

JOSÉ GONZÁLEZ ISIDORO

APROXIMACIÓN A UN ESTUDIO ICONOLÓGICO DE LAS REPRESENTACIONES DE CRISTO EN LA CIUDAD DE CARMONA

Resumen. En el presente artículo se aborda uno de los aspectos menos conocidos de la imaginería religiosa: su iconología. Es decir, el significado de cuantos elementos -a veces de alto valor artístico e incluso material- la integran, pues, aunque han sido estudiado desde el punto de vista iconográfico, estético o técnico, en pocas ocasiones lo han sido atendiendo a las profundas razones que los motivaron y dieron lugar a sus características. Es un fenómeno bastante extendido, tanto por las escuelas locales hispanas como por las extranjeras. Responde a una necesidad pastoral, a un juego dialéctico en el que intervienen las prefiguraciones bíblicas, la patrística, las meditaciones de ascetas y místicos, los sermones, los panegíricos o las homilias de prestigiosos oradores sagrados, para potenciar y enriquecer la idea matriz impuesta por la propia temática, inspirada en los *Evangelios* canónicos y *Apócrifos*. Circunscrito en esta ocasión por razones metodológicas y de espacio a la figura de Cristo, dejando para próximas entregas a la representación de María y los Santos.

Palabras clave. Asceta / Cristo / Escuelas extranjera / Escuelas hispana / Evangelios / Evangelios Apócrifos / Homilía / Iconología / Imagen religiosa / María / Místico / Orador sagrado / Panegírico / Pastoral / Patrística / Prefiguraciones bíblicas / Santos / Sermón / Valor artístico / Valor material.

Abstract. This paper approaches one of the most unknown aspects of religious images: their iconology. That is, the meaning of all the elements, sometimes of great artistic or material value, in the image's composition. Usually they are described from an iconographical, aesthetic or technical point of view and seldom are they studied examining the reasons behind their making or these characteristics. This has been the usual viewpoint in local Spanish studies as well as in foreign schools. Iconology is a response to pastoral needs, its a dialectical game that includes pre-biblical

characters, patristics, thoughts of ascetics and mystics, plus sermons, panegyrics or homilies of famous religious speakers, in order to foment and enrich a main idea inspired by the canonical and apocryphal Gospels.

Keywords. Ascetic / Christ / Foreign Schools / Spanish Schools / Gospels / Apocryphal Gospel / Homily / Iconology / Religiosa images / Mary / Mystic / Religious speaker / Panegyric / Pastoral / Patristics / Pre-biblical characters / Saints / Sermons / Artistic value / Material value.

Uno de los aspectos menos conocidos de la imaginería religiosa es el relativo a la iconología: a la dimensión, al significado de cuantos elementos –a veces de alto valor artístico e incluso material– la integran, pues, aunque han sido estudiado desde el punto de vista iconográfico, estético o técnico, en pocas ocasiones lo han sido atendiendo a las profundas razones que los motivaron y dieron lugar a sus características.

En este sentido, no conviene olvidar que su uso se halla muy extendido por la mayoría de las escuelas locales, tanto hispanas como extranjerías. Entre las primeras conviene recordar Valladolid, en cuya iglesia de Jesús se venera un Crucificado de Juan Antonio de la Peña, de 1684; Murcia, con el célebre Caído de Francisco Salzillo, de 1572; Granada, con el Nazareno de José Risueño para Alfácar; o Córdoba, con el Cristo del Remedio de Ánimas, en San Lorenzo de la propia capital, y el Señor con la cruz al hombro de Aguilar de la Frontera. Entre las segundas mencionaremos la francesa, representada por Nicolás de Bussy, autor de dos imágenes de gran devoción en Murcia: el Nazareno y el Cristo de la Sangre; la italiana, con obras tales como el Prendimiento de las Descalzas gaditanas o el Nazareno de Arcos de la Frontera, atribuido a Jácome Velardi; o la holandesa, con el Jesús de los Afligidos de Cádiz, ejecutado por Peter Reling en 1726 en Sanlúcar de Barrameda, donde se había establecido. Y es que, aparte del consabido gusto por el *trompe l'oeil*, propio del Barroco, responden a una necesidad de tipo pastoral, a un sutilísimo juego dialéctico, a una asociación de ideas, donde intervienen las prefiguraciones bíblicas, las interpretaciones de los Santos Padres, las meditaciones de los místicos, los sermones, los panegíricos, las

homilias de prestigiosos oradores sagrados, que potencian, que enriquecen la matriz impuesta por la propia temática, inspirada en los *Evangelios*, tanto en los canónicos, como en los *Apócrifos*. Así, de las fuentes con personajes que anuncian al Redentor hay que citar el *Génesis* (XIV, 18; XXII y XLII, 44) pues ofrece tres: Melquisedec, Isaac y José, el hijo de Jacob, dado su carácter misericordioso. Sigue el libro de los *Jueces* (XIV, 26-30) con sólo uno: Sansón. Y ya con un carácter más puntual los *Salmos*, los *Proverbios*, las *Profecías*, etc. Por su parte, de la patristica mencionaremos autores tan trascendentales como San Agustín, San Ambrosio, San Juan Crisóstomo, San Isidoro o San Idefonso. De las visiones, arrebatos místicos y desvaríos destacan las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia, de especial importancia a la hora de afrontar el tema del *escarnio* y de la *crucifixión*, o ya muy en segundo plano otros autores del calibre de Sor María de Jesús de Agreda para escenas como el *despedimiento*, del que hay precioso relieve en el altar de los Dolores de San Bartolomé, en Carmona; e incluso obras de Fray Luis de Granada, el Kempis u otras semejantes. De los oradores sagrados, Juan de Cartagena influyó en gran medida en la iconografía de la Piedad. Por último, de los textos atribuidos a los apóstoles proceden pasajes tan importantes como el de la *Verónica* o el *encuentro* en la calle de la Amargura con Nuestra Señora, del que igualmente hay un relieve en el aludido retablo de la dolorosa de San Bartolomé.

En consecuencia, mediante los expresados aditamentos extraídos de las mencionadas fuentes se trataba de afianzar con constantes destellos, *flashes* expresivos, la carga emotiva, la capacidad de comunicación de estas pinturas o esculturas, circunstancias que explican suficientemente su dilatado poder de captación y su vigencia en el tiempo, inclusive en aquellas épocas de mayor descreimiento, porque materializan de ese modo la idea de eternidad.

Por eso, en el lenguaje icónico de las sagradas imágenes nada resulta superfluo, nada procede del puro azar, ya que cada detalle, por nimio que parezca se debe a una hábil concatenación de mensajes codificados, decantados y consagrados por la mejor tradición cristiana, en armoniosa conjunción de conceptismo y culteranismo, inherente al arte de la Contrarreforma que jamás quiso renunciar a su empleo.

De ahí que considerarlos capricho de los autores, de los promotores o de los devotos, movidos por un exacerbado pietismo nos resulta una reducción demasiado simplista. Recordemos que desde diciembre de 1563, fecha de la Sesión XXV del Concilio de Trento, donde se refrendaron los acuerdos del año 787 en el II Concilio de Nicea para la reposición al culto de los venerados simulacros tras la crisis iconoclasta, la capacidad de invención y de interpretación de escultores y pintores quedaba muy limitada. Tenían que expresar unívocamente el pensamiento ortodoxo de la Iglesia. Y es que, dado su carácter docente y de propaganda de la fe se temía el avance del luteranismo: el efecto del libre examen sobre las efigies y, en especial, que el de éstas sobre la amplia mayoría analfabeta, a que iban dirigidas, no fuese el adecuado.

Frente a eso, cabe añadir que en la actualidad no corren vientos propicios para la conservación de semejante patrimonio. De una parte nos topamos con los ambientes más “conservadores”, que no conservacionistas, donde el cofradierismo sevillano, convertido en panacea, en piedra filosofal, produce incontables errores en la conservación del patrimonio material e inmaterial: pérdida de identidad, “restauraciones” irrecuperables, sustituciones desatinadas, supresiones imperdonables, etc. De otra, con el sector supuestamente progresista: el de los nuevos católicos, los autoinnominados “comprometidos”, propensos a desdeñar, en su empachera vaticanista, y pletóricos de un iluminismo dogmatizante, la premisa fundamental de la aludida “reforma”, el respeto a lo vernáculo, confundiendo en consecuencia, entre otras cosas, en aras de una supuesta recuperación de la “pureza” y de la “sencillez evangélica”, la velocidad con el tocino, o lo que es igual en el caso que llevamos entre manos: la profundidad teológica de dichos elementos con un desmedido alarde de riqueza.

Pobre de los pueblos o comunidades que olvidan su historia. Las sagradas imágenes son el precedente remoto e inmediato de esos videos catequéticos propios de la “Era Cibernética” que precisamente ahora se pretenden realizar. No olvidemos que los padres conciliares eran intelectuales y que, por eso, pronto descubrieron en el Arte el mejor medio de comunicación social.

La ignorancia, madre de tantos atrevimientos, ataca de nuevo. Esta vez por ambos flancos, y lo peor, valiéndose de persona-

jes insospechados, bien por su pretendida formación, bien por los relevantes puestos que desempeñan en la sociedad. A veces actúan de oficiantes, a veces de maestros de ceremonia en la operación de acoso y derribo de un tesoro cultural que, por muestra de nuestro pasado, merecería, al menos, respetarse y conservarse.

Pero así están las cosas: ¡*Mediocritas Triumphans!* Y, si todavía no han afectado demasiado a las representaciones de Nuestra Señora, no podemos afirmar lo mismo de las correspondientes al Salvador, aunque los carmonenses, en este aspecto, pueden considerarse afortunados, porque hasta el presente los mantienen casi íntegros, a diferencia de otras localidades andaluzas donde han desaparecido o están en trance de desaparición.

En consecuencia, y sin más preámbulo, conviene iniciar el análisis de tales elementos comenzando por las **potencias**, el atributo por excelencia de la divinidad de Jesús. En Carmona hay una magnífica colección de ellas pertenecientes en su mayoría al siglo XVIII. Recordemos, al respecto la pareja de juegos pertenecientes al Señor de la Columna en Santiago, las del Ecce Homo en el Salvador, las de Jesús Nazareno en San Bartolomé, las de Cristo de la Humildad y Paciencia en Santa Clara y en San Pedro, las del crucificado de las Ánimas o las del Dulce Nombre de Jesús, ambas en el último de los expresados templos. Proceden del despiece del nimbo crucífero, visible en las efigies del Sagrado Corazón de Jesús y en el Cordero de Apocalipsis. Simbolizan la plenitud en la gracia, la omnipotencia y la omnisciencia, mantenidas constantemente, incluso en aquellos momentos de abatimiento de su humanidad ultrajada. De ahí que su supresión ofrezca una visión neoarriana del Redentor y constituya una auténtica incongruencia, de mayor alcance, si cabe, cuando Jesús aparece rodeado por otros personajes secundarios, adornados con sus correspondientes aureolas, sin advertir que pertenecen a un rango inferior, ya que frente al culto de latría dispensado al Santo de los Santos, a ellos sólo les corresponde el de dulía y a María, de modo excepcional, el de hiperdulía. Por eso, antaño nunca faltaron, y en las coronaciones canónicas de las vírgenes de gloria, llegado el momento de la imposición, el protocolo exige que la corona de la Madre se imponga a continuación de la del Niño.

En este sentido, es preciso recordar que la claridad, los rayos, los destellos... reflejaron siempre en el arte cristiano, desde



S
Jesús a la Columna. Iglesia de Santiago.

Bizancio, la verdad, la bondad, la beatitud... La fuente la hallamos en *Isaías* (LX, 1-3) y en el *Apocalipsis* (XXI, 11 y 15), pues ambos libros muestran a la nueva Jerusalén “resplandeciente”, “de oro puro”, con un brillo semejante a la piedra más preciosa.

Eso explica que el Barroco, con su carga simbólica, con su riqueza de contenidos, hiciese suyas ambas ideas y las llevase a sus últimas consecuencias al convertirlas en algo consubstancial a los recintos sagrados (igual que el Sagrario de San Pedro), a los retablos (de los cuales Carmona posee repartidos por sus templos y por otros de la región: Sevilla, Dos Hermanas, Cantillana, Almagren... buena colección), a los camarines, cuajados de flores y de espejuelos embutidos (parecidos a los de las Vírgenes de Belén o de la Encarnación), a las andas procesionales (del tipo de aquellas que tuvieron, desde fecha anterior a 1720, el Cristo de la Humildad y Paciencia, y luego, hasta el siglo XIX, el Nazareno de San Bartolomé), auténticos tronos de santidad, donde debía manifestarse, una vez más, el triunfo de Cristo sobre la Muerte y el Pecado y por consiguiente perder, por su carga necrolátrica, aquellos elementos de signo negativo, como los colores oscuros u opacos, tan ajenos al mensaje escatológico de la Redención, centrado fundamentalmente en dos frases litúrgicas, la repetida cada Viernes Santo durante la adoración de la Cruz: “He aquí el madero de la Cruz, del cual pendió la salvación del mundo”; y en especial, la correspondiente al prefacio de la misa en tiempo de pasión: “Y el que en un árbol vencía, en otro árbol sería vencido”; complementarias de *Lucas* (XXIII, 31), de *Juan* (III, 13-15, y VIII, 28) o de *Números* (XX, 8-9), que, por otra parte, se convierten en poderosísimo alegato contra los iconoclastas.

Por idéntica razón proliferaron las **encarnaduras a pulimento**, frente a las mate, recomendadas por Pacheco en su *Arte de la pintura*, de mayor naturalidad si queremos, aunque carentes de ese toque de sobrenaturalidad que se pretendía. Las sagradas imágenes son proyecciones de unas realidades supraterráneas, distintas de las humanas, de cuyos rasgos participan, pero trascendidos, glorificados. Y eso, el pueblo lo descubría en los brillos, en los dorados, etc. La base de este fenómeno cultural no es casual. Procede del púlpito. Basta consultar los *Salmos* (IV, 7): “Alza sobre nosotros, ¡Oh Yavé!, la lumbré de tu rostro”, o (XLIV, 4): “Pues no se apoderaron de la tierra por su espada, ni les dio su



S
Nazareno. Convento de Concepción.



S
Jesús de Belén. Capilla de San Francisco. (Foto: A. Bermudo).

brazo la victoria, sino la luz de tu rostro, porque te complaciste en ellos”, para comprobar en ellos la fuente donde se inspiraron los autores del Señor de la Cruz al hombro venerado en el sotocoro del convento de la Concepción, del Jesús de Belén, o del Yacente de San Pedro.

Igual ocurre con la túnica del Redentor, con los trajes de María, con los hábitos de los bienaventurados, con los ornamentos litúrgicos, a menudo llenos de bordados en metales preciosos, de recamados, de irisaciones en el propio tejido. No olvidemos que las Escrituras están plagadas de citas en las cuales se identifica a Cristo con el astro rey (*Is: IX, 18-21; Sal: LXXXIX, 37; Mt: XVII, 2...*), con la luz (*Is: IX, 2 y 6; Mt: XVII, 5; Lc: XX, 32; Jn: VIII, 12; Heb: I, 30; Ap: XXI, 23-24...*), etc. De ahí que el Credo lo invoque como “luz de luz”, que pronto fijasen su nacimiento en la misma fecha que los antiguos celebraban el del Sol invicto, que su figura, la circunferencia envuelta en rayos, sirva de soporte a la Eucaristía, de emblema de la Teología o de la Justicia (*Sal: XI, 5, 8-9, LXXII, 1-2, LXVIII, 11*), que su color, el oro, en tanto que sinónimo de bienaventuranza, de gloria eterna, se convierta en elemento inherente a la iconografía del Salvador.

Sin embargo, a la divinidad del Redentor hemos de sumar otros aspectos no menos desarrollados en la Biblia (*Sal: XIIV, 5, XLV, 2 y 7, LXXII, 11 y 15, CIX, 3; Is: IX, 6-7; Prov: VIII, 15; Lc: I, 31-33, XXIII, 3; y Jn: XVII, 33-38*). Así, el de Mesías, puesto que Yavé siempre fue considerado rey de Israel (*Ex: X, 5 y XXIV, 3-8*). Por algo dictaba sus leyes o “manifestaba” su voluntad a través de los profetas y sacerdotes (*Núm: XXIII, 21-23; Deut: XVIII; Lc: VIII, 23; y I de Sam: VIII, 7; X, 19; XII, 12*). Por algo, luego en la Epifanía o segunda Teofanía, Melchor le ofrece al Niño el oro de la realeza, mientras el conjunto de los tres magos, encarnando al mundo entonces conocido: Asia, Europa y África, le rendían vasallaje, cumpliendo así lo anunciado por David (*Sal: LXXII, 11*).

En este contexto tampoco extraña que, a excepción del Niño Jesús y del desprecio de Herodes (*Lucas: XXIII, 11*), se recomiende llevar la **túnica morada**. En este sentido conviene aclarar que el segundo caso no nos afecta, por no contemplarse en Carmona dicho pasaje evangélico. En cambio, en el primero

domina el blanco, el color de la inocencia, de la santidad, del gozo, de la gracia. Sin embargo, a menudo también luce el correspondiente a cada ciclo litúrgico, sin olvidar el jacinto y el carmesí, que trataremos más adelante. Y es que aparte de la carga penitencial por el Adviento y la Cuaresma que el morado conlleva, en heráldica representa la púrpura, un tejido de lana propio de reyes y de emperadores, porque al estar teñido con moluscos gasterópodos de la familia de los murícidos, por su alto precio, constituía un innegable signo de distinción social. Sólo podían costearlo los potentados, como el rico Epulón (*Lucas: XVI, 19*). Por eso, en el escarnio, los soldados echaron encima del *Rex Iudeorum* una clámide de este tono y calidad, tal cual llevaba en siglos pasados el Ecce Homo de la Hermandad de la Esperanza, con cuyos bordados hace unos años se confeccionó la saya de salida de la dolorosa titular. Esta prenda también debe identificarse con “el manto empapado en sangre” (*Apocalipsis: XIX, 13*) del “rey de reyes, señor de señores” (*Apocalipsis: XIX, 16*), semejante al que muestra Cristo en el políptico de Santo Tomás, pasaje de la incredulidad, existente e la Prioral de Santa María.

En esa línea, y abundando en la idea, cabe añadir que Jesús, al tratar de la providencia divina dijo, en clara alusión al atuendo real: “ved los lirios como crecen, no trabajan ni hilan, sin embargo, yo os digo, que el mismo Salomón, con toda su magnificencia no estaba vestido como uno de ellos” (*Lucas: XII, 27*). No olvidemos que Cristo, la verdadera sabiduría, tenía que aparecer en calidad de nuevo Salomón, según la tesis defendida en el *Speculum Humanae Salvationis*, una obra del siglo XIII de considerable influencia en la plástica posterior. A pesar de ello, semejantes argumentos, al presentarse en los *Evangelios* no constituían novedad. De hecho venían desarrollándose desde fechas muy anteriores. Así, por su parte, San Idefonso de Toledo en *De itinere deserti* (c. XXX), quizás en base a esta cita, da un paso adelante al identificar al Hijo de Dios con la expresada flor, que crece silvestre entre espinas en los campos de Palestina, porque, “nacido del vástago y del cuerpo virginal, brilló como la joya del mundo y resplandeció con la gracia de la humildad de las vírgenes”. No en vano, como profetizó *Sofonías* (XXX, 11-12), la restauración mesiánica tendrá como núcleo un pueblo humilde y modesto.

Por todo ello, llegamos a otro concepto: humildad, que unido al de castidad, se simbolizó durante todo el medioevo, según reco-



S
Niño Jesús. Convento
de Santa Clara.

gen los tratados de San Isidoro y de San Ildefonso y el *Lapidario*, de Pierre de Marbode, con una piedra precisamente morada: la amatista, una circunstancia que explica por sí sola su elección para los anillos episcopales.

Pero con lo expuesto todavía no queda zanjado el tema, porque la púrpura, propia de los cardenales romanos, también formó parte de la vestimenta de los pontífices mosaicos (*Ex*: XXXIX, 1-32), quienes la llevaban trenzada de oro, lino, jacinto y carmesí en el efod, en el pectoral, en el cinturón y en las granadas que orlaban la sobretúnica. Y por si fuera poco, aparecía tanto en la cortina de entrada al atrio (*Ex*: XXXVIII, 18) del templo de Jerusalén, como, lo que resulta más importante, en el velo del tabernáculo (*Ex*: XXXVI, 35).

En consecuencia, de esa guisa y por tan hábil sinonimia cromática, Jesús, cual nuevo Melquisedec: “Tu eres sacerdote para siempre según el orden de Melquisedec” (*Sal*: CX, 4), su prefigura bíblica (*Gen*: XIV, 18), en palabras del autor de la *Epístola a los hebreos* (IV, 14-16 y V-X), se manifiesta a los fieles, a los devotos en su plenitud teológica: como Dios, a través de las potencias, de los bordados, de los brillos de la encarnadura, como Rey-Salvador, como sabio, humilde y casto sacerdote, oficiante de su auto inmolación cruenta. No debemos olvidar que Melquisedec, el rey sacerdote, fue un personaje bíblico bastante familiar a nuestros paisanos de siglos pasados, pues su figura solía aparecer en los montajes efímeros de los sagrarios en Semana Santa.

Prueba del arraigo y calado popular que estas ideas tuvieron en la Carmona de antaño suponen el rico ajuar de prendas y ornamentos sacerdotales pertenecientes a las clarisas y a las dominicas de Madre de Dios para revestir a sendas tallas del Niño Jesús, de las cuales hubo en la Exposición *Verbum Caro*, celebrada en Septiembre de 1993, excelente muestra. Allí, igualmente, aparecieron ricos vestidos confeccionados con destino a otras efigies del divino infante. Destacaban una túnica de tisú bordado en oro y otra de brocado celeste, propiedad de la Hermandad del Nazareno, la estofada en color jacinto del Niño existente en el facistol de Santa Clara, las carmesí del Dulce Nombre de Jesús o del pasionario de Santa María, junto a las moradas del Niño apocalíptico de Concepción, del dormido de Santa Clara o del manifestador



S
Niño Jesús. Iglesia de San Bartolomé, capilla de Jesús Nazareno.



S
Dulce Nombre de Jesús. Iglesia de San Pedro.

de la Sacramental de San Pedro. Entre las correspondientes a imágenes pasionistas de Cristo mencionaremos la del Señor de Belén, conservada en el Museo de Santa María, y la bordada por sor María de Castro en el siglo XVIII con destino a Nuestro Padre Jesús.

No conviene terminar este apartado sin hacer referencia a las **túnicas estofadas en grisalla verdosa** que muestran dos tallas dieciochescas de Jesús con la cruz al hombro. Una se sitúa en el ático del retablo mayor del excolegio de San Teodomiro, formando parte de la visión de Storta; la otra, de pequeño formato y gran calidad artística, en una hornacina del sotocoro del convento de Madre de Dios.

La fuente la hallamos en *San Lucas* (XXIII, 31), el evangelista que narra con mayor lujo de detalles lo concerniente al camino del Calvario. Así, tras ofrecer la visión profética del reo que consuela a las mujeres de Jerusalén, lo identifica con el leño verde, símbolo de la vida, para indicar el carácter escatológico de la Redención. En este sentido, el escultor aprovechó la propia materia de las efigies para, con el simple cambio de tonalidad en la prenda, plasmar el expresado versículo.

Pero esta iconografía debía completarse, a partir de la burla y hasta la piedad, con un elemento postizo de orfebrería: la **corona de espinas**. De ellas también hay en Carmona una buena colección. Así, la del expresado Nazareno de las dominicas, la del correspondiente al templo de San Bartolomé, la del Cristo de la Humildad y Paciencia en San Pedro y Santa Clara, la del Crucifijo de las Ánimas en la citada parroquia del arrabal, o la del Niño apocalíptico en el vecino convento de la Concepción.

Juegan con lo impuesto por la propia temática, con la idea de castigo que las espinas conllevan en las *Escrituras*: “te dará espinas y abrojos y comerás las hierbas del campo” (*Gen*: III, 18), “el camino del perezoso es seto de espinas, el sendero de los rectos es llano” (*Prov*: XV, 19) y, en especial, con la materia en que están realizadas: el metal. Y es que mediante semejante cambio se trataba de identificarla con la “diadema” del rey David: “sobre su frente brillará mi diadema” (*Sal*: CXXXI, 18). De ella se sabe por el libro *II de Samuel* (XII,3) que era “de oro puro”, que “pesaba



s Jesús Nazareno. Iglesia de San Bartolomé, capilla de Jesús Nazareno.

t Nazareno. Convento de Madre de Dios.



s Cristo de Ánimas. Iglesia de San Pedro.

un talento” y que “tenía una piedra preciosa”. Por su parte, el *Salmo XXI*, 4: “...pusiste en su cabeza la diadema de oro puro” ratifica lo relativo al material de ejecución.

Algo parecido debe decirse de la caña que, a modo de burlesco cetro resulta imprescindible en todo *Ecce Homo*. Ha de colocarse siempre en la mano derecha del reo, a fin de relacionarla, de forma inequívoca, con los vaticinios del rey poeta: “tu diestra está llena de justicia (*Sal*: LXVIII, 11). Con este cambio de aspecto, al adquirir mayor riqueza, se pretendía ampliar el contenido, no dejándolo reducido al carácter satírico de la pieza. Se intentaba asociarla a la “medida” de la nueva Jerusalén, descrita en el *Apocalipsis* (XXI, 15): “y el que hablaba [Jesús] conmigo tenía una medida, una caña de oro, para medir la ciudad, sus puertas y su muro”, al cetro de Judá: “regirás con cetro de hierro” (*Sal*: II, 8-9) y “Mío es Gallad y mío es Manasés y Efraín es el yelmo de mi cabeza; Judá es mi cetro” (*Sal*: XL, 9), y al cetro de equidad y justicia de la propia fuente: “De Salomón otorga ¡Oh Dios! Al rey tu juicio y tu justicia al hijo del rey. Para que juzgue a tu pueblo con justicia y tus oprimidos con equidad” (*Sal*: LXXII, 1-2), y “por haber tu defendido mi causa y mi derecho, sentándote en tu trono [como] justo juez... Asíéntase Yavé para siempre, estableciendo su trono para juzgar. Para juzgar el orbe en justicia, para gobernar los pueblos con equidad” (*Sal*: IX, 5, 8-9). Prueba de la presencia de este elemento en Carmona deben considerarse los pertenecientes al titular de la Hermandad de la Esperanza y al busto existente en la prioral de Santa María.

Tampoco deben olvidarse las **sogas de hilo de oro** o de **fili-grana**, como las del Nazareno de San Bartolomé o las de Cristo de la Humildad y Paciencia de San Pedro. Hacen referencia a las suaves amarras invocadas por la piedad cristiana.

Del siguiente elemento: la **crúz**, signo de la Salvación, añadiremos que la más común es la **arbórea**, propia del Gótico y del Barroco, dada la carga realista de ambos ciclos artísticos. Su forma se interpreta como signo de martirio. De ese modo, asume en plenitud la antífona del Salmo Miserere, extraída de la epístola paulina a los *Filipenses* (II, 8): “Cristo se hizo por nosotros obediente hasta la muerte, incluso la muerte de cruz”. Se tenía especial interés por recalcar no sólo el carácter propiciatorio de la



§
Ecce Homo. Iglesia del Salvador.



§
Cristo de la Humildad y Paciencia. Iglesia de San Pedro.

víctima, sino fundamentalmente lo cruento de la escena.

Tras el Edicto de Milán, empezó a desarrollarse en los textos vocales de la música litúrgico-procesional, todo un corpus ideológico en torno al *lignum crucis*, circunstancia que implica una formulación y una aceptación oficial de tales conceptos, cuando menos anterior a la redención de las letras. Así, el *Vexilla Regis* refuerza dicha visión al identificar la cruz con “ese patíbulo donde el creador de la carne padece en la suya propia”. Lo compuso Venancio Fortunato en el siglo XI para recibir la reliquia de la Cruz venerada en Poitiers. A partir de entonces se convirtió en el himno por antonomasia para glorificar a Cristo crucificado, de ahí que se emplee en las vísperas de Semana Santa, de la Exaltación de la Cruz y, en especial, el Viernes Santo para trasladar *per brevior* al Santísimo Sacramento desde el arca del monumento al altar mayor.

Sin embargo, en estas cruces no se pierde nunca la carga escatológica, gracias a los **casquetes de orfebrería** que rematan los brazos y a las **doradas llagas y nudetes** repartidos a lo largo del Santo Madero. Materializan el versículo: “Oh árbol resplandeciente y hermoso” del propio himno, complementario de los introductorios del *Pange lingua... Proelium*, redactado también por el referido Venancio Fortunato para el oficio de lecturas de los días santos, los cuales dicen así: “Canta lengua, la victoria del glorioso combate, y, frente al trofeo de la Cruz, relata su noble triunfo: el modo en que el Redentor del mundo vence, al ser sacrificado”. La idea de triunfo: la victoria sobre la Muerte y el Pecado, queda expuesta con una claridad semejante a la del expresado prefacio de la misa en tiempo de Pasión. A este tipo corresponden las cruces donde aparecen clavados el Cristo expirante de San Blas, el de la Amargura, el de San Felipe o el de los Desamparados del Salvador, sin olvidar la del Descendido de San Francisco.

Pero no queda ahí la cosa, porque igualmente las hay **estofadas en verde y oro**. En ellas el color se convierte en sinónimo de vida. Así figura en el *Salve Crux*, compuesto por Heriberto de Rotemburgo en el siglo XI para el oficio de lecturas de la Exaltación de la Cruz. No en vano dice: “Salve, Cruz Santa, gloria del mundo, esperanza cierta, fuente de auténtica alegría, señal de Salvación, amparo en los peligros, que nos transmite la Vida ¡Oh Cruz



s
Cruz arbórea.
(Foto: A. Bermudo).

adorable!, Cruz vivífica, honra del género humano, Leño que nos hizo siervos, Leño que nos hizo libres; en tu honor cantamos este himno de alabanza”. Lo mismo ocurre con el *Lignum Crucis*, obra anónima que se canta en los laudes de la Exaltación de la Cruz, pues especifica que “trayéndonos el Premio de la Vida, nada sabe de frutos nocivos”.

Ambos textos conllevan la idea de Salvación, que también se recoge tanto en el *Crux mundi benedictio*: “Oh Cruz, bendición para el mundo, redención y esperanza certísima, que siendo antaño portadora de perdición, resplandesces ahora como puerta del cielo”, como *En acetum* : “Conseguiste como buen marino ofrecer puerto seguro al mundo que naufragaba”. Esta última obra se debe al tantas veces citado Venancio Fortunato. Lo escribió para los laudes de Semana Santa y lo concibió como segunda parte del *Pange lingua... Proelium*.

En este sentido conviene recordar la referida frase pronunciada por el sacerdote en los oficios del Viernes Santo durante la adoración de la cruz, complementaria del expresado versículo de *San Lucas* (XXIII, 31). Con dichas fuentes lo escatológico del tema está servido: el verde se contrapone a la necrolátrica sequedad del tronco, habla de la savia nueva que regenera los tejidos. La analogía con la Redención resulta evidente. De ahí su uso en dos imágenes de Carmona: el Cristo de la Vera Cruz, en el convento de la Concepción, y el Nazareno del sotocoro de Madre de Dios, lo que no constituye novedad. Esta solución, aplicada a la sagrada imaginería, se había utilizado en el arte Paleocristiano (tal es el caso de la cruz áurea, sembrada de esmeraldas, existente en San Apolinar in Classe de Rávena), en el Románico francés (donde encontramos una cruz arbórea entintada en verde en una vidriera del siglo XII conservada en el Museo Deuvre de Notre Dame de París) y en el Gótico (como demuestran otras vidrieras de la catedral de Chartres), por lo que esta fórmula gozaba ya en el siglo XVI de solera y tradición. No en vano, desde fechas anteriores formaba parte además de la heráldica del Santo Oficio y de las Hermandades de la Vera Cruz.

Sin embargo, el Románico, el Renacimiento y el Neoclásico en su extremada idealización, al pretender eliminar cualquier nota de dolor y sufrimiento, se decantaron preferentemente por el em-



S
Cristo de la Vera Cruz.
Convento de Concepción.

pleo de tableros cepillados. En estos casos las fuentes es preciso buscarlas en un par de obras, el *Signum crucis*: “No hay cedro del Líbano que le iguale en nobleza”, y *En acetum*: “el árbol más noble de todos; ninguna selva produjo otro igual, ni en hoja, ni en flor, ni en fruto”. En la primera cita, la idea viene impuesta por el simbolismo de esta planta en la *Biblia*, ya que su esbeltez se identifica con la justicia y su aroma con la santidad. En la segunda, en cambio, todo gira en torno a la misión redentora. Prueba de su uso en Carmona sería la ochavada, de maderas barnizadas, que usa a diario Jesús Nazareno en su capilla de San Bartolomé. A ella cabría unir algunas existentes en las iglesias y las que encabezan los cortejos penitenciales en Semana Santa.

En otros casos la cruz aparece en calidad de trono del Rey-Mesías, un trono que no ha de identificarse con el correspondiente al escarnio, sino con aquel que profetizó David: “el Señor reina en un madero” (*Sal: XCV, 9*). Por dicha razón, la cruz hallada por Santa Elena, desde Constantino, se cubrió de oro y se sembró de pedrería, tal y como la representaron ya en los mosaicos paleocristianos, según hemos visto.

Luego, al recogerse esta idea en el *Signum Crucis*: “Resplandece sobre el mundo el signo admirable de la Cruz, del que pende Inocente el redentor del género humano”, motivó que algunos crucificados vayan clavados sobre planchas metálicas o sobre tableros dorados. Este último ejemplo puede contemplarse en la Prioral de Santa María en el retablo del Cristo de los Martirios, tanto en el titular como en los relieves del *camino del Calvario* y del *descendimiento*. Aquí lo ortodoxo es que los garfios que sujetan las manos sean de plata, para asumir los “dulces clavos” que menciona el himno *En acetum*. Si son cuatro, su número procede de la visión de Santa Brígida de Suecia. Si son tres, de la exhumación del cuerpo de Santa Clara de Motefalco, agustina, en cuyo corazón aparecieron marcados, circunstancia que influyó además en la heráldica jesuítica. Esta solución, por otra parte, la más común en nuestro medio, puede observarse en el Niño apocalíptico de Concepción.

Pero no queda ahí la lectura, porque de acuerdo con la visión melquisediana del Redentor que se intentaba ofrecer, la Cruz debía mostrarse a un tiempo como trono y altar, por ser donde se



S
Jesús Nazareno. Iglesia de San Bartolomé, capilla de Jesús Nazareno.



S
Retablo del Cristo de los Martirios. Iglesia de Santa María.

ofició la autoinmolación cruenta del sacerdote-víctima. Así aparece tanto en el *Vexilla Regis*: “Qué Cruz tan dichosa aquélla de cuyos brazos, como en una balanza, estuvo colgado el Precio del mundo, que arrebatara al infierno su presa ¡Salve! Altar, ¡Salve! Víctima gloriosa en la Pasión, donde la Vida sufrió la muerte y con su muerte nos devolvió la Vida”; cuanto en el *Crux mundi benedictio*, escrito por San Pedro Damiano para la hora sexta del Viernes Santo, pues dice: “Sobre ti fue alzada la víctima que atrajo sobre sí todas las cosas sobre las que se abalanzó el Príncipe del mundo, contra la cual no pudo nada”. Supone el ejemplo de la cruz lanza que porta el Niño apocalíptico de Concepción.

Junto a esta idea aparece otra: la de trofeo. Viene abonada por el *Pange lingua... Proelium*: “y frente al trofeo de la Cruz”. No conviene olvidar que el término procede de las voces latina: *tropheum*, y griega: *tropaion*, equivalente a: que da la victoria. Y es que en la cultura grecolatina, lo religioso iba siempre unido al concepto de trofeo. En Grecia, era el signo y la prenda de la Victoria. La gloria de un caudillo se medía por el número de trofeos que acumulaba. Por lo general, y ya con ese carácter de monumento conmemorativo, de insignia, se levantaban en el campo de batalla, dedicándolo a los dioses. Si aplicamos lo expuesto a la Cruz entenderemos el significado de las decoradas con los instrumentos de la Pasión.

En este grupo deben incluirse, además, las imágenes de Jesús que enarbolan el Santo Madero. Fue la disposición original del Nazareno de San Bartolomé, aún visible en otra talla del siglo XVI, venerada en el sotocoro de Concepción.

Plasman los versículos iniciales del *Vexilla Regis*, para que Cristo en calidad de Rey Mesías aparezca con el estandarte mientras “brilla el misterio de la Cruz”. De ahí que ésta deba cambiar de aspecto para acomodarse a dicho mensaje. En consecuencia, surgen de una parte, las realizadas con materiales nobles, ya mencionadas, y sobre todo las enriquecidas con planchas de carey y cantoneras de plata, como la que porta cada Viernes Santo Nuestro Padre Jesús.

Una vez más, volvemos a las expresadas fuentes. El aspecto general procede del *Vexilla Regis*: “Oh Cruz fiel... dulce madero, dulces clavos que sostienen tan dulce peso! Inclina tus ramas ¡Oh



S
Niño Jesús apocalíptico. Convento de Concepción. (Foto: A. Bermudo).



S
Jesús Nazareno. Iglesia de San Bartolomé, capilla de Jesús Nazareno.

árbol excelso!, haz flexibles tus tensas fibras y suaviza esa rigidez que te dio la naturaleza y así tendrás un blando lecho a los miembros del Rey del Cielo” y el color, de ambos himnos. Recordemos que el primero dice: “engalanado con la púrpura del Rey, sólo tú fuiste elegido para que tan noble tronco entrara en contacto con miembros tan santos”, mientras el segundo añade: “Sólo tú fuiste digna de llevar a la Víctima del mundo; sólo tú ungida por la sangre sagrada que fluyó del cuerpo del cordero”.

De acuerdo con la costumbre romana están construidas a base de tableros cepillados, una cuestión nuevamente técnica que a nivel conceptual enlaza con la de Constantino y por ende con el Altar-Tronco del Rey-Sacerdote, al que también nos hemos referido.

No debemos concluir este apartado sin señalar que la mayor parte de las efigies de Jesús con la Cruz al hombro, la portan sobre el lado izquierdo, para primar de ese modo la idea de Salvación que conlleva el madero, haciendo del Redentor, mero soporte del mismo, según cantan los himnos *Salve Crux, Crux mundi benedictio* y *En acetum*, tal cual se ha visto con anterioridad. Por el contrario, las versiones del tema de pequeño formato conservadas en las clausuras de Concepción y Madre de Dios representan el caso opuesto, pues en ambas el patíbulo descansa sobre el brazo derecho.

Otro elemento habitual, en su origen quizás vinculado a la iconografía de la Humildad y Paciencia, es la **calavera**, a menudo convenientemente dispuesta bajo la mirada reflexiva de Jesús, un tema procedente en realidad del mundo clásico, que cristianizado llega a nosotros a través de las estampas de Durero. De ese modo, la joven sentada en una roca con los pies desnudos entre espinas y un yugo sobre el cuello se convierte en el Mesías pensativo y maniatado, despojado de sus vestiduras, meditando sobre su responsabilidad redentora a la espera de la crucifixión. El cráneo de Adán evoca la magnitud del ciclo iniciado con la desobediencia del Paraíso y sellado con los sufrimientos del Hijo de Dios en el monte donde por tradición reposan los restos del primer varón. Así se contempla en varios lienzos del Calvario y, en especial, en las figuras de dos preciosos niños dormidos soñando con la Salvación, existentes en sendas clausura: Santa Clara y las Descalzas,



S
Niño Jesús dormido.
Convento de Santa Clara.



S
Niño Jesús dormido.
Convento de las Descalzas.

este último recostado además sobre una cruz arbórea. A ellas hay que unir el tantas veces citado del convento de la Concepción, donde, por seguir la iconografía del Cristo de los Dolores, vencedor de la Muerte y el Pecado, asume el referido prefacio de la misa en tiempo de Pasión, al aplastar al dragón, la bestia roja del *Apocalipsis* (XII). Aquí conviene añadir, al respecto, que la disposición de dichas alegorías bajo los pies indica triunfo sobre ellas, de acuerdo con la fórmula habitual en la plástica universal desde los acadios.

También es preciso recordar que la mayoría de las imágenes de Jesús giran la cabeza y la mirada a su derecha, el lugar de los elegidos, igual que Dimas en el Calvario, para de ese modo plasmar lo profetizado por David: “Haz ostentación de tu magnífica piedad, Tú que salvas a los que a tu diestra se acogen...” (*Sal: XVII,7*). Asimismo deben considerarse los siguientes versículos: “Salvas al humilde...” (*Sal: XVIII,28*), “yo tu rostro buscaré...” (*Sal: XXVII,8*), “No me escondas tu rostro... Sé mi socorro, no me rechaces, no me abandones ¡Oh Dios, mi Salvador! (*Sal: XXVII,9*), “Salva a tu pueblo y bendice tu heredad” (*Sal: XXVIII,9*). El Nazareno de San Bartolomé, el Cristo de la Humildad y Paciencia de San Pedro, el de la Amargura en San Felipe e incluso los crucificados medievales venerados en Santa María deben considerarse ejemplos de cuanto decimos.

Frente a ellos, llaman poderosamente la atención otras tres tallas: el Ecce Homo de la Hermandad de la Esperanza y los Nazarenos de pequeño formato conservados en las clausuras de Madre de Dios y la Concepción, porque vuelven el rostro a la izquierda, el lado de los condenados, como Gestas en el Calvario, donde parecen buscar a aquellos que dubitativos, todavía, no se han incorporado al grupo de los escogidos. Representan la misericordia divina y recuerdan el carácter general de la Redención, cuyos méritos se aplicaron por todos los hombres, sin distingos de clase alguna.

Otro detalle no menos importante es el relativo al aspecto físico de las efigies de Jesús. Frente al aire caricaturesco, con expresiones vulgares y ordinarias, actitudes bizarras, ademanes violentos y hasta defectos físicos: mellas, verrugas, ojos tuertos, etc. de los sayones que rodean al Señor, tenía que resaltar la belleza de sus facciones, la mansedumbre, la corrección, el empaque y la



s Niño Jesús apocalíptico. Convento de Concepción. (Foto: A. Bermudo).

t Cristo de la Amargura. Iglesia de San Felipe.



s Ecce Homo. Iglesia del Salvador.

elegancia de su porte. Y es que se trata del concepto platónico de *Kalokagathia*, de tanta trascendencia en el pensamiento cristiano, al coincidir con una de las *Vías* de Santo Tomás de Aquino, la relativa a la búsqueda de la perfección por el camino de la belleza. Sin embargo, esa idea tampoco constituía novedad en el seno de la Iglesia, ya la habían recogido los Santos Padres, en especial San Agustín, en el siglo IV.

Tampoco podemos olvidar el **tratamiento del pelo** o inclusive de las pelucas, habituales en nuestra imaginería como se contempla en el extraordinario Cristo de la Misericordia conservado en la antesacristía de la Prioral, en el Jesús del Milagro, en San Blas, o en el Niño pasionario existente en el Museo de Santa María. Se caracterizan por aparecer siempre enmarañadas o en su defecto, carentes de rizos, porque en la flacidez, en el abandono, en la falta de arreglo se cifraba el luto. Frente a eso tenemos el cuidadoso esmero en los bucles de las demás figuras infantiles, por su claro carácter letífico.

Igual ocurre con la cola arrastrada de las túnicas en las figuras pasionistas. Significa pena por los sufrimientos del Redentor. Por eso, hasta fechas recientes los penitentes de ciertas cofradías las soltaban a imitación del Divino Nazareno durante el recorrido por las calles de la localidad. De este tipo posee una de color morado el Niño de la Sacramental de San Pedro.

Otro elemento habitual en las representaciones del *despedimiento* de la *entrada en Jerusalén* y del *huerto de los olivos* es la **palmera**. Recuerda que el pecado original y la muerte de Jesús se desarrollaron en un árbol: el primero en un manzano, la segunda en la cruz. Por eso, haciéndose eco del aludido prefacio, la palmera asume desde el paleocristiano el carácter emblemático de martirio y de triunfo que el Santo Madero conlleva. Además igualmente se trata de un elemento localizador de la escena, pues la monocotiledónea representa en el mundo romano a Judea, dato que explica su presencia en las monedas acuñadas en aquella región en la época imperial.

En numerosos vasos sagrados y en especial a la entrada de la capilla sacramental de San Pedro existen dos alegorías eucarísticas de Cristo: el **pelícano** y el **ave Fénix**, sobre sendos relieves de la *Santa Cena* y la *recogida del maná*. En este sentido conviene



S
Cristo de la Misericordia. Iglesia de Santa María.

aclarar que en la antigüedad el primero representaba la abnegación de los padres. Su modo de abrir la boca para alimentar las crías con lo acumulado en el pico les sugería la idea del pecho materno rasgado en canal a picotazos y de los polluelos saciándose con la sangre de sus entrañas. Por tanto, no cabe duda del paralelismo con la misión salvífica de Jesús, de ahí que Santo Tomás de Aquino se refiera a Cristo como “bondadoso pelícano” en el himno *Adorate devote*, compuesto para las vísperas del Jueves Santo. Por su parte, el segundo, es una ave fabulosa, del tamaño de un águila, que poseía ciertos rasgos de faisán. Cuando había vivido quinientos años construía un nido donde morir, exponiéndose directamente al sol para arder. De su cadáver aparecía otra ave. Generalmente se le toma como símbolo del renacer. En Oriente simboliza el Sol. Para los egipcios era un símbolo de las revoluciones solares, e incluso se asociaba a la ciudad de Heliópolis. Se decía que se levantaba sobre las aguas del Nilo para evocar la resurrección y unirse al ciclo anual de las crecidas de este río. También se le relacionaba con el renacer de la luz del amanecer. Para los árabes es lo que sólo tiene existencia por el nombre, lo que escapa a las inteligencias y pensamientos, de tal forma que si la idea de fénix no puede alcanzarse más que por el nombre que lo designa, a Dios no puede llegarse más que por medio de sus nombres y cualidades. En consecuencia, no debe sorprender que para los cristianos represente el triunfo de la vida interna sobre la muerte, la resurrección de Cristo y su presencia real en la Eucaristía.

No debemos concluir el presente estudio sin referirnos a la madera comúnmente empleada en ese tipo de obras: el **cedro**. Prueba de ello suponen la mayoría de las efigies citadas. En ellas, en su elección pesan no sólo las características técnicas: dureza, consistencia, incorruptibilidad... que conlleva, sino, lo que quizás sea más importante, los valores religiosos que se le atribuyen. Así, San Ildefonso en *De itinere deserti* (cap. XXXV), haciéndose eco de la epístola paulina a los *Corintios* (II, 15), especifica que su fuerte olor muestra las virtudes de los santos. Jesús es la santidad misma. De ahí que en el *Cantar de los Cantares* (V, 15) para alabar las cualidades del esposo humano-divino, se le identifique con dicha planta. Del mismo modo, tampoco conviene olvidar que por su supuesta incorruptibilidad, se utilizaba en la preparación del agua lustral, elemento purificador, según se indica en *Números* (XIX, 6). Por eso, no resulta extraño que para Cirilo de Alejandría



S Pelícano. Iglesia de San Pedro, portada de la capilla sacramental. (Foto: A. Bermudo).



S Ave Fénix. Iglesia de San Pedro, portada de la capilla sacramental. (Foto: A. Bermudo).

esta madera noble se convierta en trasunto de la carne incorruptible de Cristo, dado que además el interior del templo de Salomón estaba revestido por completo de cedro (*I Re*: VI, 18) y, por tanto, cubriese también el “santo de los santos” con el arca de la alianza.

Algo parecido puede decirse sobre lo relativo a la puesta en escena de muchas de estas efigies, dado su carácter procesional, casi siempre rodeado por un tumultuoso ambiente de músicas y cantos. A semejanza de casos anteriores, la explicación a dicho fenómeno la hallamos, una vez más, en los *Salmos*: “Se eleva Dios entre aclamaciones. El Señor se alza a son de las trompetas. ¡Cantad a Dios, cantadle! ¡Cantad a nuestro Rey. Cantadle! Porque es el Rey de toda la tierra. Cantad a Dios con maestría. Reina Dios sobre las gentes” (XLVIII, 6-9).

Cabe esperar que futuros estudios completen cuanto aquí exponemos para un mejor conocimiento y comprensión de los contenidos expuestos por los artistas del pasado en las imágenes del Redentor en su intento de difundir y propagar el pensamiento ortodoxo de la Iglesia.