición de este tema se remonta a los primeros siglos del Cristianismo. Desde el S. IV conocemos representaciones del camino del Gólgota (Fig. 1). Se encuentra en un sarcófago que se conserva en el Museo Vaticano, en el que se representa el ciclo de la Pasión, pero todavía de una manera incruenta. Es el Cirineo el que lleva la Cruz, con el vástago mayor hacia delante, en el centro aparece Cristo en la Coronación de espinas. Tiene todos los caracteres de las representaciones occidentales primitivas: un Cristo imberbe con cabellera larga y

(1) *Santos Evangelios*. Lucas, 23,26; Marcos, 15,21; Mateo, 27,32; Juan, 19,17.

(2) *Evangelios Apócrifos*. Evangelio de Nicodemo: «Sentencia de Pilato». Ed. B.A.C. Madrid 1963, págs. 534, 535.

(3) VORAGINE, Jacobo de la: *Leyenda Aurea*, Alianza Editorial. Madrid 1982. Vlm. I, pág. 583

rizada, vestido con túnica hasta los pies. En la tercera escena, la de la Crucifixión, el espíritu triunfante de la nueva iglesia, se manifiesta vivamente: la Cruz tachada por el Crismón y flanqueada en el crucero por las aves afrontadas de la Resurrección, y a nivel del suelo, los dos soldados dormidos que guardaban el Sepulcro.

Esta obra, de marcado simbolismo, datada en el año 350, responde perfectamente al concepto cristiano del momento y puede servir de punto de partida para el análisis de la iconografía de la escena de la Calle de la Amargura.

Aunque no se ajusta del todo a las representaciones más ortodoxas, la aparición del Cirineo llevando la Cruz, en lugar de Jesús, es sin duda una versión inspirada en los Evangelios sinópticos, que se repetirá incluso en el S. IX, siguiendo sobre todo los textos de Marcos y Mateo.

El segundo ejemplo lo tomamos de un píxide que se conserva en el Museo Británico y que está fechado en el año 420 (Fig. 2). Es una de las primeras representaciones de Jesús tomando la Cruz en el Pretorio e iniciando el camino hacia el Calvario. Es una escena histórica, compleja y bien dispuesta. En ella aparece Pilato en su Sentencia, Cristo con la Cruz, en actitud itinerante, y Pedro en sus negaciones. Toda la obra presenta los caracteres de los relieves tardeo romanos y un gusto por la narrativa que hace que no falten ni el aguamanil de Pilato, ni el gallo y la criada de las negaciones. El personaje central, Jesús, aparece con la cabellera larga y rizada, con la túnica hasta los pies e imberbe, igual que las representaciones clásicas paleocristianas. Lleva la Cruz con el madero más largo hacia delante, detrás de él, aparece un personaje con atavío judío, posiblemente un miembro del Sane-drín, tal vez Caifás.

Esta obra se ajusta a la más perfecta ortodoxia. Las narraciones evangélicas están perfectamente interpretadas y aunque todavía mantiene una suavidad de formas y un cierto sentido de idealización, el realismo se impone por encima de otros criterios.

En estos dos primeros ejemplos de la Pasión que hemos comentado, las figuras que portan las cruces, ambas las llevan de una forma que durante tiempo se ha venido considerando poco frecuente, hasta el extremo que ya en el S. XVI, cuando se hacía referencia a esta postura se denominaba «la Cruz al revés», esta calificación la encontramos en una descripción del Retablo Mayor de la Iglesia del Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla, redactada en 1560 (4). Esto

(4) Archivo Provincia Bética. O.F.M. Legajo 2.40. Ms. anónimo.

indica que posiblemente ya en el S. XVI, la manera habitual de representarse a Jesús con la Cruz a cuestas, es la que actualmente también está más extendida, no obstante, la forma de «la Cruz al revés», tiene una trayectoria muy amplia, a lo largo de la iconografía religiosa. Sin temor a equivocarnos, podemos decir que constituirá una constante desde el S. IV hasta el S. XV y que pervivirá, aunque ya restringida a unos círculos concretos, hasta el S. XVII inclusive, sin obviar la representación en épocas más tardías.

Los testimonios gráficos que avalan esta opinión son muy abundantes durante la Edad Media, e incluso, como hemos visto, desde los primeros siglos del cristianismo.

También en la plástica bizantina, encontramos modelos referentes a la Pasión de Cristo, como es el caso de los mosaicos de San Apolinario el Nuevo en Ravena, donde vemos el momento en que es entregada la Cruz a Cristo en el Pretorio (Fig. 3). En esta obra del S. VI, vemos una escena que tardíamente se tomó como el origen de esa modalidad de llevar la Cruz «al revés», pero es evidente que esta teoría carece de fundamento, ya que los ejemplos precedentes así lo demuestran.

Más tarde, en el S. IX, encontramos otra muestra interesante en el «Codex Aureus» del Escorial. En él aparece una representación de la Pasión, preciosamente iluminada. En una de sus páginas se representan las tres escenas clave: la Coronación de espinas, en la que aparece Cristo barbado, y con el cabello oscuro, rodeado de otros personajes que presentan túnica corta y cabellera clara, lo que permite distinguirlos perfectamente de la figura de Jesús, que además lleva túnica larga y manto. En la segunda escena, se nos aparece la subida al Calvario, en ella, Jesús en encuentra con el mismo atavío, va seguido de una soldadesca que mantiene en vilo al Cirineo, como obligándole a ayudar a Jesús que camina con la Cruz que porta hacia delante. Sobre esta escena se lee: «et angariaverunt Symone Cirene vir ut tolleret crucem eius». El acople de la representación plástica al texto evangélico es perfecta (5). En la tercera viñeta, se representa la Crucifixión, ajustándose igualmente a los textos de Mateo y Marcos (Fig. 4).

Hay un período en la Edad Media, en que los temas pasionistas decaen. Es el que comprende los siglos X y XI. Tal vez esta ausencia pueda estar justificada por el temor milenarista que hace que sean los temas apocalípticos los que saltan a un primer plano de protagonismo y los que ocupan el campo de la iconografía religiosa.

(5) Marcos, 15,21; Mateo 27,32. *Sacra Biblia Vulgata Latina*. Ed. B.A.C. Madrid 1977.

A partir del S. XII, volvemos a hallar con frecuencia temas relacionados con la Pasión, aunque regularmente, siguen predominando las escenas históricas, con mayor o menor abundancia de personajes. Unas veces estas escenas tienen un carácter expositivo, mientras que otras, como veremos más adelante, presentan una intencionalidad claramente simbólica. Dentro de esta línea tenemos una miniatura que se encuentra incluida en un códice francés del S. XIII, las «Muy Bellas Horas de Nuestra Señora», que actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Fig. 5).

En este caso aparece Cristo llevando la Cruz a la forma tradicional, pero va acompañado por la Virgen, que le ayuda a llevarla, a su lado, un esbirro con unos alicates, dispuesto a arrancar los clavos que posteriormente estarán en el cuerpo de Cristo, simboliza a los ejecutores de Jesús.

La Virgen aquí aparece como Corredentora. Su figura ayudando a su Hijo en este tránsito, significa la aceptación completa de la misión redentora por parte de María. Es una de las páginas más bellas del siglo sobre la Historia de la Señora, en referencia a la vida de Jesús. Toma en esta representación, como en otras tantas, un papel protagonista, muy de acuerdo con la tendencia Marianista que surge con fuerza de total aceptación popular a partir del S. XIII, y que se extenderá por todo el mundo cristiano.

Otro tanto sucede en una representación que encontramos también en una obra de factura francesa. Es un Misal de principios del S. XIV, también conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el que las escenas de la Pasión, están representadas con toda delicadeza.

En este caso también aparece la Virgen acompañando a Jesús en la Calle de la Amargura, ayudándole a llevar la Cruz.

La escena se muestra más complicada en cuanto a su composición, y se integra en el ciclo de la Pasión, que está expresado en cuatro viñetas: el prendimiento; el Camino del Calvario; la Crucifixión y Cristo Crucificado con la Virgen y San Juan. En este ciclo completo, la subida al Calvario se representa con cinco personajes: Jesús que lleva la Cruz de la manera indicada, la Virgen acompañada por una Santa Mujer y dos hombres con túnica corta; uno tocando la Cruz es un sayon, y otro adelantado que posiblemente proclama la sentencia.

La repetición de esta escena es tan continua que nombrar muchos más ejemplos a lo largo de la Edad Media, solamente sería redundar en lo que venimos expresando. De todas formas, hay obras curiosas, que se salen del campo de la ilustración librería, que podía parecer reducida y elitista y por tanto de poca difusión. Tenemos de comienzos del S. XIV, la representación de la Subida al Calvario, tallada en la

portada principal de la Catedral de Estrasburgo, que mantiene las características que hemos comentado. La Cruz la sigue llevando Jesús con el madero largo hacia delante. Otro tanto sucede con un tríptico de marfil, de la segunda mitad del S. XIV, que se conserva en el Museo de Cluny. De igual manera aparece también representado en el Paramento de Narbona, hacia 1375.

De fines del S. XIV, encontramos un fresco muy interesante que se encuentra en el ábside de la parroquia de San Lorenzo, en Córdoba. Es una obra de rasgos populares, que está incluida en un ciclo completo de la Pasión, y que también muestra la escena de la subida al Calvario con las características que apuntábamos. Su ubicación indica que estas pinturas tienen un carácter público, lo que hace suponer que la costumbre del momento de representar a Jesús con la Cruz a cuestas, era la que después se llamaría «Cruz al revés».

No solamente cuando aparece Cristo en esta escena es cuando encontramos la modalidad descrita. Recordemos que en el Sarcófago del Museo Vaticano (vid. Fig. 1), el Cirineo también la lleva así. Más tarde, en el S. XV, encontramos una ilustración muy interesante, en un Libro Coral de la Catedral de Sevilla, que se refiere a la fiesta de la Exaltación de la Cruz (6). Se representa el momento en el que el Emperador Heraclio, después de la batalla de las Blaquernas, y de encontrar la Cruz Verdadera, la lleva a Jerusalén (Fig. 6).

La preciosa narración en que el Emperador se acerca a la Ciudad Santa con la reliquia, y los milagros que a sus puertas sucedieron (7), está perfectamente sintetizada en la miniatura de este Coral sevillano. Inclusive, sobre la puerta de la ciudad, que aparece murada, siguiendo en todo a la leyenda, se lee el Ave María que según tradición, se grabó milagrosamente.

El Emperador va vestido de sayal, ceñido con cordón a la cintura y lleva la Cruz hacia delante también. Como atributo de su dignidad, el pintor ha mantenido la corona en la cabeza de Heraclio. Desde un punto de vista histórico es posible que la escena no se desarrollara exactamente así, y que sólo fuera una parte de la Cruz la que se llevara a Jerusalén (8), pero para la iconografía religiosa medieval, es de sobra conocido el que las versiones sobre los hechos reales tenían más aceptación que los hechos mismos. Esto confirma el sentido poético que va a manifestarse a lo largo de toda la plástica de la Edad Media.

(6) Catedral de Sevilla. Libro Cantoral n.º 4. Folio 44.

(7) VORAGINE, Jacobo de la. Opus cit. pág. 585.

(8) MARTÍN, Flecher: *Historia de la Iglesia*. Valencia 1977. Vlm. III. pág. 439.

La devoción y representación de las escenas de la Pasión y muy especialmente las relacionadas con la Cruz, van a tomar un papel preponderante a partir del S. XV, cuando los Franciscanos se hacen cargo de la Guardianía de los Santos Lugares. La veneración a la vida de Cristo en todas sus etapas es promovida por los Frailes Menores, quienes establecen una serie de devociones que se extienden por toda Europa con una rapidez increíble. Desde la costumbre de las Jornaditas y el Nacimiento, ambas típicamente franciscanas, hasta el Vía Crucis, cada momento tendrá relación con la O.F.M.

La iconografía del Nazareno con la Cruz al revés, que se venía manteniendo a lo largo de siglos, pervivirá hasta el S. XVII inclusive, aunque la otra forma, que andando el tiempo se convertirá en la más conocida, convive con aquélla, sobre todo a partir del S. XVI.

La forma antigua de llevar la Cruz, permanecerá con más arraigo en aquellas asociaciones que tienen relación con la Orden Franciscana y con la ciudad de Jerusalén.

La mayoría de los ejemplos con los que contamos a partir del S. XVI, tienen conexión con estas dos líneas apuntadas.

En el Retablo Mayor de la iglesia del Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla, obra que fue realizada por los Aprile en 1532 (9), consta que había una escena de la Calle de la Amargura, en la que el Nazareno llevaba la Cruz al revés también, según se denomina en un inventario de 1710, que se conserva en el Archivo de la Provincia Bética de la O.F.M.

Del mismo convento procede una talla del Nazareno que se conserva actualmente en la Parroquia del Sagrario de Sevilla. Se trata del conocido «Cristo de la Corona», que originalmente estuvo en un altar que había debajo de la escalera principal de la Casa grande, en el tránsito entre el claustro grande y el claustro chico (10). También esta obra del S. XVII lleva la Cruz al revés.

Otro ejemplo interesante desde el punto de vista de esta iconografía, nos lo proporciona un grabado inserto en la Crónica Franciscana de Fray Francisco Gonzaga, que ilustra la historia de la Provincia de Cartagena. En esta imagen, que se debe a Giovanni Crespi, como todas las de la obra, encontramos a Jesús y a Francisco, portando cada uno su Cruz (Fig. 7). Cristo, en este caso, la lleva hacia detrás, mientras que Francisco la lleva de la forma tradicional, hacia delante. Tal

(9) CONTRERAS, Juan de: *Esculturas de Carrara en España*, Madrid 1957. C.S.I.C., pág. 18.

(10) LÓPEZ DE VICUÑA, Fray Atanasio: *Historia del Convento Casa Grande de Nuestro Padre San Francisco de la ciudad de Sevilla*, Archivo Provincia Bética. O.F.M. Codice 2. Ms. inédito. 1894.



Fig. 1. Sarcófaco Paleocristiano. Año 350. Museo Vaticano



Fig. 2. Píxide de la Pasión. Marfil. Año 450. Museo Británico.



Fig. 3. Entrega de la Cruz. Mosaico Bizantino. S. VI. San Apolinar el Nuevo. Ravena.

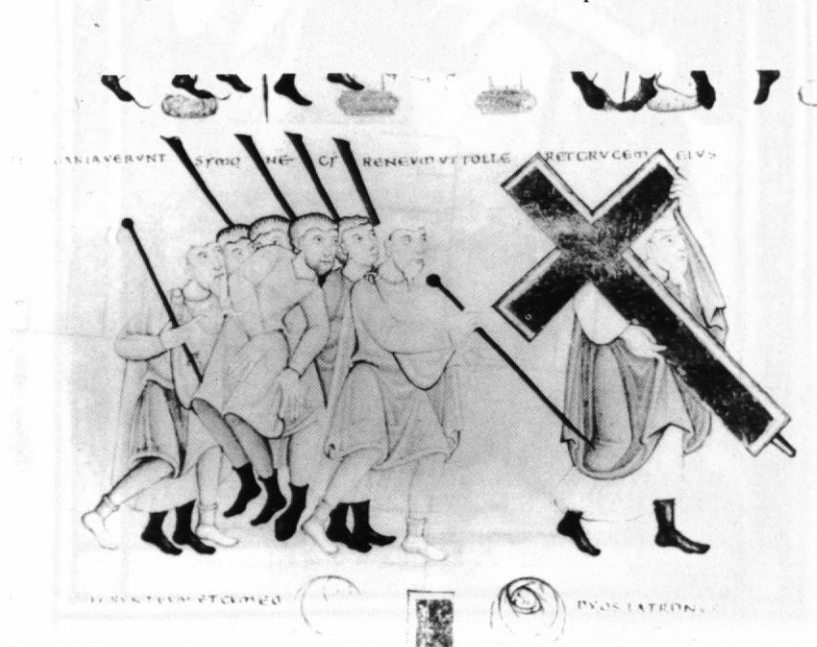


Fig. 4. «Codex Aureus». Biblioteca del Escorial. Miniatura Carolingia S. IX.

Consejo de Madrid.



Fig. 5. «Muy Bellas Horas de Nuestra Señora». Codice Francés S. XIII. Biblioteca Nacional de Madrid.



Fig. 6. Festividad de la Exaltación de la Cruz. Cantoral n.º 4, Folio 44. Catedral de Sevilla. S. XV.



Fig. 7. Giovanni Crespi. 1587. Grabado de la Provincia Franciscana de Cartagena.



Fig. 8. Francisco Pacheco, 1583. Nazareno de la Hermandad del Silencio. Sevilla. Libro de Reglas.



Fig. 9. Nazareno procedente del Convento de San Francisco de Orense. S. XVII. Relieve en caliza. Museo Arqueológico de Orense.



Fig. 10. Cristo de Santa Cruz. 2.^a 1/2. S. XVII. Parroquia de San Pedro. Ecija.

vez en el contraste de ambas figuras podemos encontrar la conexión entre la forma nueva del Nazareno y el afinamiento de la O.F.M. en los Santos Lugares, quienes pretenden continuar la tradición, representándola en la figura del fundador de los franciscanos. Una iconografía curiosa, que en 1587 tuvo un cierto predicamento (11).

Relacionada con Jerusalén está la Hermandad del Silencio, la más antigua de cuantas existen en Sevilla, fundada en 1340 (12), y cuya primitiva titulación fue «Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Santa Cruz de Jerusalén, Nuestra Señora la Virgen María y San Juan Evangelista» (13). Efectivamente, como enseña de la Hermandad, está la Cruz de la Orden del Santo Sepulcro, lo que denota su relación con los Santos Lugares.

La imagen titular del Silencio es un Nazareno que lleva la Cruz al revés, magnífica talla realizada por Ocampo en 1607 (Fig. 8), aunque como antecedente inmediato de este Nazareno procesional está una pintura que se encuentra en el Libro de Reglas de la Hermandad, obra de Diego Pacheco realizada en 1583.

Del mismo tipo de Nazareno, pero en este caso, integrado dentro de la escena histórica de la Subida al Calvario, fue la pintura que Luis de Vargas hizo para las Gradas de la Catedral, por las que transcurrían las procesiones penitenciales desde el S. XV. Esta obra tendría una réplica en el S. XVIII, realizada por Espinal (14).

Encontramos múltiples ejemplos de esta manera de representar a la figura de Jesús, procedentes de los lugares y artistas más dispares. A este tipo corresponde la conocidísima representación de Jesús con la Cruz a Cuestas, debida al Greco, que se conserva en el Museo del Prado. Del mismo tipo, aunque de una calidad que demuestra un ingenuismo popular, tenemos un relieve procedente del extinguido Convento de San Francisco de Orense (Fig. 9), y que ahora está depositado en el Museo Provincial Arqueológico de Orense (15). Este relieve en caliza, fechado en el S. XVII, es de factura muy tosca, aunque presenta una intención de pliegues en la túnica y de movimiento, que son exponentes de su cronología barroquizante.

(11) GONZAGA, Fray Francisco. *De Origine et Progressio Seraphica Religione*. Roma 1587. Vlm. II.

(12) CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales de las Cofradías Sevillanas*. Sevilla 1984. Págs. 367.

(13) CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Opus cit.* págs. 369 a 372.

(14) GELAN, F. y SÁNCHEZ DUBE, J.: «Origen y evolución de las Cofradías», en *ABC de Sevilla*. Marzo 1985, Cpts. 33 y 34.

(15) *Memorias de los Museos Provinciales*, «Museo Arqueológico de Orense», Madrid 1946, págs. 86-90.

Otras pinturas del Nazareno en la forma iconográfica que nos ocupa aquí son, por ejemplo, las que se encuentran en la iglesia parroquial de San Lorenzo de Sevilla, que posiblemente procedan de las fechas en que la Hermandad del Silencio tuvo allí su sede, y la que conserva la Hermandad de la Esperanza de la Trinidad, si bien en esta última obra, la figura de Jesús aparece aún como adolescente y en consecuencia, tiene un carácter más simbólico que histórico, acercándose bastante a la idea de las premoniciones, según la intención iconológica, y con unos antecedentes formales que nos remontan a la iconografía paleocristiana (vid. Fig. 2). Esta obra, que está sin catalogar, fue atribuida a Francisco Pacheco, aunque sin fundamentos serios. Sólo podemos decir que es de escuela sevillana del S. XVII.

No queremos extendernos más en ejemplificaciones, puesto que nuestra intención no es hacer un catálogo temático, sino intentar marcar la continuidad de un modelo iconográfico.

Ahora, en otro orden de cosas, intentemos llegar a las raíces de las que surge esta forma especial de llevar la Cruz.

Existe la opinión generalizada de que el origen está en el momento en que Jesús toma la Cruz en el Pretorio para emprender la marcha hacia el Gólgota. Esta explicación, sencilla por demás, está recogida de Fray Juan de Santa María Ulloa, y se viene repitiendo y aceptando desde el S. XVII (16).

Pero este argumento no parece tener unas bases muy sólidas, puesto que ya desde los primeros tiempos de la iconografía cristiana, las dos escenas, la de la toma de la Cruz y la del Camino hacia el Calvario, están perfectamente diferenciadas, como antes hemos expresado (vid. Figs. 2 y 3). Igual sucederá en el S. XVII, si compráramos la imagen del Silencio con la del Nazareno de Santa Cruz de Ecija, si bien en éstas, por ser imágenes vestidas y articuladas, la posición actual de los brazos puede ser motivo de equivoco (vid. Figs. 8 y 10). No podemos considerar por tanto que una actitud sea consecuencia de la otra. La toma de la Cruz y el Nazareno, son cosas distintas.

Es probable que la forma de llevar el madero de la que nos estamos ocupando, se debiera simplemente a una costumbre, es decir, que fuera el sistema habitual de llevar los reos judíos al patíbulo. Realmente es una opinión arriesgada, puesto que históricamente no hay testimonios suficientes que avalen definitivamente ninguna teoría (17).

(16) PALOMERO PÁRAMO, Jesús M.: *Imaginería Procesional Sevillana: Misterios, Nazarenos y Cristos*, Sevilla 1981, pág. 113.

— SANTA MARÍA ULLOA, Fray Juan de. O.P. *Meditaciones sobre el Rosario*.

No hay ningún dato que aclare la cuestión tratada en la bibliografía existente, o al menos en la conocida.

La idea del cambio de postura de la Cruz, basándose en una variación de gusto estético, tampoco nos parece probable, puesto que durante varios siglos encontramos modelos paralelos de las dos modalidades de ambas. Por no traer a colación más obras de las ya citadas, podemos analizar la figura 7, el grabado de Giovanni Crespi publicado en 1587, donde en la misma escena aparecen las dos formas.

Cabe la posibilidad de que esta manera de la Cruz al revés, tenga una simbología triunfal, a pesar de lo trágico de la escena en la que se representa.

Para emitir esta opinión, y siempre dentro del campo de la hipótesis, nos basamos en que en las primeras representaciones aparece esta modalidad, y muy significativo a nuestro parecer, es el Sarcófago del Vaticano (vid. Fig. 1), en el cual la iconografía que se representa es totalmente simbólica y entra de lleno en la exaltación del Cristianismo triunfante.

Tengamos en cuenta que esta obra se hace sólo treinta y siete años después de que Constantino proclamara la Paz de la Iglesia. Es el momento en que las artes plásticas adquieren una importancia grande, como elemento propagandístico de la nueva religión del Imperio.

A la difusión del tema de la Pasión, y en especial de la Cruz en sus diversas modalidades, contribuirían sin duda las Historias acerca de Santa Elena y el hallazgo de la Vera Cruz, así como otras leyendas piadosas acerca del Santo Madero, junto con otras circunstancias de carácter político y religioso que no es momento de analizar (18).

Lo que sí es evidente es que el signo máximo del cristianismo no podía ser representado de una manera dolorosa, o digamos, cruenta. Por esto, y tomada la Cruz como símbolo triunfal más que como símbolo de penitencia, había que exaltarla, incluso en aquellas escenas que dentro del contexto histórico necesitaban de un cierto dramatismo. La representación de la subida al Calvario, por supuesto que entra en este ámbito, pero también en estos casos, la Cruz se representa, de alguna manera, triunfante. La encontramos sobre los hombros de Cirineo, y sobre los de Jesús, más como lábaro que como castigo.

De la misma manera aparecerá, aunque con las variantes normales según lo representado, sobre los hombros de algunos santos, en es-

(17) HERMOSILLA MOLINA, Antonio: *La Pasión de Cristo vista por un médico*, Sevilla 1985, págs. 92 a 96.

(18) TOYNBEE, A. y otros. *El Crisol del Cristianismo*, Madrid 1985.

cenos simbólicas donde aparecen sus triunfos sobre el martirio, como es el caso del San Lorenzo en el Mausoleo de Gala Placidia.

Esta intencionalidad será la que justifique esta postura de la Cruz al revés en los primeros monumentos de la iconografía cristiana, porque desde un punto de vista lógico y real, no tiene justificación.

Tengamos en cuenta que la manera de llevar la cruz con el madero largo hacia delante, es la más penosa de las formas, la más pesada, y dadas las condiciones físicas en que se encontraba Jesús, junto con la necesidad legal de que el reo tenía que llegar vivo hasta cumplir la sentencia, no parece posible que le obligaran a un esfuerzo que lo habría matado en el camino. Consideremos también que, en contra de la costumbre, fue reclamado Simón Cirineo para ayudar a llevar la Cruz y que así se cumpliera lo establecido por la ley (19).

Según lo expuesto, consideramos que la única razón posible para esta modalidad en la forma de llevar la cruz sea la raíz simbólica y no histórica.

No se debe a una reconstrucción arqueológica, sino que obedece a una idea, a un concepto. Es mediante una lectura iconológica como podemos llegar a los principios que justifican esta iconografía, y como se encuentra el pleno sentido de la misma, desde su origen.

Por lo que se refiere a la pervivencia de este tipo de representación a través de los siglos, tal vez sea una cuestión de costumbre, el mantenimiento de una tradición que seguiría a lo largo de toda la Edad Media y que continúa hasta el S. XVIII.

A pesar de que el sentido de la simbología primitiva se va perdiendo con el paso del tiempo, la imagen permanece y se repite con frecuencia, aunque ya remitiéndose por lo general a círculos muy concretos, sobre todo a partir del S. XVI, que es cuando la imagen del Nazareno con la Cruz hacia detrás tomará el protagonismo del tema.

Es en las organizaciones religiosas que tienen relación con los Santos Lugares y con los Franciscanos, como guardianes de Tierra Santa, donde la tradicional imagen de la Cruz al revés, aparece con mayor frecuencia. Quizás esto se debiera a que el contacto de estas instituciones con los escenarios reales en que tuvo lugar la Pasión de Jesús, les moviera a intentar mantener la forma que pudieron considerar más cercana a las primeras representaciones de las escenas de la vida de Cristo.

María José DEL CASTILLO UTRILLA

(19) HERMOSILLA MOLINA, Antonio. Opus cit. pág. 91.