

## **EL FANAL Y ALTAR DEL CALVARIO DEL MONASTERIO DE SANTA INÉS DE SEVILLA. ESTUDIO HISTÓRICO**

Escardiel González Estévez y Pedro M. Martínez Lara

### **1. PRESENTACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA**

El presente trabajo ha sido realizado como estudio histórico adjunto al informe final de restauración de la obra que se analiza en el mismo, esto es, el grupo escultórico conocido como "La Gloria en duelo", sito en el claustro del convento sevillano de Santa Inés el cual ha sido intervenido integralmente dentro de las restauraciones que la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía ha llevado a cabo dentro del proyecto Andalucía Barroca 2007, además de enmarcarse también dentro de todo un programa de intervenciones que se están llevando a cabo en el citado convento.

Los objetivos que han regido el trabajo han sido fundamentalmente el arrojar nueva luz sobre esta obra de arte, la cual creemos de gran calidad e importancia por su carácter único. Para ello hemos realizado una exhaustiva revisión de la pieza escultórica en cuanto al tema iconográfico, además de tratar de hacer una atribución sólida de su autoría. Todo ello con el fin de conocer mejor y valorar en su justa medida esta singular obra. Como objetivo hemos tenido también el conocer la obra al máximo nivel para poder valorarla así en su justa medida. Por último dentro de los objetivos también ha estado el de analizar la tipología y encuadrar la obra dentro de todo el conjunto de vitrinas similares por un lado, y dentro de la producción de pequeños grupos escultóricos con el tema de la piedad en el entorno más inmediato de la pieza.

En cuanto a la metodología empleada, en primer lugar se ha tomado contacto directo con la pieza una vez terminada su restauración, se le hizo un reconocimiento completo y un amplio reportaje fotográfico a fin de poder trabajar más cómodamente sin desplazarnos al lugar donde se conserva la pieza. Posteriormente se realizó el esquema de trabajo a seguir el cual irá dividido en dos partes fundamentales precedidos de una sencilla introducción que enuncia la metodología y los objetivos. La primera parte aborda el análisis de autenticidad de la obra, el cual incluye diversos apartados incardinados al conocimiento exhaustivo de la obra en todos sus aspectos. La segunda parte analiza particularmente la originalidad, o lo que es lo mismo, aborda un análisis sobre otras piezas similares, estudio y evolución de la tipología y la temática. Después se traza la historia material de la obra desde el punto de vista histórico. Finalmente el trabajo concluye con una bibliografía y apéndice gráfico.

## **2. FICHA TÉCNICA**

### **CATALOGACIÓN GENERAL DE LA OBRA**

Tipo de obra: Escultura de bulto redondo en madera y barro cocido policromado y estofado.

Denominación: La Gloria en duelo

Localización: Convento de Santa Inés, Claustro principal o del herbolario, altar del muro sur.

Autor: Anónimo del siglo XVIII, Atribuido a Cristóbal Ramos.

- Firma: No existe.

- Documento Público: No se ha encontrado.

- Tradición oral: Se atribuye a Cristóbal Ramos.

- Referencias bibliográficas: Morales y Serrera (1979), Valdivieso y Morales (1980), Montesinos (1986) y Gabardón (2005)

Cronología: Segunda mitad del s.XVIII

- Reseñada en la obra: No.

- Documento público: No se ha encontrado.

- Deducible por detalles: Formal y estilísticamente corresponde con este periodo de tardo barroco

Estilo: Barroco tardío.

Escuela: Sevillana.

Tema: Piedad con corte angélica y gloria celestial en duelo.

Modalidad: Original.

Disposición original: La que se conserva.

Técnica: Talla en madera, barro modelado y cocido pasta de papel modelada policromados y estofados.

Soporte: Madera, barro, pasta de papel, vidrio pintado, metal.

Estado de conservación: Restaurado.

Categoría artística: Obra de calidad.

Fecha de reconocimiento: enero 2008.

Equipo responsable: Escardiel González Estévez y Pedro M. Martínez Lara.

MARCOS, ARQUITECTURAS Y ORNAMENTACIÓN:

Vitrina de madera tallada y dorada acristalada con vidrios soplados.

### **3. LOCALIZACIÓN**

El Convento de Santa Inés (Congregación de Franciscanas Clarisas)

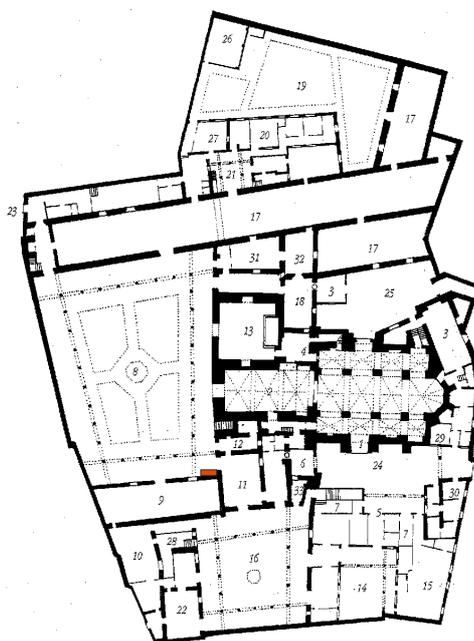
El Convento de Santa Inés fue fundado en 1374 por la aristócrata Doña María Coronel, que se había refugiado primero en la ermita de San Blas y después en el monasterio de Santa Clara - donde finalmente profesó con las clarisas franciscanas -, huyendo del acoso del Rey D. Pedro I, que había incautado las posesiones de su familia y ordenado la prisión y muerte de su esposo. Tras la restitución de su patrimonio personal, tras el acceso de Enrique II al trono, esta sevillana fundó un nuevo monasterio de clarisas en las antiguas casas de su padre, el señor de Aguilar. En 1376 se culminaron las obras del nuevo establecimiento. Al palacio de los Fernández Coronel se sumaron entonces las casas donadas por Juan Rodríguez Tello y la calleja de Zapateros, cedida por el cabildo sevillano. Cuarenta mujeres ingresaron en el convento en el momento de su fundación.

Se sitúa entre las actuales calles de Doña María Coronel y Sor Ángela de la Cruz en el área central del casco antiguo de la ciudad de Sevilla. El inmueble no se proyecta al exterior, pese a la gran superficie urbana que abarca, desplegándose su complejidad en el interior. La entrada se efectúa a través de dos ingresos independientes que se abre cada uno a un compás, en los laterales de la iglesia. En el izquierdo se encuentran entre otros espacios el torno, los locutorios, las viviendas del sacristán y portero y la puerta reglar. El otro compás permite acceder a la iglesia por otra puerta, opuesta a la anterior, así como a las sacristías de afuera. Hay que resaltar que la iglesia, al igual que ocurre en otros monasterios medievales sevillanos, queda alojada en el interior del convento, sin fachada en contacto con la calle. Se orienta canónicamente en sentido levante-poniente, con planta basilical de tres naves - inusual en casi todos los conventos - con tres tramos divididos por pilares cruciformes, cabecera poligonal y coros bajo y alto a los pies de la iglesia, prolongando exclusivamente la nave central. Se cubre con bóvedas de plementería de fábrica de ladrillo con nervaduras ojivales y espinazo.

El templo es de fábrica gótico-mudéjar y en el siglo XVII fue remozado por Francisco de Herrera el Viejo, época en la que se decoró el interior con yeserías, se ejecutaron las pinturas del coro y se ejecutó la portada principal barroca, adintelada y flanqueada por pilastras rematadas por frontón y hornacina. Una de las portadas de la iglesia, la de la nave de la Epístola, se abre frente a una pequeña logia próxima a la puerta reglar. La otra entrada al templo, desde el compás principal, se produce por una magnífica portada manierista de cantería. Anejas a la zona posterior de la cabecera de la iglesia se encuentran la sacristía de afuera, ámbito del siglo XVI a juzgar por su excelente artesonado de casetones, en contacto con el compás de la iglesia, y la vivienda del sacristán, de construcción contemporánea, y que se abre al compás conventual. La clausura se organiza en torno a diversos espacios libres, patios y claustros: al norte el patio del noviciado y las huertas, al este los dos compases, del convento y de la iglesia - ya descritos -, al sur los patios del obrador y la Camarilla, y al oeste el claustro principal ó del Herbolario. Al patio del obrador se accede cruzada la logia que encontramos en el compás conventual, se trata de un patio de pequeñas dimensiones uno

de cuyos lados es parte de la medianera sur del convento. Presenta doble arcada en dos de sus frentes y en él se ubican las dependencias dedicadas a la elaboración de los famosos dulces conventuales: almacenes, cocina, obrador, horno, etc. El claustro de la Camarilla, también medianero al sur, es de mayores proporciones, formado en todos sus frentes con doble galería, de arcos peraltados y escarzos enmarcados por alfices, sobre columnas renacentistas de mármol. Cuenta con interesantes yeserías y pinturas murales de diversas épocas. En torno a él se distribuyen abajo la enfermería, la cocina y la sala de ordenación y arriba la mayoría de celdas-dormitorio. La sala de ordenación se utiliza también como sala capitular, es de planta cuadrada, presenta banco corrido, cubierto de azulejos de cuenca del siglo XVI, y comunica el claustro de la Camarilla con el principal. El claustro principal ó del Herbolario, obra del siglo XVI, tiene forma trapezoidal y se compone de cuatro galerías con arcos peraltados abajo y escarzos en el piso de arriba, soportados por columnas de mármol. Del mismo material son las balaustradas de ambas galerías y la bellísima portada que da acceso al jardín central. Se encuentra revestido con una destacada decoración a base de yeserías y pinturas murales. Al mismo se abren estancias como el refectorio, el comienzo de la larga nave de los antiguos dormitorios o la sala "de Profundis, junto a la cual, y sobre una de las galerías del claustro, se levanta una espadaña de raigambre mudéjar. La sala de profundis ha servido de cementerio monástico, sigue la tipología de las "qubbas" islámicas, espacio cuadrado cubierto por una bóveda de paños que apoyan en trompas angulares. El refectorio, de planta rectangular, aparece cubierto por un alfarje de madera y decorado por paños de azulejos.

**PLANO DE LOCALIZACIÓN DEL ALTAR Y FANAL DEL CALVARIO.**



Situación del altar del Calvario en el claustro del Herbolario del Monasterio de Santa Inés, Sevilla.

#### 4. AUTORÍA

En este apartado pretendemos abordar el tema de la autoría sobre la cual, hasta el momento, no se ha dado una atribución firme. No obstante ha sido tratado por algunos investigadores todos ellos contemporáneos, elaborando cada uno de ellos una teoría al respecto. Haremos una revisión del estado de esta cuestión y para finalizar propondremos nuestra propia teoría.

Tenemos que comenzar diciendo que hasta la fecha de hoy no hay ninguna documentación que se refiera a la obra con la que poder acotar su autoría. Al consultar el fondo documental del archivo del convento nos encontramos que casi la totalidad de lo que se conserva es relativo al sostenimiento económico del convento, en concreto, libros donde se anotan las diferentes recaudaciones que, a través de padrones, fundaciones, rentas y otro tipo de ingresos provenientes de las dotes de las novicias que profesaban en la congregación. Por tanto no se ha podido localizar aún ningún dato relativo a inventarios de bienes o antiguas descripciones del convento que ayudasen a acotar el origen de la pieza. Tampoco en el archivo de protocolos se ha encontrado contrato o carta de pago relativa a esta singular obra, cuyo importe bien debió ascender a una suma considerable aunque no necesariamente tuvo que pasar ante escribano público. Ante esta situación de vacío documental no podemos más que trabajar en el terreno especulativo a través del cual presentar una atribución lo más argumentada posible. Pero antes, vamos a hacer un recorrido por lo que la historiografía del arte ha dejado escrito en torno a este problema.

Ninguna de las fuentes clásicas para la historia del arte sevillano arroja resultados acerca de la pieza puesto que no aparece reflejada ni en la magna *Sevilla Monumental y artística* de Gestoso<sup>1</sup> ni en la obra de González de León<sup>2</sup>. Ni siquiera en los catálogos monumentales realizados entrado ya el siglo XX hay referencia alguna a este grupo escultórico. La primera vez que aparece en la bibliografía según hemos podido localizar es en el catálogo de una exposición realizada en el mismo convento de Santa Inés<sup>3</sup> cuyo fin fue poner en valor y estudiar los fanales y vitrinas de las clausuras sevillanas como una manifestación propia de estos entornos.

Dicha exposición tuvo lugar en 1979 y por aquel entonces los comisarios Morales y Serrera ya se dan cuenta de la importancia de la obra y la colocan en su justa valoración como pieza de primerísima calidad con aun mayor interés por su complejo programa iconográfico y la delicadeza de sus formas. Concretamente manifiestan que "*la vitrina del convento de Santa Inés sugiere la intervención de un artista cualificado y de sólida formación*". Un año más tarde, en la edición que el mismo Morales y Valdivieso hacen con el título *Sevilla Oculta*, en colaboración con Luis Arenas, obra que se dedica a las clausuras sevillanas y los tesoros que encierran. En dicha obra aparece

---

<sup>1</sup> GESTOSO y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables...* / . Sevilla: Oficina tipográfica de El Conservador, 1889.

<sup>2</sup> GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia Artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados, profanos y de muchas casas particulares de la Muy noble, Muy leal, Muy heroica e Invicta ciudad de Sevilla*. Sevilla: Imprenta de José Hidalgo, 1844.

<sup>3</sup> MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. y SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel (Comisarios), *Fanales y vitrinas de los conventos sevillanos*. Catálogo de la exposición. Sevilla: Obra cultural de la caja de San Fernando, 1979.

fotografiada y reseñada la pieza objeto de nuestro estudio y se la califica de "obra maestra" fechándola en el primer tercio del XVIII<sup>4</sup>. Con posterioridad a estas obras aparecen otras más modernas y de corte más monográfico y especializado que tratan del tema. Siguiendo un orden estrictamente cronológico, el siguiente trabajo en el que se menciona nuestra obra es una monografía sobre el escultor Cristóbal Ramos, realizada por M<sup>a</sup> Carmen Montesinos<sup>5</sup>. En ella se atribuye el grupo del Convento de Santa Inés a la obra del escultor citado, como parte de un conjunto de grupos escultóricos de la piedad localizados en diversas parroquias y conventos sevillanos, los cuales según la autora participan de las mismas características formales aunque ninguno de ellos presenta una disposición parecida al del convento de Santa Inés y mucho menos tienen el amplísimo desarrollo iconográfico de aquél. En 1987 se publica una monografía dedicada al escultor José Montes de Oca<sup>6</sup>, en la cual su autor, Antonio Torrejón, atribuye parte de los grupos de la piedad que un año antes Montesinos había puesto bajo la mano de Cristóbal Ramos. Torrejón en cambio no cita para nada al grupo de Santa Inés, lo que separa esta serie de piedades –de las que hablaremos más adelante– de la que es objeto de nuestro estudio. Finalmente el grupo escultórico de la Piedad de Santa Inés aparece citado en una monografía fruto de una tesis doctoral sobre el tema de la Piedad en el entorno de Sevilla.<sup>7</sup> En él se aborda extensamente todo lo relacionado con la iconografía y las representaciones de la Piedad en todo el territorio del antiguo Reino de Sevilla, y como no podía ser menos trata de llenar el tema de las pequeñas representaciones escultóricas de la Piedad que se dan a lo largo del siglo XVIII y también entrado ya el XIX. Particularmente habla de un modelo definido cuyo exponente máximo y más complejo es el que nos toca estudiar a nosotros, poniendo bajo la influencia del mismo a todo el grupo de piedades al que hemos aludido antes, eso sí, atribuyendo algunas a Montes de Oca y otras a Cristóbal Ramos.

Curiosamente no se atreve el autor de este completo estudio a elaborar ninguna atribución aunque lo sitúa más cerca de las composiciones de Montes de Oca que de las de Ramos, al menos en el sentido compositivo de la imagen principal, único elemento común con el resto de los grupos escultóricos y a través del cual se pueden hacer las únicas comparativas de tipo estilístico y formal en búsqueda de grafismos.

Estos son hasta el momento los trabajos en los que de alguna manera ha aparecido reflejado este grupo escultórico de indudable calidad tanto escultórica como creativa. Por nuestra parte no podemos hacer mucho más que elaborar nuestra propia hipótesis sobre la autoría buscando, en primer lugar mantenemos la filiación a la producción de José Montes de Oca en cuanto al modelo usado para la composición del grupo de la Piedad, secundariamente hemos ampliado la búsqueda a otros fenómenos similares aunque no tengan como tema iconográfico el de la Piedad. Después de una intensa revisión, hemos tratado de buscar primeramente algún otro grupo

---

<sup>4</sup> VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo (textos). *Sevilla Oculta*. Sevilla: Abengoa, 1980. p. 84.

<sup>5</sup> MONTESINOS MONTESINOS, M<sup>a</sup> Carmen. *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*. Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 1986. pp. 44 y ss.

<sup>6</sup> TORREJÓN DÍAZ, Antonio. *El escultor José Montes de Oca*. Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 1987. p.42 y ss. Y p. 55 y ss.

<sup>7</sup> GABARDÓN de la BANDA, José Fernando, *El tema de la piedad en las artes plásticas del territorio hispalense*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005. pp. 351 y ss.

escultórico dentro del propio convento de Santa Inés, pues no nos parecería extraño que el mismo autor pudiese realizar varias obras similares pero con temática diversa para el mismo lugar. Como fruto hemos localizado dentro del convento un grupo escultórico de la Santa Cena, que aparece fechado hacia 1800<sup>8</sup>, así como dos pequeños fanales con escenas de la vida de Santa Inés, todos ellos anónimos. Todos ellos guardan características comunes, sobre todo de escala pero sin duda el de la Gloria en duelo es superior en técnica y composición, por lo que esta primera hipótesis aparte de no ofrecer ningún nombre concreto ni fecha, carece además de consistencia.

Haciendo caso de lo ya publicado a propósito del tema de las vitrinas de convento, hemos buscado más allá de los muros de Santa Inés algún tema similar, esto es, hemos hecho una revisión de los grupos iconográficos de la piedad que se conservan y que pueden guardar alguna relación con el que es objeto de nuestro estudio. Como ya hemos avanzado, existe una serie de grupos de la Piedad diseminados por la ciudad de Sevilla y su entorno más próximo, los cuales han sido puestos en relación por los estudios que anteriormente se han mencionado. En nuestra opinión sí existe relación entre algunos de ellos y el del convento de Santa Inés como son el de la vitrina conservada en la iglesia de San Ildefonso de Sevilla, la iglesia de Santa María la Blanca, y los conventos de la Encarnación, Santa Rosalía y Espíritu Santo, todos ellos atribuidos seriamente a Cristóbal Ramos, no obstante, no participan del gusto y la exquisitez de la talla del de Santa Inés, incluso, hay algunos rasgos que nos indican la intervención de varias manos como tendremos oportunidad de tratar en el apartado dedicado a la originalidad de la obra.

En cualquier caso es muy difícil hacer paralelismos entre las mencionadas obras y la que tenemos entre manos puesto que hay elementos completamente dispares y si bien podemos aceptar, como ya se ha apuntado antes, que el modelo participa de los presupuestos compositivos usados por Montes de Oca, de los que, por cierto, también bebe Cristóbal Ramos. Aun así la obra nos parece algo anterior al resto de las comentadas por detalles de la decoración que si bien anticipan la llegada de la rocalla, ésta no aparece aún situándonos en la primera mitad del XVIII.

Aun así y para completar esta revisión en cuanto a la autoría hemos analizado otras obras que reproducen diversas escenas pero con un planteamiento de escala, técnica y presentación similares al de la obra del convento de Santa Inés como son, un grupo del nacimiento de Cristo conservado en el convento de San Leandro de Sevilla y que aparece firmado por Ximenez en 1794<sup>9</sup>, fecha que se nos antoja tardía aunque sus figuras son de carácter retardatario y recuerdan a las del grupo de la Gloria en duelo. Otro grupo interesante es un belén catalogado como sevillano y conservado en el convento de Santa Paula el cual está atribuido al escultor de segunda fila Fernando de Santiago<sup>10</sup>, éste sí que puede estar más relacionado con el nuestro y aunque es arriesgado ponerlos en relación directa no queremos dejarlo pasar por alto

---

<sup>8</sup> VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo (textos). *Sevilla Oculta*. Sevilla: Abengoa, 1980. p. 102. El grupo de la Santa Cena aparece también en el catálogo de la exposición *Fanales y vitrinas de los conventos sevillanos op. Cit.*

<sup>9</sup> VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo (textos). *Sevilla Oculta. Op. Cit.* P. 58.

<sup>10</sup> *Ibid.* P. 146.

ante las similitudes de las expresiones, el tratamiento de los ropajes y la decoración de los mismos.

Como conclusión en cuanto a la autoría no podemos realizar una atribución segura aunque podemos afirmar que la obra parece anterior al periodo de actividad de Cristóbal Ramos, o como mucho debe tratarse de una de sus primeras obras, si bien, la complejidad técnica de la pieza sugiere la mano de un escultor consagrado que conoce el trabajo de Montes de Oca y que participa de los presupuestos estéticos del primer tercio del siglo XVIII, en lo que al aparato y la decoración se refieren. No descartamos la intervención de varias manos en el proceso de ejecución pero sí que consideramos como ya han hecho otros autores que se trata de una obra de grandísima calidad y notable gusto, fruto del trabajo de un artista de primera fila.

## **5. CRONOLOGÍA**

Como ya ha sido puesto de relieve, el elemento que nos lleva a acotar el lapso cronológico en el que inscribir la obra estudiada, viene indicado tanto por la tipología de la obra, las vitrinas conventuales ya comentadas; como por los rasgos plásticos y estilísticos que muestran las piezas talladas.

Uno y otro nos conducen a enmarcar diacrónica y geográficamente la obra en la segunda mitad del s. XVIII, en el terreno de la escultura barroca sevillana. Cabe mencionar que esta tipología de pequeños grupos escultóricos cobijados por fanales o vitrinas, tan propia de las clausuras femeninas se encuentra ya a finales del s. XVII, y se extenderá hasta bien avanzada la primera mitad del s. XIX. Pero, sin duda, su mayor proliferación se advierte durante el s. XVIII, paralela a esta tendencia barroca a crear una pequeña imaginería de carácter votivo.

En esta amplia extensión temporal de más de un siglo, el dato que nos ha llevado a situar la obra en la segunda mitad del s. XVIII, se centra en aquellos rasgos estilísticos presentados en la talla de las piezas, por su adscripción a la estética de un Barroco avanzado. Ahora bien, ¿cómo precisar entre la disyuntiva del periodo tardobarroco o rococó? La ausencia de rocalla, nos hace decantarnos hacia la primera posibilidad, aunque la minuciosidad y preciosismo del universo monjil, puedan argumentarse como rasgos característicos del rococó.

En primer lugar señalaremos los motivos decorativos vegetales, presentados en el exterior de la vitrina, aspecto tan extendido en Sevilla durante este momento. Otro motivo que prolifera en escultura en el mismo siglo es el de las cabezas aladas de ángeles. Las figuras, por su parte, respiran ese aire teatral, eso sí de acentos y gestos más contenidos que en otros casos, con que el barroquismo español se caracteriza. La complicación del tema puede aportarse como un dato más, fruto también de esta tendencia barroquizante.

Estos son los argumentos que podemos esgrimir para datar la obra, en ausencia de una constancia documental que nos lleve a pensar algo distinto, o bien corrobore la hipótesis, precisándola. Esperemos que así sea.

## **6. ANÁLISIS ESTILÍSTICO**

El valor artístico de la obra constituye, junto a la iconografía, los atractivos en los que se fundamenta el interés de esta pieza que alcanza sobradamente la categoría de obra de arte. Poner de manifiesto tales premisas a través de un concienzudo análisis estilístico, será nuestro cometido. Para ello centraremos nuestra atención en el terreno de la plástica.

Comencemos, pues, por la tipología. Los grupos escultóricos de pequeño tamaño insertos en vitrinas, a los que pertenece nuestro conjunto, comienzan a desarrollarse durante la segunda mitad del s. XVIII en el contexto de los cenobios femeninos sevillanos, extendiéndose hasta bien entrado el s. XIX.

Los antecedentes de pequeños grupos escultóricos con escenas pasionista pueden retrotraerse al s. XVI, pero resulta curioso observar cómo en la ciudad se produce un paréntesis en la centuria siguiente a causa de la caída en la demanda. Con esta sequía contrasta el auge de las escuelas castellana o granadina en la pequeña escultura, que ha de entenderse como un incentivo para reactivar la demanda en Sevilla. Pero, sin duda, serán los pequeños barros granadinos y, en mayor medida, de los belenes napolitanos, tan popularizados en este momento, los que ejerzan un influjo más importante<sup>11</sup>.

La proliferación de esta tipología artística no puede entenderse sin la sensibilidad religiosa que caracteriza el mundo monástico femenino y que corre paralela a esa tendencia a crear una pequeña imaginería de carácter votivo desarrollada en el Barroco. Así, Sevilla, empezará a contar desde comienzos del s. XVIII con esta imaginería, fruto de una demanda muy específica: la de los conventos de clausura; con un fin muy definido: proporcionar una unidad entre el creyente y Dios de una forma más íntima que en el caso de la imaginería procesional

Ahora bien, hay que tener presente que nuestro conjunto no constituye un ejemplo al uso de la vitrina conventual. No se trata de ninguna "casa de muñecas a lo divino" ya que, aunque asume ese sello minucioso, dista mucho de ser un ejercicio manual, como en otros casos. La categoría alcanzada por la obra hace "indudable la intervención de un artista cualificado y de sólida formación"<sup>12</sup>.

Hay que tener presente que en el caso de grandes vitrinas con variedad de personajes, como aquí nos ocupa, la consola juega un papel muy destacado por su imbricación con el conjunto escultórico que cobija. Es decir, que más allá de su función conservadora, el envoltorio se configura como un elemento esencial sin el que la escultura no puede entenderse. Esta, presenta, además, un tratamiento técnico de primera calidad que, encaja estilísticamente con la obra escultórica. Se trata de una consola tallada y dorada de base cuadrada y formato rectangular con tres frentes semicirculares abiertos con cristalerías, constituyendo el central una portezuela. Motivos vegetales conforman la

---

<sup>11</sup> GABARDÓN de la BANDA, José Fernando, *El tema de la Piedad en las artes plásticas del territorio hispalense*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005. p. 351.

<sup>12</sup> MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. y SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel (Comisarios), *Fanales y vitrinas de los conventos sevillanos*. Catálogo de la exposición. Sevilla: Obra cultural de la caja de San Fernando, 1979. pp. 1,3.

decoración, recorriendo roleos y hojarasca las enjutas y la base inferior; y guirnaldas frutales la vertical de los ángulos. El remate se efectúa a través de una pequeña balaustrada.

Inscrito en este marco de singular belleza, el esquema compositivo se amolda a la vertical ascendente, impuesta por la temática, dividiéndose en tres campos: el inferior, que representa el infierno, el inframundo; el central, el mundo terrenal; y el superior, la Gloria. Estos dos últimos doblan la medida del inferior, pero es la parte central la que adquiere un mayor protagonismo debido a las dimensiones de las figuras. Vemos, por tanto, una composición muy equilibrada, cuyo *crescendo* viene marcado también por el número de figuras, ajustándose así al programa iconográfico.

Cabe indicar en ello la deuda con los Nacimientos, tanto en lo referente a los esquemas compositivos, como a su marcado cariz minucioso y preciosista, tan propio de la ya comentada sensibilidad monástica femenina. Unos y otros son extrapolados a este grupo con el fin de potenciar el acercamiento entre Dios y los hombres que constituye la piedra angular de nuestra interpretación iconográfica. A ello responde tanto la característica cotidianeidad de los belenes como la eliminación de los sucesos más cruentos en los grupos pasionistas<sup>13</sup>.

Desde el punto de vista meramente plástico, lo más interesante es cómo se refleja esta minuciosidad y preciosismo en las figuras tratadas. Salta especialmente a la vista en el trabajo de los ropajes: una enorme diversidad de motivos decorativos dorados recorren agitados mantos y túnicas de vivos colores y riquísimos estofados. Hay que acusar en ello, junto a otros aspectos como el uso de la corona mariana, el influjo de la escultura retablistica y procesional; lo cual viene a ser confirmado por la alta calidad del grupo.

Esta calidad se pone de manifiesto en el dominio del tratamiento anatómico, especialmente de los desnudos: tanto los cuerpos adultos de Satán y Cristo (el rostro cadavérico y el detalle de la dislocación del brazo izquierdo, resultan de un verismo sorprendente), como la gracia regordeta de la infancia en los angelotes, además de la diversidad de posturas y la nota general de pesadumbre en los rostros, así lo atestiguan.

El grupo central de la Piedad, que acusa la recepción de la estética realista sevillana, se complica en nuestro caso con la multitud divina que toma parte en la "con-pasión" de la Virgen. De esta forma vemos como, en consonancia con el espíritu barroco español, todo el conjunto se convierte en una desbordante y aparatosa tragedia pero, en nuestro particular caso, de incongruente sesgo divino. En definitiva, un completo y majestuoso éxtasis de pena.

---

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 4.

## 7. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Abordar un análisis iconográfico de este grupo resulta tarea harto complicada por cuanto la escena representada no constituye un episodio canónico, es más, ni siquiera puede rastrearse una fuente apócrifa o popular, como en otros casos. Y esta es precisamente una de las claves donde radica su interés, a la par que el escollo para ejecutar un certero estudio.

La complicación se hace patente desde su sentido general hasta el más nimio de los detalles, comenzando por la nomenclatura. En aquellos estudios donde se alude a la obra siempre se hace con el título de Piedad<sup>14</sup>, que si bien es el tema central no es correcto, pues no es lo único. Ello se evidencia atendiendo a la definición que cualquier manual al uso ofrece de la escena pasionaria: *representación de María con Jesús muerto en sus brazos*<sup>15</sup>. Sólo esto es lo que iconográficamente se entiende por *Piedad*, es decir, una escena pasionaria protagonizada por dos únicos personajes: la Virgen y Cristo, sin más acompañamiento.

Un sentido similar presenta lo que se ha venido en llamar la Lamentación o el Llanto sobre el Cristo muerto. La diferencia respecto a la Piedad reside en la intervención de más personajes: la Magdalena y San Juan, y en un segundo orden, las Marías, o Nicodemo y José de Arimatea (principales en la escena precedente, la Deposición). La escena llega a ser multitudinaria en otros casos, incluso introduciendo a donantes. Todos, sin embargo, terrenales, posiblemente por la cita de San Juan en el Apocalipsis: *He aquí que viene con las nubes, y todo ojo lo verá, y los que le traspasaron; y todos los linajes de la tierra harán lamentación por él*. Ap. 1:7, 8.

Ahora bien, en algunas obras, generalmente pictóricas, se da, desde temprano, la existencia de ángeles, pero de carácter pasionario y pequeño tamaño<sup>16</sup>. Ello se produce tanto a la altura de los personajes terrenales, como revoloteando en el celaje. Esta es la representación que más se aproxima a nuestra enigmática composición y, sin embargo, no deja de significar, por ello, una distancia insalvable.

Parece, por tanto, que ninguna de las dos escenas puede intitular satisfactoriamente la obra a tratar. La solución al problema puede hallarse en el nombre otorgado por la propia comunidad monástica; nada más preciso que *La gloria en duelo*. Y es que es justamente lo que representa el grupo; ni una Piedad, por que no es lo único; ni una Lamentación, porque no es terrenal; sino el amargo lamento de la jerarquía celeste.

Dicha consideración se inscribe en ese contexto de sensibilidad monástica femenina proclive a otorgar nombres cariñosos que expresan el deseo de acercamiento a la divinidad. Cabría entonces preguntarse si se trata de un

---

<sup>14</sup> MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. y SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel (Comisarios), *Fanales y vitrinas de los conventos sevillanos*. Catálogo de la exposición. Sevilla: Obra cultural de la caja de San Fernando, 1979. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo (textos). *Sevilla Oculta*. Sevilla: Abengoa, 1980, pp. 84 ; GABARDÓN de la BANDA, José Fernando, *El tema de la Piedad en las artes plásticas del territorio hispalense*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005. p. 357.

<sup>15</sup> FATÁS CABEZA, Guillermo. y BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Diccionario de términos artísticos*, Madrid: Alianza, 2002. p. 257.

<sup>16</sup> Aparecen ya en la pintura gótica de Giotto, hasta el Barroco.

tema circunscrito al contexto sevillano; a la orden franciscana clarisa, a la que pertenece el convento de Santa Inés; o es, más bien, algo aislado.

Sea como fuere, lo cierto es que no se encuentra un motivo semejante ni en el contexto diacrónico y geográfico en que se enmarca, esto es la escuela sevillana tardobarroca de finales del s. XVIII, ni en precedentes más alejados en el tiempo y en el espacio, como sí ocurre con la Piedad, de origen germánico y medieval. ¿Alude ello a la ausencia de ejemplares conservados de un tema de escasa difusión? La calidad artística de la pieza no hace de ello una hipótesis descabellada. Nosotros nos inclinamos a pensar en un fenómeno aislado, producto de un encargo, fruto, quizá de alguna visión, semejante a aquellas que otrora inspiraron la Piedad.

Esta hipótesis viene a ser apoyada tanto por su ausencia en las fuentes canónicas y apócrifas, como por la paradoja teológica que de la imagen se deriva: ¿cómo es posible que la jerarquía celeste, prácticamente en pleno, llore desconsoladamente la muerte de Cristo, cuándo no es sino su muerte lo que conlleva el milagro de la Resurrección y la vida eterna en el reino de los Cielos; la piedra angular del Cristianismo?

Ello parece responder a esa pretensión de humanizar lo sobrenatural, tan propia de las clausuras femeninas, y que alcanza en las tipologías de las vitrinas sus máximos exponentes. No en vano, son significativas las reminiscencias al rito popular de las *lamentaciones fúnebres* y las *plañideras*<sup>17</sup>. Se trata, pues, de activar los resortes del sentimentalismo humano a través de la visión del sentimentalismo divino, moviendo a la meditación, con objeto de recrear espiritualmente el tema de la condenación y salvación a todo aquel que lo contemple. La disposición de las alegorías de la muerte y el pecado en la zona inferior, y la gloria celeste en la superior, así lo refrendan.

Una vez planteado el enigma que supone el sentido general del conjunto, y dadas unas claves para su hipotética explicación, pasaremos a diseccionar todos los elementos iconográficos que conforman el grupo, con el fin de desbrozar tanta complicación y de ofrecer una visión más precisa y profunda.

Antes de introducirnos en tan concienzudo análisis cabe reseñar un panorama general de los personajes, remitiendo a su disposición en el conjunto: en la parte inferior, encontramos a Satanás y al Esqueleto, flanqueando una inscripción. En el centro, a los pies de la cruz, Cristo muerto sobre la Virgen rodeado de cinco pequeños ángeles pasionarios, y con los siete arcángeles entorno: tres, a su derecha y cuatro a su izquierda; todo ello sobre el perfil de Jerusalén, que actúa de marco paisajístico. Por último, en la parte superior, el artista ha instalado un rompimiento de gloria, con Dios Padre y el espíritu santo, reluciendo entre un sinfín de ángeles que revolotean entre nubes.

De tan multitudinario conjunto podemos extraer cuatro temas esenciales, que se superponen: la Piedad, tema central iconográfica y compositivamente; la Santísima Trinidad y la angeología (o quizá debiéramos llamarlo mejor la representación de parte de la jerarquía celeste), situados en la zona superior,

---

<sup>17</sup> RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, París: Presses Universitaires de France, 1959. p. 519: según el autor el tema de la lamentación, desconocido en los Evangelios, no aparece hasta el s. XII, posiblemente inspirado por el rito de las *lamentations fúnebres*, que aún persiste hoy en el Oriente mediterráneo.

constituyendo la Gloria; y el triunfo sobre la muerte y el pecado, en la parte inferior.

Comenzaremos por el motivo iconográfico principal, la escena de la Pasión, cuyos orígenes vienen a situarse en el arte gótico alemán, a partir de los textos espiritualistas de místicos bajomedievales<sup>18</sup>, y, precisamente en la tipología de pequeños grupos escultóricos. Describir la gran tragedia de Cristo difunto sobre las rodillas de su madre requería una interpretación basada en un intenso dramatismo, y una buena dosis de expresionismo, tan denotativas de la sensibilidad medieval.

La difusión por Europa no se hizo esperar, de tal manera que la encontramos en Sevilla ya a fines del s. XV<sup>19</sup>, cultivándose intensamente desde entonces, tanto en el campo escultórico como pictórico. Pero no será hasta bien entrado el Barroco cuando se desarrolle la tipología de los pequeños grupos dieciochescos, con motivo del protagonismo que el tema pasionista alcanza en el contexto devocional de la época, especialmente en lo relativo a las clausuras femeninas. Ello supondrá la creación de un auténtico modelo autóctono, que aglutina una serie de tipologías muy ricas desde el punto de vista iconográfico.

El modelo cristífero, que es el de un hombre muerto que respira pausa y serenidad, denota el influjo de las *Meditaciones* de San Buenaventura, obra capital para iconografía religiosa. Jesús, se halla tendido en el suelo, apoyando cabeza y hombros sobre el regazo de su madre, con los brazos extendidos, aludiendo a su posición en la cruz.

El modelo mariano se caracteriza por un rostro avejentado a causa del profundo dolor, lo cual se evidencia en su cejo fruncido y su boca temblorosa. Se cubre con el velo, que es símbolo de viudez, a la par que se relaciona con el hábito monjil. Es interesante advertir en ello como la Virgen dispone una sábana sobre su ropaje, para acoger el cuerpo de su hijo. El influjo de la imaginería procesional, una constante en los pequeños grupos, se acusa más claramente en la Virgen debido a la presencia de la corona, ajuar propio de esta imaginería barroca.

La escena se sitúa sobre un oscuro y abrupto monte Calvario, a los pies de la cruz, y con el perfil de Jerusalén recortado sobre el montañoso horizonte. La ciudad no parece tener ninguna significación iconográfica concreta más allá de la mera situación geográfica y fondo de escena.

La presencia de pequeños angelitos pasionarios alrededor del grupo protagonista es un motivo asaz común en la iconografía pietista. En este caso, el artista introduce a cinco: tres a sus pies, uno de ellos porta la corona de espinas y otro sostiene el brazo derecho, mientras el tercero lleva un pañuelo.

---

<sup>18</sup> TRENS, Manuel, *María, iconografía de la virgen en el arte español*, Barcelona: Plus Ultra 1946. pp. 204-203. Según el autor se trata de un tema creado en torno al gran místico alemán Enrique Susó y las místicas dominicas: Santa Matilde de Hackerban y Santa Brígida de Suecia.

<sup>19</sup> GABARDÓN de la BANDA, José Fernando, "Los grupos escultóricos bajomedievales de la Piedad en la archidiócesis hispalense", *Laboratorio de Arte*, 1997, nº10, pp 396-397. El primer dato al respecto, documentado por Gestoso, es la de un pequeño barro cocido en la Capilla de San Laureano de la Catedral hispalense encargado por el racionero D. Antonio Imperial hacia 1480. Pero el autor también refiere la existencia de un culto pietista incluso durante la época de ocupación musulmana, según textos populares. Los pequeños grupo escultóricos aún conservados se hallan en el convento de Santa María de Jesús o el célebre de Pero Millán en el museo sevillano, entre otros.

No parece que portaran originalmente otros instrumentos de la Pasión, aunque podrían haber desaparecido. Los dos restantes, se disponen en la parte superior, flanqueando la cruz, con ademán de sostener la corona mariana.

Ello nos introduce en la compleja iconografía angeológica, más enigmática si cabe en nuestra representación. Aunque la figuración de llorosos angelitos pasionarios en la Piedad, así como la frecuente presencia de estos en diversidad de temas, se erige como una constante en todo el arte, con enorme predicamento en la escultura barroca sevillana; la representación aquí propuesta queda muy lejos de constituir un motivo, ni tan si quiera, ajustado al ideario cristiano.

Volvemos a traer a colación la incongruencia de este "lamento divino" que el artista no ha vacilado en representar con contundencia, tal es la multitud de rostros compungidos, pañuelo en mano. Como explicación, podemos esgrimir, sin embargo, la difusión del culto a las figuras angélicas en los cenobios femeninos, como protectoras de los dones y bienes de la comunidad; junto con la pretensión de humanizarlas, como ya ha sido puesto de manifiesto<sup>20</sup>.

La imprecisión de las fuentes en torno a la angeología plantea arduos problemas que desafían toda representación plástica, en primer lugar porque son puros espíritus y, en consecuencia, invisibles. La representación aquí propuesta sigue las convenciones iconográficas: ángeles niños y ángeles mancebos, los unos desnudos y los otros con túnicas que reflejan la moda de la época; y con su atributo esencial, las alas, emblema de vuelo que alude a su función de mensajeros y, siguiendo la herencia medieval, multicolores<sup>21</sup>.

Aunque no constituye una representación de la totalidad de la jerarquía celeste, las más de sesenta figuras, parecen, sin embargo, pretenderlo, mostrando aquellos componentes más habituales. El artista los divide en cuatro tipologías: en la parte central encontramos los dichos ángeles-pasionarios y los siete arcángeles, flanqueando a la Piedad; mientras que en la parte superior, configurando el rompimiento de gloria y, por tanto, con una presencia justificada, podemos distinguir tres tipologías: cabezas aladas, angelotes *putti* (en número de más de cuarenta entre ambos) y unos ángeles mayores que estos dos, que podemos calificar de al borde de la adolescencia; todos frecuentes en la retablistica sevillana.

Comencemos, pues, por los arcángeles que, a pesar de ser sólo el segundo coro de la tercera jerarquía celeste, gozan de la deferencia de ser los únicos no anónimos y, por ello, los más importantes desde el punto de vista iconográfico<sup>22</sup>. Ahora bien su polémica representación ha radicado en la ausencia de institución canónica de cuatro de los siete nombres de sus componentes, y el deseo humano de referirse a ellos de forma individual<sup>23</sup>. Frente a los aceptados Miguel, Gabriel y Rafael, la Iglesia católica no permite

---

<sup>20</sup> FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, "Los ángeles y los arcángeles de la Capilla de San Miguel de la Catedral de Jaén", *Laboratorio de Arte*, 1995, nº 8, pp 157-163.

<sup>21</sup> RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona: Serbal, 2000. tomo I, pp. 56, 57.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 65.

<sup>23</sup> SÁNCHEZ ESTEBAN, Natividad, "Sobre los arcángeles", *Cuadernos de arte e iconografía*, 1991, nº8, IV. Pp. 91-101: la autora pone de manifiesto en su artículo un proceso inquisitorial contra el pintor madrileño Francisco Barreda, por pintar una serie de arcángeles, lo cual nos da una idea de las cotas que alcanzó la polémica, pp. 91-96.

nominar a Uriel (canónico para la Iglesia oriental), Jeudiel, Baraquiel o Sealtiel (a veces, sustituidos por los nombres de Raziel, Peliel o Maltiel).

El culto a estos nombres teofóricos llega pronto a España posiblemente merced a Carlos V, fundador del Templo dedicado en Palermo a los siete Arcángeles en 1527. El culto en esta ciudad italiana parece originarse a raíz del descubrimiento de un fresco en 1716 en la iglesia de San Angelo, cuyo fresco va a constituir el modelo que Wierix, a través de su grabado, difundirá por Europa<sup>24</sup>. En España encontramos, por tanto, una importante tradición de retrato arcangélico, con una especial incidencia en el s. XVII, tanto en el círculo de la corte<sup>25</sup> como en la Escuela Sevillana<sup>26</sup>, a pesar de las cortapisas inquisitoriales.

La representación del ciclo completo arcangélico, bastante infrecuente en el arte occidental dado el carácter apócrifo de cuatro de ellos, siempre se decanta hacia el ámbito pictórico; mientras que en escultura, únicamente se encuentran los tres canónicos, y, siempre, de forma individualizada. Esta infrecuente sinaxis de los siete arcángeles en escultura, se añade a la no menos extraña disposición; flanqueando una Piedad, con peserosa actitud. ¿Podría ello deberse a la función de "honrrar a jesu xpo. en persona y en fama", que señala Eiximenis en sus comentarios?<sup>27</sup>. Parece poco probable una influencia del teólogo medieval en el contexto del avanzado Barroco sevillano.

La representación se hace siguiendo las directrices pachequianas: "Débanse pintar, pues: en edad juvenil, desde 10 a 20 años [...] representa la fuerza y valor vital que está siempre vigoroso en los ángeles, mancebos sin barba [...] Puédase usar también, de ángeles niños desnudos, adornados con algunos paños, volando con decencia y honestidad...".<sup>28</sup>La indumentaria, que sigue los preceptos dieciochescos al respecto, está formada por una túnica fruncida a la cintura que deja una de las piernas al descubierto; un manto, cogido con un broche al pecho, y unas calzas acordonadas, reminiscencias del *lorum* bizantino, que llegan hasta la mitad de la pierna con el borde vuelto.

La ausencia de atributos identificadores, salvo en el caso de San Miguel, puede explicarse por la carencia de modelos escultóricos, ya que no parece apreciarse una pérdida de dichos atributos. La iconografía de Miguel *qui sicut Deus* sí es, por su parte, bastante completa: con férrea armadura, casco y espada al cinto, pisa *victoriosus* al demonio, que se muestra atormentado bajo sus pies. Más problemático es identificar el bastón que porta en la mano derecha, ya que este parece, más que original, de posterior factura monástica, aspecto propio de estas vitrinas dieciochescas. Posiblemente se hizo para sustituir a un atributo perdido o maltrecho, que representara una palma o, difícilmente, un caduceo; ya que la postura de la mano no invita a

---

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 96, 97 : Cornelio Lapidio nos da cuenta en su *Comentaria in Apocalypsis S. Iohannis Apostoli*, publicado en 1648. De aquí se extenderá a Sicilia, Nápoles, Venecia y Roma, donde el devotísimo Antonio Duca, hace colocar un cuadro con los arcángeles en el altar de Santa María de los ángeles, consagrada en las Termas de Diocleciano desde 1561.

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 97-98: se conservan cuatro series y un cuadro con los siete arcángeles, procedente de la Escuela Madrileña, entre los que destacan los dos del Monasterio de las Descalzas Reales, exento, al parecer, de la inculpação inquisitorial, dada su protección real.

<sup>26</sup> FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, *Op. cit.*, p.159: en Sevilla destacan los conjuntos arcangélicos del Hospital del Pozo Santo, y el del convento limeño de la Concepción, junto al tratado en la obra de la catedral de Jaén.

<sup>27</sup> SÁNCHEZ ESTEBAN, Natividad, *Op. cit.*, p. 92.

<sup>28</sup> PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura; su antigüedad y cosas bellas*, Madrid, 1638, tomo II, Libro III, cap. XI, pp. 201-204.

pensar que sostuviera una lanza o un escudo. Cabe reseñar en su caso, lo especialmente contrito de su rostro, surcado, incluso, por lágrimas.

Este abrumador protagonismo del príncipe de la milicia celeste frente al anonimato de los restantes, incluso de los dos canónicos, puede responder a la ausencia de modelos escultóricos; corroborando así lo insólito de la representación.

El rompimiento de gloria superior viene señalado con la multitudinaria presencia de tres tipologías angélicas diferentes en número de más de cincuenta, cuya función es, según las escrituras, ocultar la morada de la divinidad. Esta proximidad al solio divino nos lleva a pensar en el deseo del artista por representar los serafines y querubines del primer escalón a pesar de la ausencia de sus rasgos identificativos. Tal consideración, expresada significativamente por Pacheco: "Los querubines del arca eran también niños, y rostros de niños se deben pintar en los serafines"<sup>29</sup>, constituye una nota habitual en la transposición plástica del motivo.

Los ángeles niños, que se muestran desnudos sin indecencia, adoptan el modelo pagano de verdaderos cupidos bautizados, que les confirió el Quattrocento italiano merced a la ferviente anticolfilia de la época. En la escultura sevillana, se erige como uno de los motivos preferentes. Las cabezas aladas, por su parte, harán fortuna en el arte del s. XVIII, siguiendo las indicaciones de *Molanus* como el único medio para evocar motivos alados y simbolizar sus caracteres esenciales: inteligencia y velocidad de movimientos<sup>30</sup>.

Los ángeles mancebos, más escasos, son mayores que los dos tipos anteriores, pero menores que los arcángeles. Estos, caracterizados por la virilidad y la juventud, presentan una indumentaria más liviana. Es interesante subrayar al respecto el gesto del ángel situado a la derecha de Dios Padre, mesándose los cabellos; reminiscente del ancestral rito de las plañideras, y un marca intensificadora de este éxtasis de aflicción.

Inserto en este contexto encontramos el tema de la Santísima Trinidad, también en modo peculiar, ya que se da una yuxtaposición con el tema de la Piedad. A pesar de las numerosas variantes que encontramos en torno a la *Sanctissima Trinitas*, la iconografía al respecto no contempla nada semejante. Al figurar Cristo en la Piedad, la estructura se amolda de modo que señala un eje vertical: Dios Padre, el Espíritu Santo y Cristo que, con su "doble protagonismo" vincula los dos temas.

Así, a la dificultad de traducir plásticamente un tema tan contradictorio como el de un Dios uno y trino a la par, se añade la de esta variante que viene impuesta por la coyuntura temática. La fórmula se aproxima, en este caso, a la categoría de las figuras antropomorfas diferenciadas, pero en su esquema vertical. Este, ideado para afirmar el monoteísmo de la fe cristiana contra la herejía triteísta, confiere la necesaria unidad al disperso grupo de la Trinidad. Y, aunque en este caso Cristo ya no aparece crucificado, el sentido es el mismo: Dios Padre presenta a su hijo, yacente en brazos de María aquí, como

---

<sup>29</sup> *Ibid*, tomo II, Libro III, cap. XI, p. 202: según el tratadista sevillano, los defensores de las representaciones de "ángeles-niños" se basaban en las apariciones de estos a las santas Dorotea y Francisca Romana.

<sup>30</sup> RÉAU, Louis, *Op. cit.*, pp. 57-58,

signo de la Gracia redentora, mientras que el Espíritu Santo planea entre ambos<sup>31</sup>.

Dios Padre es representado aquí en su variante del "Anciano de Días": un venerable anciano de barba y cabellos blancos y largos entre las nubes, en esta obra, de pie; revestido con túnica y manto, y tocado con el triángulo trinitario, evocador de la idea de unidad en la triplicidad. Sostiene el globo cruciforme con la mano izquierda, mientras bendice con la diestra. El Espíritu Santo se muestra *sub specie columbae*, esto es, una paloma blanca como la nieve, emanando, al igual que Dios, un haz de rayos luminosos. Es la característica iconográfica del Espíritu Santo, único componente de la Trinidad, cuyo tipo zoomórfico está más extendido que el antropomórfico<sup>32</sup>.

Analicemos, por último, la zona inferior de la composición: Satán y un esqueleto, ambos sentados, flanquean una inscripción borrosa. Bien, aquí el sentido parece estar bastante claro: se trata del triunfo de Cristo sobre el Pecado, simbolizado por el demonio, y sobre la muerte, representada por la canina.

Los parámetros iconográficos del demonio se presentan con una claridad meridiana: la vergonzosa y degradante desnudez de herencia medieval y tono rojizo, pues vive en el fuego. A ello se añaden los rasgos derivados del sátiro antiguo: cuernos de fauno (emblema de la lujuria), boca grande, uñas ganchudas y orejas velludas; que junto con los cabellos erizados, aluden a la comparación con el pecado, que se eriza sobre la conciencia, como estos hacen sobre la cabeza. Además no faltan la serpiente y las membranosas alas de quiróptero, alusivas al murciélago como animal de las tinieblas, reino de Satán<sup>33</sup>. Todo ello se complementa con la disposición: humillado doblemente bajo los pies de San Miguel y de Cristo.

El esqueleto, por su parte, denotativo de la muerte, se acompaña por dos atributos: la guadaña y el globo terráqueo. El desciframiento de la inscripción ha constituido, a nuestro pesar, una tarea imposible, habida cuenta de la pérdida de la grafía. A buen seguro, hubiese aportado un poco de luz a esta críptica sucesión de enigmas iconográficos.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 37-49.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 29-35.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 79-85.

## **8. ORIGINALIDAD**

En este apartado abordaremos el tema de la originalidad de la obra que estamos analizando, es decir, todo lo que se refiere a la novedad que supone dentro de su tipología o composición y también lo referido a la función con la que fue ideada.

Aunque ya lo hemos tratado en extensión con anterioridad dentro de este estudio, el tema que representa este grupo escultórico del convento de Santa Inés es religioso, esto hace que, generalmente en lo que se refiere a la originalidad, el artista a la hora de concebir la obra se halla sometido a toda una serie de "obligaciones" a causa de la iconografía la cual, delimita en gran medida el aspecto de la obra. No obstante, en el caso que nos toca analizar se dan circunstancias especiales que nos conducen a afirmar que el índice de originalidad del artista a la hora de concebir la obra es alto. Supone toda una novedad dentro de la tipología de las vitrinas y fanales que se prodigan sobre todo por las clausuras de los conventos femeninos como hecho patente y perdurado de una mística religiosa desaparecida en nuestros días. Esto nos hace pensar también por otro lado que este tipo de escena es fruto de una visión personal de un individuo, ya sea el artista o el comitente; como ya hemos apuntado anteriormente, fruto de una sensibilidad muy particular, es decir, nos parece evidente que una escena así de la que, -como explicaremos más adelante y ya se ha analizado en parte en lo que a la iconografía se refiere- no se ha encontrado fuente literaria alguna ni modelo anterior, tiene que estar producida de forma expresa por un interés devocional particular, lo que aporta más originalidad.

El fenómeno de las vitrinas y fanales es muy frecuentemente relacionado con el mundo de la mística privada que se da en los conventos de clausura, además, por lo general la temática iconográfica que se da en la mayoría de ellos -belenes, imágenes del niño Jesús en todas sus variantes iconográficas, Divinas pastoras y escenas de la pasión- participan de un carácter amable tierno muy relacionado también con la sensibilidad femenina. Aunque es un hecho patente que este tipo de obras se encuentra muy frecuentemente y casi de forma exclusiva en estos ambientes monásticos o conventuales, debemos plantearnos si no son estos ambientes, que constituyen en esencia un "desierto" en medio de las grandes urbes, un mundo pequeño dentro del mundo, preservados de la mayoría de las "poluciones" del mundo, y que por tanto son un reducto donde han pervivido este tipo de fenómenos artísticos con residuos de lo que fueron las mentalidades y religiosidad que los generaron. No es descabellado pensar que las pequeñas esculturas y grupos escultóricos presentados en vitrinas o fanales sean un testimonio de un modo de entender la devoción privada que se dio durante los siglos del barroco y que solo ha perdurado fosilizado en la clausura conventual.

Por otro lado es muy cierto que este tipo de manifestaciones, que presenta una decidida "humanización de lo divino" haciendo, como se ha señalado antes, que los personajes divinos adopten actitudes humanas y terrenales acercando la divinidad al mundo e identificando los aspectos más sensibles de la existencia humana -en el sentido platónico del término- con el plano de la perfección que es la divinidad. No obstante estas mentalidades y sensibilidades fueron posibles más allá de los conventos en los siglos del

barroco. Prueba de ello es que hemos encontrado este tipo de escenas más o menos complejas y de mayor o menor calidad, no solo en edificios monásticos sino también en parroquias y capillas de diversa índole, a donde pudieron llegar fruto de la devoción personal de familias o particulares que fundaron capellanías o simplemente las incluyeron en los bancos de sus retablos, algo relativamente frecuente.

Por lo que respecta a la función específica con la que fue ideado este grupo escultórico, ya hemos subrayado en varias ocasiones que, esta yuxtaposición de iconografías responde a un interés personal y decidido por mostrar una escena que presenta el hecho de la muerte de Cristo desde el punto de vista real, por un lado, con la Virgen llorando con el cuerpo del hijo muerto en su regazo, secundariamente el triunfo de esta muerte sobre el pecado y la propia muerte, y en tercer lugar y no por ello menos importante, la actitud de la Gloria Celestial, tiernamente humanizada, ante este suceso. Su ubicación en el claustro sobre un poyo de altar sugiere que funcionó como altar independiente al margen de los que existen en la iglesia, junto con los que suscitan una mayor devoción entre las profesas y novicias. Además la existencia de todo un aparato circundante que incluye un respaldo y dosel junto con otras dos vitrinas secundarias sin relación aparente con la principal –si bien no conocemos el contenido original de las mismas-. Este tipo de altares claustrales, insertos o no a una capilla abierta a la galería cumplen diversas funciones; por un lado sirven como reflexión sobre el tema representado ante su contemplación cotidiana al encontrarse en un lugar de paso, por otro lado nos hablan de las procesiones claustrales y de los hitos donde se hace estación en las mismas y por último del deseo personal de alguna monja cuya devoción personal –y esta parece ser la más plausible de las funciones- estuviese relacionada con el tema representado y quisiera dejar físicamente un legado de la misma.

En cuanto al grado de copia ya hemos enunciado todos los planteamientos presentes en este objeto artístico, los cuales pasamos a resumir: En primer lugar no podemos decir que el grupo de la Gloria en duelo esté sacado o interpretado a partir de un modelo anterior conocido, tan sólo el grupo que representa la Piedad participa, como hemos visto a la hora de la autoría, de ciertos rasgos relacionables con el estilo tanto de Montes de Oca, en la composición como de Cristóbal Ramos, en lo que al modelado se refiere.

En segundo lugar nos parece una escena cuya disposición general tanto como la idea que representa son de la mayor novedad y originalidad. No obstante, de forma individualizada si podemos afirmar que se están copiando modelos muy extendidos en el barroco sevillano sobre todo en lo que se refiere a la apariencia de los ángeles, como ya se ha estudiado en el apartado de la iconografía. En conclusión el grado de copia solo podemos circunscribirlo a los rasgos iconográficos de los personajes, principalmente la corte angélica y no es por otro motivo que por seguir los presupuestos aceptados para la representación de estos seres.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

FATÁS CABEZA, Guillermo. y BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Diccionario de términos artísticos*, Madrid: Alianza, 2002.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, "Los ángeles y los arcángeles de la Capilla de San Miguel de la Catedral de Jaén", *Laboratorio de Arte*, 1995, nº 8, pp. 157-163.

GABARDÓN de la BANDA, José Fernando, "Los grupos escultóricos bajomedievales de la Piedad en la archidiócesis hispalense", *Laboratorio de Arte*, 1997, nº10, pp. 396-397.

GABARDÓN de la BANDA, José Fernando, *El tema de la piedad en las artes plásticas del territorio hispalense*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.

GESTOSO y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables... /*. Sevilla: Oficina tipográfica de El Conservador, 1889.

GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia Artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados, profanos y de muchas casas particulares de la Muy noble, Muy leal, Muy heroica e Invicta ciudad de Sevilla*. Sevilla: Imprenta de José Hidalgo, 1844.

MONTESINOS MONTESINOS, M<sup>a</sup> Carmen. *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*. Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 1986.

MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. y SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel (Comisarios), *Fanales y vitrinas de los conventos sevillanos*. Catálogo de la exposición. Sevilla: Obra cultural de la caja de San Fernando, 1979.

PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura; su antigüedad y cosas bellas*, Madrid, 1638.

RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, París: Presses Universitaires de France, 1959. 3 Vols.

RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona: Serbal, 2000. 5 Vols.

SÁNCHEZ ESTEBAN, Natividad, "Sobre los arcángeles", *Cuadernos de arte e iconografía*, 1991, nº8, IV. Pp. 91-101.

TORREJÓN DÍAZ, Antonio. *El escultor José Montes de Oca*. Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 1987.

TRENS, Manuel, *María, iconografía de la virgen en el arte español*, Barcelona: Plus Ultra, 1946.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo (textos). *Sevilla Oculta*. Sevilla: Abengoa, 1980.