

## **LA DERROTA DE LA MUERTE. LA IMAGEN DE LA MUERTE EN LA ICONOGRAFÍA BARROCA DEL TRIUNFO DE LA SANTA CRUZ**

Pedro-Manuel Fernández Muñoz, Universidad de Sevilla

---

En el presente trabajo abordaremos la creación de la iconografía del Triunfo de la Santa Cruz, concretamente la plasmada para la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla en 1691 por el escultor Cardoso de Quirós siguiendo el esquema compositivo previo que Juan de Valdés Leal ideara para dicha corporación en 1676, (fig. nº 1). Llama sobremanera la atención en esta obra dos elementos de potentísimo valor iconográfico, por una parte la Cruz y por el otro la Muerte, que alcanza una nueva dimensión de significado en el tema tratado pasando de estar en actitud victoriosa que es de la manera habitual en la que se la representa en la Historia del Arte a aparecer derrotada y afligida.



Fig. 1. *Triunfo de la Santa Cruz*, Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla. Antonio Cardoso de Quirós, 1691. Autor de la foto Francisco Morillo Borrallo.

Realizaremos primero un análisis iconográfico de la obra consistente en su descripción, en el proceso de origen, formación y desarrollo de la misma y de los elementos que la constituyen hasta el periodo barroco en que se consolida con plenitud de significado.

Una vez tratado el asunto desde la iconografía haremos un análisis iconológico de la obra donde desarrollaremos su interpretación en función del contexto histórico, cultural y social en la que surge, esto nos permitirá descubrir la intencionalidad de la obra. Llegaremos pues a la significación de la obra sopesando la mentalidad en la Sevilla del siglo XVII, con el marco ineludible de la Contrarreforma católica, matizada por las personalidades de Valdés Leal y Cardoso de Quirós, condensada en el misterio barroco que representa el Triunfo de la Santa Cruz y que desde 1691 mantiene sin variantes la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla hasta nuestros días. Dándose la circunstancia de ser después de la imagen de la Esperanza Macarena el paso más imitado de la Semana Santa sevillana fuera de Sevilla.

### **Análisis iconográfico e iconológico**

La escena describe en lenguaje alegórico y conceptual el Triunfo de la Santa Cruz. A tal efecto está dispuesta sobre un simulacro del Monte Calvario de aspecto rocoso, dando sensación de verismo, propio de la búsqueda del efecto naturalista en el Barroco y que fue uno de los primeros que se crearon en los pasos sevillanos, pues hay constatación documental de ello desde 1693<sup>1</sup>. Ha día de hoy resulta ser el único monte existente de estas características en la Semana Santa sevillana, junto con el del Cristo del Calvario de la Hermandad de dicho nombre, sustituidas estas tipologías de montes a principios del siglo XX por los florales que hoy nos resultan tan familiares.

Sobre el Monte se yergue la Santa Cruz, vacía tras la crucifixión, con las escaleras y los lienzos de haber descendido al Salvador. Justo delante de ella aparece sentado sobre el Orbe un esqueleto con pose elocuente, de aspecto abatido y meditabundo, derrotado por las circunstancias, la osamenta de una mano apoyada en la descarnada mejilla mientras con la otra sujeta la guadaña. A sus pies un dragón alado, cubierto de escamas y con los ojos inyectados en sangre, muerde una manzana. En uno de los lienzos que ondean al viento desde la Cruz se lee la sentencia MORS MORTEM SUPERAVIT, LA MUERTE VENCE A LA MUERTE.

Se trata utilizando la terminología museográfica contemporánea de una instalación móvil en la que figuran a la vez las cuatro postrimerías. De semántica puramente barroca, que si bien es una de las escenas más populares de la Semana Santa hispalense, ha pasado desapercibido en el estudio de las formas artísticas rozando apenas la mera descripción de la obra y su autoría, por lo que creemos que estaría más que justificado su estudio.

---

<sup>1</sup> FERNÁNDEZ MUÑOZ, Pedro. “Una tipología procesional perdida en Sevilla: Las peanas de los crucificados”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 658, Sevilla 2013, págs. 889-893.

Veremos el origen y la evolución formal que experimenta en primer lugar los elementos que componen esta alegoría por separado para a continuación analizar la obra en su totalidad, remontándonos a las primeras manifestaciones del tema.

El tema de la Muerte la abordaremos teniendo que subrayar que en todo momento la Muerte aparece triunfal e invicta, soberbia y demoledora. La alegoría de la Muerte personificada como representación simbólica en forma de esqueleto animado portando la más de las veces como atributo la guadaña. Tiene su origen en la Baja Edad Media, con base iconológica en las Santas Escrituras, en el Libro de Job, el Eclesiastés y en algunos Salmos como el 144,4 “Es el hombre semejante a un sople, sus días son como sombras que pasan”.

Surge esta iconografía a finales de la Edad Media con una mortandad elevadísima por los estragos de la Peste Negra del S.XIV y la Guerra de los Cien Años. En este marco se despliega en las artes una fascinación por la Muerte que se traduce como deseo de vida más intenso, vinculado al *Carpe Diem* y al petrarquismo.

Entre los antecedentes medievales de las representaciones victoriosas de la Muerte, tanto en las artes plásticas como en la literatura, es de destacar el tema de la Danza Macabra o Danza de la Muerte representada en forma de esqueleto humano animado que saca a bailar a diferentes personajes poniendo de manifiesto su universalidad sin hacer distinciones de edad o condición social. La Muerte les recuerda que los goces mundanos tienen su fin y que todos han de morir. En un manuscrito de la Biblioteca del Escorial se conserva compuesto en castellano a principios del siglo XV una Danza de la Muerte que influenciaría a autores españoles posteriores como Gil Vicente en su “Barca de la Gloria”, Alfonso de Valdés en “Dialogo de Mercurio y Carón”, Sebastián de Orozco en “Coloquio de la Muerte con todas las edades y estados” o Luis Hurtado de Toledo con “Las Cortes de la Muerte”.

El concepto de la Muerte en la Edad Moderna viene ya expresado por Petrarca con su Triunfo de la Muerte y en las letras castellanas por las “Coplas por la Muerte de su Padre” de Jorge Manrique, compuestas en 1477, con tono elegíaco. La Muerte, con poder igualitario, triunfa sobre toda la belleza y las glorias terrenales, venciendo a todas las obras humanas. Durante el Renacimiento y el Barroco la literatura continuará reflejando la victoria de la Muerte en obras como el soneto de Garcilaso “En tanto que de rosa y azucena” (hacia 1536) o el de Góngora “Mientras por competir con tu cabello” (1582).

Entre las obras plásticas que expresan el triunfo de la Muerte destacaremos en el siglo XV un grabado de la Biblioteca Nacional de Madrid, publicado y estudiado por Ainaud<sup>2</sup>, con el tema del Árbol de la Vida atribuido al Maestro de las Banderolas. La Muerte en esta

---

<sup>2</sup> AINAUD, Juan. “Grabado. Encuadernación”, en *Ars Hispaniae*, Tomo XVIII, pág. 246.

representación aparece con arco y flechas. Veremos también a la Muerte con estos atributos propios de Eros en un grabado de los Sermones de Geiler von Kaiserspeg de 1514 y en el Mural del Triunfo de la Muerte de la iglesia Dei Disciplini de Clusone. En un ámbito más cercano tenemos en el Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, una pintura mural de la segunda mitad del siglo XV, con el tema del Árbol de la Vida, iconográficamente muy próxima al anteriormente mencionado grabado atribuido al Maestro de las Banderolas<sup>3</sup>. En el Barroco el género pictórico de las Vanitas no hace más que manifestar la imbatibilidad de la Muerte. En obras como “El sueño del caballero” de Antonio Pereda o la “Vanitas” de Pieter Claesz de 1630, la Muerte es representada solo por la calavera. En el campo de la escultura barroca es la escultura sepulcral la que más emplea la iconografía de la Muerte invicta destacando el monumento funerario para el Papa Alejandro VII, (1673-1674), obra de Bernini. En el siglo XVIII tendrá repercusiones notables como el monumento funerario de Roubiliac para Joseph y Lady Elisabeth Nightingale (1760), en la Abadía de Westminster. Debemos destacar también aquellas esculturas efímeras ejecutadas para túmulos funerarios, tan propios del Barroco, y de las que tenemos noticia por testimonios escritos o grabados como el realizado para el túmulo de Carlos II en Coatepec, Estado de Puebla, México, donde la Muerte con corona y manto Real remataba triunfante el Monumento<sup>4</sup>.

El dragón evoca al Maligno desde una perspectiva iconográfica cristiana, representando en esta alegoría a una de las postrimerías, al Infierno. En el caso que estamos tratando aparece con una manzana entre sus fauces haciendo referencia expresa al pecado original del género humano.

La Cruz simbolizó el oprobio hasta el año 311 con la visión celestial que tiene el emperador Constantino en la batalla de Puente Milvio contra Majencio, “in hoc signum vinces”, queda fijada al Lábaro. La más importante y quizás la más radical transformación que se ha dado nunca de un icono en toda la Historia de la Humanidad, fue el vaciado completo de significado del objeto en sí, la Cruz pasó de patíbulo a convertirse en el “Signum” del Imperio, el elemento con más alto valor simbólico, seña de identidad de toda una civilización y que la identifica hasta la actualidad. Desde el año 313 con el edicto de Tolerancia de Milán dado por Constantino y sobretodo a partir del año 382 cuando Teodosio I prohíbe todos los cultos paganos la representación de la Cruz se asocia a la idea de su victoria.

En el proceso de elaboración cultural, litúrgica e iconográfica de la devoción al Triunfo de la Santa Cruz podemos distinguir varias fases sucesivas que se corresponden con determinadas

---

<sup>3</sup> COMEZ RAMOS, Rafael. *Imagen y símbolo en la Edad Media andaluza*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1990, págs. 103-112.

<sup>4</sup> MÍNGUEZ, Víctor., “La Muerte del Príncipe. Reales exequias de los últimos Austrias en México”, en *Cuadernos de Arte Colonial*, nº 6, Madrid, 1990, págs. 5-20.

coyunturas históricas. Con Constantino, recién consagrada la basílica del Santo Sepulcro, según el relato de Egeria, había una cruz monumental recubierta de oro<sup>5</sup>. En época de Teodosio II (401-450), y de la emperatriz Pulqueria (399-453), surge la Cruz Gemada como representación del Triunfo de la Santa Cruz en el marco político-teológico de los debates sobre las naturalezas de Cristo válida para el arte bizantino y el arte cristiano occidental hasta la llegada del humanismo gótico con su carga de verismo. Es muy importante fijarse en el marco general de aparición de la primitiva iconografía del culto de la Santa Cruz en época de Teodosio II, momento de fuerte debate acerca de las naturalezas de Cristo, en pugna la Ortodoxia con el desviacionismo de las herejías nestorianas y monofisitas. La defensa de la naturaleza humana de Cristo, se refuerza mostrando las reliquias y dándoles culto. Más importante aún es en este periodo la figura de Santa Pulquería, hermana mayor de Teodosio II y su heredera, defensora a su vez de la Ortodoxia, impulsó la creación de nuevos programas iconográficos como sistema de defensa frente a las herejías y la celebración de los Concilios de Éfeso el 431 y el de Calcedonia, siendo ya emperatriz, el año 451.

En el caso del Triunfo de la Santa Cruz, Teodosio II levanta una monumental Cruz Gemada en el Gólgota que será la primera iconografía del Triunfo de la Santa Cruz y que servirá de referente a otras representaciones de este tema en mosaicos como el de la Transfiguración de mediados del siglo III de Sant'Apollinare in Classe en Ravena, la Cruz enjorada y resplandeciente representa sobre un cielo azul constelado de estrellas la Victoria sobre la muerte, aparece flanqueada por el alfa y la omega que remite a Jesús principio y fin de todo, al pie de la Cruz figura la inscripción SALUS MUNDI, la salvación del Mundo ha sido la Cruz. Otro ejemplo notable del uso de la Cruz gemada simbolizando el Triunfo de la Santa Cruz es el mosaico del Cristo Pantocrator de la basílica de Santa Pudenziana de Roma de inicios del siglo V. La pintura, la orfebrería y la numismática también se harán eco de la iconografía ideada en Jerusalén en época de Teodosio II para representar el Triunfo de la Santa Cruz.

Con la victoria del emperador Heraclio en el 628 se activa e intensifica de nuevo la devoción y el culto a la Santa Cruz para desagraviar el signo de los cristianos, es cuando se difunden reliquias del Lignum Crucis por toda la cristiandad como en el caso de la Liébana, y representaciones de este triunfo en forma de cruces gemadas por toda Europa. En Occidente, surgen las llamadas Cruces altas Celtas, se trata de cruces monumentales en piedra tallada con escenas bíblicas y evangélicas y con motivos decorativos típicamente celtas, expuestas en el exterior dentro de los conjuntos monásticos y con finalidad de manifestar Exaltación o Triunfo de la Santa Cruz en un territorio donde se practicaba un cristianismo de fronteras. Entre los ejemplos más soberbios cabe destacar en Irlanda, las cruces altas de Durrow, la de Clongmagnoice

---

<sup>5</sup> ARIAS ABELLAN, Carmen. *Itinerarios Latinos a Jerusalem y al Oriente Cristiano. (Egeria y el Pseudo-Antonio de Piacenza)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, págs. 46-47.

y la de Muiredach en Monasterboice, y en Escocia la Cruz de Inchbraoch, todas fechables en torno a los S. VII y VIII. Así mismo es de destacar la cruz merovingia de Molselkern de hacia el año 700.

En el extremo oriental de la cristiandad, en Bizancio, durante el periodo iconoclasta, (726-843.), serán destruidos los iconos de Cristo, la Virgen y los Santos, salvándose sólo en aquellas regiones que se encontraban fuera del control del Emperador bizantino, razón por la cual es en Roma y en el Monte Sinaí donde se conservan los iconos más antiguos que hoy conocemos. Convirtiéndose la Cruz en este periodo en la única referencia visual del culto cristiano oriental. Pasado el periodo iconoclasta, tras el Triunfo de la Ortodoxia, a partir del año 843, con el retorno de las imágenes sagradas para el culto, la Santa Cruz seguirá representándose en los temas iconográficos de la Adoración de la Cruz, Exaltación de la Cruz y Etimasia del Trono. Con gran carga alegórica son una evolución iconográfica del tema del Triunfo de la Santa Cruz con respecto a la representación inicial de la Cruz gemada del Gólgota de Teodosio II.

De entre todas estas iconografías destacamos por su proximidad representativa y de significado la de la Etimasia o Preparación del Trono (HETOIMASIA TOU TRONOU) puede figurar de forma simple, la menos de las veces, o acompañando composiciones más complejas como el Juicio Universal y la Sabiduría-Sofía. A veces de manera simplificada aparece en el reverso de iconos bifrontes dedicados a otros temas. Alude esta iconografía a la preparación del trono donde se sentará Cristo para el Juicio Final. Sobre el trono se encuentra el manto de Cristo-Juez y el libro de los Evangelios, pudiendo estar este cerrado o abierto, en el caso de que este abierto se puede leer el pasaje evangélico: “Venid, benditos de mi Padre [...] porque tuve hambre y me disteis de comer “ (Mt 25,34-35), tras el trono aparece la Santa Cruz, en los ejemplos más antiguos de esta iconografía la Santa Cruz era la Cruz gemada del Gólgota de época de Teodosio II la que aparecía quitándole el peso del patíbulo y la muerte en las representaciones del tema, así por ejemplo lo podemos ver en el mosaico del baptisterio degli Ariani de Ravena del siglo V. Tras el periodo iconoclasta y en concreto a partir del S.XIII, con el llamado estilo Commeno, la Cruz se representa en madera desnuda haciendo hincapié en la humanidad de Cristo y en el dramatismo de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor. Se apoyan en la Cruz los elementos pasionistas como la corona y la lanza. El trono puede estar rodeado de Querubines y Serafines, cuando el Libro aparece cerrado son Ellos los encargados de desplegar unos rollos con inscripciones: “Venid, benditos de mi Padre, recibid la herencia del Reino preparado para vosotros desde la creación del Mundo”. Las fuentes literarias para desarrollar este tema son: Sal 9,8; 110-111; Mt 25,31-46; Hch 2,34; 1Co 15,25; Hb 10,13.

Herederas directas de la iconografía surgida de la Cruz gemmata del Gólgota y contemporánea de Heraclio, es la Gran Cruz realizada por San Eloy para la Abadía de Saint-Denis.

Las formas irán evolucionando a partir del Gótico hacía un mayor naturalismo tendente al realismo lo que implicará que iconografías tan poco naturalistas como la Cruz Gemada resulten caducas para el gusto y la sensibilidad artística nueva, buscando nuevos lenguajes expresivos para manifestar lo mismo, en el caso que nos ocupa, el Triunfo de la Santa Cruz, entorno al siglo XIII, las gemas darán paso a las superficies lineas, las cruces se vuelven arboreas con afán de verismo y gracias a la labor de los franciscanos el culto a la Cruz será a la VERA+CRUZ, subrayando lo de Vera, con voluntad de autenticidad, propagando su culto con el uso de prácticas piadosas como el ejercicio del Via+Crucis por multitud de pueblos y ciudades.

En la Baja Edad Media vuelve con fuerza renovadas el lenguaje alegórico que se cultivará con profusión durante el Renacimiento y será vía de expresión habitual en el arte Barroco participando el tema del Triunfo de la Santa Cruz de esta corriente. Esto unido a la tendencia creciente al naturalismo que se irá imponiendo conforme avance el medievo, incrementándose en el caso de la Santa Cruz con la actividad de los franciscanos entorno a la Vera+Cruz, para alcanzar su grado más realista ya en periodo barroco, la Cruz Triunfal se desnudará de sus joyas para volver a ser madero crudo, acompañado, eso si, de diferentes elementos con valor simbólico que realcen su triunfo, y así llegamos a la iconografía fijada definitivamente para la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla por Valdés Leal, rehecha por Cardoso de Quirós y que salvo ligeras variantes ha llegado a nuestro días. Dicha iconografía es en realidad una composición en la que confluyen a su vez tres potentes elementos iconográficos: la Santa Cruz, la Muerte y el pecado, en forma de dragón. Siendo la escena el resultado de una batalla con sus vencedores y vencidos. Vencen los principios cristianos representados en la Santa Cruz a la Muerte y el pecado derrotados. MORS MORTEN SUPERAVIT, la Muerte vence a la Muerte, nos encontramos ante la grandeza del misterio Pascual.

La imagen, o como en el presente caso, el conjunto de imágenes que forman la composición que agrupa a la Santa Cruz, el esqueleto abatido sobre el Orbe, el dragón y la filacteria con el lema, cumplen la función de símbolos ya que se refiere a cosas a un alto nivel de abstracción y con carácter colectivo, social y práctico por su valor catequético.

Puesto de moda el lenguaje alegórico, siendo un recurso habitual del Arte en el periodo Barroco. De manera que, para expresar el Triunfo del Signum se hizo uso también de esta vía de expresión de la que participa la alegoría del Triunfo de la Santa Cruz de la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla. Traigo aquí de manera ilustrativa dos ejemplos del arte del Norte de Europa, haciendo uso del lenguaje alegórico del momento, manifiestan y celebran el Triunfo de la Santa Cruz. En la obra titulada “Alegoría del Antiguo y del Nuevo Testamento” de Hans Holbein el joven, de hacia 1530, que se encuentra en la Galería Nacional de Escocia en Edimburgo, (Fig. nº 2) hay un fragmento en la parte inferior derecha del cuadro que expresa en lenguaje alegórico pero de manera muy directa y clara el Triunfo de la Cruz. En la imagen se ve a Cristo resucitado

saliendo victorioso del sepulcro con la mano derecha bendice y en la izquierda porta la Santa Cruz. En actitud de avanzar, uno de los pies aún no ha salido del sepulcro, el otro pie que ya esta fuera pisa un esqueleto tendido que simboliza la Muerte junto al que se haya un atemorizado y vencido monstruito que simboliza el pecado, la Cruz portada por Cristo se clava en la tierra entre la osamenta de la Muerte. Junto a la escena aparece la inscripción VICTORIA NOSTRA. Tan elocuente como la composición sevillana del mismo tema y bastante paralela en la composición. La otra obra, contemporanea a la obra que estudiamos, es el cuadro “La alegoría de la Fé” de Jan Vermeer de Delf, de hacia 1671-74 y que se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York. La figura central de la composición es una mujer que simboliza la Fe, aparece sentada con un pie apoyado en el globo terraqueo, junto a Ella, sobre una mesa en la que se apoya aparecen la Santa Cruz, el cáliz y los Evangelios, simbolizando la Fé fortalecida por la Eucaristía, los Evangelios y el ejemplo de la Cruz. En el suelo una serpiente muerta, al parecer matada por Ella y la manzana del Pecado que Original que ha rodado de sus fauces, símbolo de su Victoria sobre el pecado y la Muerte. Preside toda la escena un gran cuadro de la Crucifixión detrás de la figura de la Fe, reafirmando así el Triunfo de la Santa Cruz.



Fig. 2. Detalle de la Alegoría del Antiguo y el Nuevo Testamento. Galería Nacional de Edimburgo. Hans Holbein el joven, 1530. Fotografía de Pedro Jiménez Mejías..



En el Barroco el sentimiento neoestoico intensifica la conciencia sobre la muerte, la Contrarreforma adapta al cristianismo el estoicismo de Seneca<sup>6</sup>, la muerte llega sin avisar, de ahí el uso a veces del elemento de la vela apunto de apagarse su pabulo. La fugacidad de la vida es una certeza plena y en la mentalidad y la cultura del hombre de la Edad Moderna donde la religiosidad pesa tanto el alejarse de las tentaciones de todo lo mundano es el camino de la salvación. El mundo es una farsa, es engaño, es el “Gran Teatro” de Calderón, y la Muerte es la única certeza, llega sin respetar reglas de edad, de posición social, o de nivel intelectual. En su victoria es democrática y alcanza a todos.

La alegoría sevillana del Triunfo de la Santa Cruz es una instalación barroca que tiene además la peculiaridad iconográfica de reunir en el mismo plano a las cuatro Postrimerías: Muerte, Infierno, Juicio y Gloria. Estando representadas la Muerte por el esqueleto abatido, el Infierno por la bestia, por el dragón, la Gloria por la Santa Cruz victoriosa y el Juicio por el instante que expresa, común al del tema de la Etimasia y por la Sentencia indicada en la toalla por el lema citado. La escena ilustra un fragmento dedicado a la Parusía de la Iª Epístola de San Pablo a los Corintios:

*“En un instante, en un abrir y cerrar de ojos, al sonido de la última trompeta; porque ésta sonará, y los muertos serán resucitados incorruptibles y nosotros seremos transformados. Pues esto corruptible tiene que ser vestido de incorruptibilidad; y esto mortal tiene que ser vestido de inmortalidad. Cuando esto corruptible sea vestido de incorruptibilidad, y esto mortal sea vestido de inmortalidad, entonces se cumplirá la palabra escrita: LA VICTORIA SE TRAGÓ A LA MUERTE. ¿DÓNDE ESTÁ, OH MUERTE, TU VICTORIA? ¿DÓNDE, OH MUERTE, TU AGUIJÓN?*

*El aguijón de la muerte es el pecado, y la fuerza del pecado es la ley. Pero ¡Gracias a Dios que nos da la Victoria por nuestro Señor Jesucristo.” I Corintios 15:52,56.*

Compartimos con Pablo Mestre la idea de que el cortejo procesional se elabora con aquellos elementos que “sobraban” de la “ceremonia del Descendimiento”<sup>7</sup>. Creándose un modelo iconográfico a partir de esta ceremonia que consistía en una representación de teatro paralitúrgico comparable al drama asuncionista del Misterio de Elche y que estaba enraizado en los orígenes

---

<sup>6</sup> BLÜHER, Karl Alfred. *Seneca en España, investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 427-450.

<sup>7</sup> MESTRE NAVAS, Pablo Alberto. *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla*. Sevilla 2010, pág. 275: “...apareciendo como único común denominador el pasaje del Santo Entierro, verdadero epicentro alrededor del cual fue naciendo el resto de los elementos figurativos, incluso las escenas de los pasos.”

del teatro en Occidente en el medievo, coincidiendo la reactivación del género dramático de los Autos tras la contrarreforma con la escenificación que realizaba la Hermandad del Descendimiento, Entierro y Resurrección de Nuestro Señor. Según el Abad Gordillo<sup>8</sup> que escribe hacia 1630, el Jueves se montaba el escenario del Gólgota en los Humeros como si de un portal de Belén se tratase. A las tres de la tarde del Viernes Santo un sacerdote predicaba el Misterio de la Cruz y el Descendimiento del cuerpo de Cristo mientras otros cuatro sacerdotes descendían la imagen de la Cruz, tras el Descendimiento se trasladaba la Imagen de Cristo al Sepulcro, formando parte de este cortejo la cruz de la que había sido desclavada la imagen, este es en origen el motivo por el que la Hermandad del Santo Entierro procesiona la Santa Cruz. Yendo acompañado el Signum ya desde edad temprana del mensaje en lenguaje barroco de su Triunfo. ...”y remataban su procesión con una cruz en andas y en hombros de hermano con un jeroglífico del árbol en que pecó nuestro padre Adán y ciertas letras a propósito de lo que la Cruz convenía”<sup>9</sup>. En el Sínodo de 1604 quedó prohibida la ceremonia del Descendimiento quedando restos ceremoniales en la procesión que llegan a nuestros días como por ejemplo el uso del palio de respeto tras el paso del Cristo .Bermejo<sup>10</sup> por su parte se hace eco del Abad Gordillo y nos informa de cómo a mediados del siglo XVII el paso del Triunfo de la Santa Cruz va en el último lugar del cortejo<sup>11</sup>.

Durante el siglo XVII se van probando formas hasta llegar a las definitivas, es para la Hermandad una etapa de formación no sólo del modelo procesional también de los modelos iconográficos de los pasos. Así en los años cuarenta del siglo XVII, en pleno Barroco, se dan cambios en la representación del Triunfo de la Santa Cruz adquiriendo una nueva significación más compleja. Acompañando a la Santa Cruz se introducen nuevos componentes en el montaje de la alegoría como el Libro de los Siete Sellos y el Cordero del Apocalipsis, un Ángel, San Jorge, las palmas del triunfo, la Muerte coronada, el Mundo, etc... propios del lenguaje barroco y que nos remite de nuevo a la teatralidad de este estilo y a los elementos que intervienen en los autos sacramentales. Estos estaban realizados en papelón y madera de escasa calidad, pues tenían un uso efímero, y se combinaban, suprimían o añadían según el gusto del artista local del momento

---

<sup>8</sup> SANCHEZ GORDILLO, Abad. *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. Con adiciones del Canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y del Copista anónimo de 1737. [Estudio preliminar, selección de textos y notas por Jorge Bernales Ballesteros]. Patronato Ricardo Cantu Leal y del Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla. Sevilla, 1982, págs. 163-168.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pág.165.

<sup>10</sup> BERMEJO Y CARBALLO, José. *Glorias religiosas de Sevilla o noticias histórico-descriptivas de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en esta ciudad*. Sevilla, 1882, pág. 474: “Daban principio veinticuatro niños de doctrina, con hachas amarillas y la Cruz que llevaban en los funerales. Después iba el estandarte de Villaviciosa, y sus cofrades de túnicas, con escapularios verdes y disciplinas en las manos. Luego un paso con una Cruz grande y varios jeroglíficos, al que seguían las cruces parroquiales.”

<sup>11</sup> *Ibidem*, pág. 477: “Los pasos que conducían en dicho acto eran tres: en el primero iban Nicodemus y José en actitud de llevar al Señor al Sepulcro, envuelto en una Sábana. En el segundo la Santísima Virgen, S. Juan y las Marías, y en el tercero un Calvario.”

al que se le había encargado el montaje de lo que hoy podríamos llamar una “instalación”, adquiriendo así cada vez que salía la cofradía variantes en la configuración y significación del conjunto. Es de destacar que en 1676 lo realizara Juan de Valdés Leal<sup>12</sup>, en el archivo histórico de la Hermandad existen facturas de pagos a este artista por la ejecución de los elementos que constituyen la alegoría. El célebre pintor de las Postrimerías del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla y maestro en tratar en su obra a la muerte y sus estragos tanto físicos como espirituales, que crea el modelo representativo que mantenemos.

Valdés Leal era un artista multidisciplinar y con un enorme bagaje cultural. Es mundialmente conocido como pintor, realizando una importante labor como escenógrafo, decorador, arquitecto e incluso escultor. Palomino lo define como “...*hombre erudito y práctico en el orden el orden de la pintura... grandísimo dibujante perspectivo, arquitecto y escultor excelente*”<sup>13</sup>. En su labor como arquitecto y escenógrafo participó en la decoración arquitectónica de los principales edificios que se construyeron en la segunda mitad del S.XVII. Su interés por las edificaciones se pone de manifiesto en su obra pictórica con la atención que dedica a los fondos arquitectónicos en sus cuadros. En la realización de sus monumentales arquitecturas efímeras es donde más elocuentemente podemos constatar su maestría como arquitecto, así por ejemplo en El Triunfo de San Fernando de 1671, recogido en “Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando, Sevilla” por Fernando de la Torre Farfán en 1671. Así mismo en sus obras se evidencia el uso de libros de grabados. El libro abierto que aparece en el cuadro titulado “IN ICTU OCULI” de la serie de las Postrimerías, que sirve para subrayar lo efímera e inútil que es la sabiduría, lo identifica Mayer como “Pompa con que la ciudad de Amberes solemnizó la entrada en ella del Infante D. Fernando de Austria, editado en 1642<sup>14</sup>. Siendo contemporánea la realización del lienzo de las arquitecturas efímeras que ejecuta para la Catedral de Sevilla y de la obra que nos ocupa.

Su faceta menos conocida como artista es su labor como escultor. Hay constancia de que al fallecer José de Arce en 1666, Valdés compró a su viuda los útiles de escultura del finado. Han quedado pocos testimonios de su obra escultórica como la Inmaculada del Hospital de la Caridad<sup>15</sup>. En la combinación de elementos que constituye la alegoría que estamos estudiando sólo el esqueleto y el dragón serían esculturas y como sabemos al tener carácter efímero la obra estaban realizadas en material de baja calidad pero buscando el efectismo tan propio del Barroco.

---

<sup>12</sup> MESTRE NAVAS, Pablo Alberto. *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla*. Sevilla, 2010, pág. 103.

<sup>13</sup> FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “Valdés Leal y la arquitectura sevillana”, en *Laboratorio de Arte, Revista del Departamento de Historia del Arte*, Sevilla, 1991, pág. 150.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pág. 154.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pág. 152.

Siendo lo más destacable de su intervención la escenografía creada por El de enorme teatralidad y próxima al género del Auto Sacramental.

Resulta bastante interesante poner en relación estas dos obras; La representación escultórica del Triunfo de la Santa Cruz de la Hermandad del Santo Entierro, (con la imagen más conocida de la Muerte para los sevillanos), y el cuadro denominado IN ICTU OCULI, (fig. nº 3), del Hospital de la Santa Caridad (una de las imágenes de la Muerte más conocidas de la Historia del Arte Universal), fechado entre 1670-72, pues aunque el tema a tratar en dichas obras sea diferente tienen en común el uso de la iconografía de la Muerte en forma de esqueleto animado con muy pocos años de diferencias y por el mismo autor. En el cuadro citado la Muerte triunfa sobre las pompas mundanas y en la composición de la Hermandad la Muerte aparece abatida, siendo novedosa esta iconografía de la Muerte derrotada por la Santa Cruz cuando lo normal era que la Muerte en el Arte adoptase pose de Triunfo sobre todo lo terrenal, basándose en el concepto de la Vánitas. El modelo iconográfico del Triunfo de la Santa Cruz realizado por Valdés Leal marcará y será el que se perpetúe, siendo la actual representación, encargada pocos años después por el mayordomo Manuel González de Contreras al escultor Antonio Cardoso de Quirós en 1691 y estrenándose en la procesión de 1693<sup>16</sup>, creada no ya con la idea de una composición efímera sino fija se realiza en madera tallada, que policroma Juan José Carpio. Así pues, desde que Valdés Leal se encarga de ello la alegoría de la Santa Cruz evoluciona hacia una expresión conceptista frente a otras alegorías barrocas más culteranistas y de más difícil comprensión como en el caso del desaparecido paso del Triunfo de la Santa Cruz de la Hermandad de la Hiniesta o la desaparecida alegoría del Dulce Nombre de Jesús de la Hermandad de la Quinta Angustia. En el Inventario de 1693, custodiado en el Archivo Histórico de la Hermandad se describe la escena de la siguiente manera:

*“más el passo del Triunfo de la Cruz con su urnia calada... sobre la qual urnia está el Monte Calvario de escultura y sobre el la Santísima Crus estofada de oro y colores, dos escaleras de la misma forma arrimadas a la Crus y delante de dicha Santa Crus está un Mundo de escultura y sobre él sentada una ymagen de la Muerte con su guadaña en la mano y delante está un dragón de escultura, todo lo cual está estofado”<sup>17</sup>.*

En la original solución compositiva adoptada en el caso sevillano que estamos tratando es evidente su vínculo al lenguaje emblemático, pudiéndose definir el conjunto del Triunfo de la Santa Cruz como una empresa jeroglífica con el mote Mors Mortem Superavit. Creemos que es una composición ligada a lo emblemático, lenguaje con el que estaba muy familiarizado Valdés

---

<sup>16</sup> MESTRE NAVAS, Pablo Alberto. *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla*. Sevilla 2010, pág. 104.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág. 104.

Leal como comprobamos en los jeroglíficos de las Postrimerías del Hospital de la Santa Caridad o su labor como escenógrafo en decoración de fachada o creación de arquitecturas efímeras. La literatura emblemática fue muy abundante en la época desde la traducción y comentarios de la obra *Emblematum Liber* de Andrea Alciato de 1531. Mario Praz registra en esa época sin ser exhaustivo unos setecientos autores pasando de cuatro mil los volúmenes dedicados a asuntos simbólicos<sup>18</sup>. Para Kluckert *“El empleo de libros emblemáticos al servicio de la cultura del Barroco puede considerarse sin lugar a dudas aplicable a muchos medios”*<sup>19</sup>. Encontrándonos en el presente caso con una obra híbrida que participa del lenguaje de la escultura y del emblema a un tiempo, concebida primitivamente como obra una efímera. Un emblema se compone de pintura o dibujo, inscriptio o lema y subscriptio o epigrama en latín. En este caso no se da la simultaneidad entre imagen y poesía, pues no va acompañada la imagen del epigrama característico de los emblemas que aclara e interpreta lo representado, si aparece el mote o lema breve y en latín, formando parte de la escena, en las composiciones pictóricas o grabados este lema va titulado la escena fuera en el marco, ampliando la función de dar a conocer el asunto del que trata la obra, siendo imposible en una obra tridimensional y móvil como la que nos ocupa. Siguiendo la definición de Menestrier (1694) *“Todas las cuestiones difíciles, de cualquier naturaleza que sean en materia de religión o ciencia son llamadas enigmas, puesto que esta palabra en griego designa un texto oscuro y sutil”*<sup>20</sup>. Estando el tema que nos ocupa dentro de los considerados por Menestrier como *“enigmas figurados”*

Para concluir debemos destacar desde una perspectiva iconológica aunque sea brevemente la atmósfera social, cultural e intelectual y filosófica en la que surge la obra. En la sociedad propia del Antiguo Régimen y muy marcada en lo cultural por el espíritu de la Contrarreforma salida de Trento. Una Sevilla, ciudad de conventos y de contrastes, puerta de las riquezas de las Indias, centro financiero y comercial y a un tiempo conviviendo con las hambrunas y las epidemias terribles como la de 1649 que hacían muy próxima la presencia de la Muerte con unas altísimas tasas de mortalidad, especialmente la infantil y una muy baja esperanza de vida. La muerte para el hombre de esa época formaba parte de la cotidianeidad, teniendo una aguda conciencia de ello y de la brevedad y fragilidad de la vida que se manifiesta en las artes con la carga de expresionismo propia del barroco. Es pues esta obra un revulsivo esperanzador contra la Muerte que la mostraba derrotada en las mismas calles por la que acostumbraba a señorear.

Concluyendo, podemos decir que nos encontramos ante una obra excepcional, hay pocas obras de Arte que condensen como esta lo hace tantas características propias del Barroco juntas; La teatralidad, el tratamiento del tema de la Muerte, la recuperación del pensamiento estoico, los

---

<sup>18</sup> ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. *Tratado de Iconografía*, Istmo, Madrid, 2002, págs. 332-333.

<sup>19</sup> KLUCKERT, Ehrenfried. *“El arte emblemático”*, El Barroco, Ullmann, Barcelona, 2007, págs. 428-429.

<sup>20</sup> ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. *Tratado de Iconografía*, Istmo, Madrid, 2002, pág. 314.

diseños artísticos efímeros, el espíritu contrarreformista, el conceptismo, la reflexión entorno a las Postrimerías, la multidisciplinariedad de los artistas, el lenguaje emblemático, lo alegórico, el expresionismo, el realismo, el dinamismo... La obra mantiene su funcionalidad siendo una pervivencia pura del Barroco en nuestros días. Modernísima en su concepción, es una instalación móvil.

Transgrede la muerte, nos lleva al otro lado del espejo, conceptualmente el juego mental que sugiere la hace aún más barroca si cabe por la contradicción y la transgresión que encierra. Es una Vanitas al revés. La subversión del género de la Vanitas.

Vinculada al mundo del emblema, pudiéndola definir como un emblema en tres dimensiones y móvil, al que le falta el poema o epigrama pero con su mote o lema escrito en latín dentro de la misma composición. Es pues esta obra un modelo de hibridación de las artes. Sorprende la ausencia de estudios iconográficos de una obra que lo merece, pudiendo estar motivada esta ausencia por estar rehecha la obra por un escultor poco conocido como Cardoso de Quiros, aunque en nuestra opinión lo de menos en esta obra es su autoría sino los rasgos y características que condensa. El tratarse del paso de una cofradía de Semana Santa con los prejuicios negativos que a veces esto implica. Y al ser además un paso poco convencional produce rechazo y en el mejor de los casos provoca chanzas, la hace una obra poco valorada desde el punto de vista artístico, que incluso estuvo apunto de desaparecer en los años 70.



Fig. 3. *IN ICTU OCULI*. Hospital de la Santa Caridad, (Sevilla). Juan de Valdés Leal, 1641. Autor de la foto Francisco Morillo Borrallo.