

El Cristo de la Salud de Écija: ¿Una nueva atribución al artista sevillano Antón Blázquez?

THE CHRIST OF HEALTH OF ÉCIJA: A NEW ATTRIBUTION TO THE SEVILLIAN ARTIST ANTÓN BLÁZQUEZ?



ANA VALSECA CASTILLO

Ministerio de Cultura

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-8724-2692>

RECIBIDO: 21-03-24 / ACEPTADO: 09-07-24

RESUMEN: Las labores de los escultores del Renacimiento sevillano se prodigaron por toda la antigua diócesis de Sevilla. El *Cristo de la Salud*, que se venera en la parroquia de san Gil de Écija, es una imagen del siglo XVI con gran devoción en esta ciudad y procesiona cada año con su hermandad desde 1614. Formaba parte de un calvario, junto a una Virgen Dolorosa y un san Juan Evangelista, propiedad de la fábrica parroquial. El estudio histórico e iconográfico que aquí presentamos nos lleva hasta los círculos del gran desconocido Antón Blázquez, imaginero de Sevilla.

PALABRAS CLAVE: Escultura sevillana; Renacimiento; Antón Blázquez; crucificados; imagineros

ABSTRACT: The work of the sculptors of the Sevillian Renaissance was spread throughout the old diocese of Seville. The Christ of Health, which is venerated in the parish of saint Gil of Écija, is an image from the 16th century with great devotion in this city, it has been in procession every year with its brotherhood since 1614. It was part of a calvary, together with a Sorrowful Virgin and a saint John the Evangelist, property of the parish factory. The historical and iconographic study that we present here takes us to the circles of the great unknown Antón Blázquez, image maker from Seville.

KEY WORDS: Sevillian sculpture; Renaissance; Antón Blázquez; crucified; sculptors

La iglesia parroquial de san Gil Abad de Écija oculta tras sus muros un legado patrimonial inestimable y uno de los tesoros que custodia es la imagen del *Cristo de la Salud*. La parroquia fue construida en el siglo XV, según la historiografía tradicional, hacia 1479,¹ sin embargo, contaba con actividad parroquial documentada con anterioridad, al menos desde 1398.² Con planta de cruz latina, la iglesia de san Gil

¹ HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHEZ CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN Y DELORME, Francisco. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. t. III, Sevilla: Diputación, 1951, p. 140.

² Archivo Parroquial Santa María de Écija (APSME), Legajo 273, f. 44. Juan González y Juan Fernández eran beneficiados en esta parroquia en esta fecha. Véase MARTÍN OJEDA, Marina y

a finales de la Edad Media se presentaba con tres naves y cinco tramos, separadas por arcos apuntados sobre pilares compuestos, con columnas adosadas de ladrillo. La nave central, más alta que las laterales, albergaba un presbiterio con una cabecera con forma cuadrangular o poligonal y un coro a los pies de la iglesia. Las techumbres eran de madera y estaban “labradas y perfiladas”,³ esto es, labradas y decoradas en sus menados y faldones, una cubierta de armadura en la nave central y en colgadizo para las naves laterales.

El *Cristo de la Salud* conformaba un conjunto escultórico junto a la *Virgen Dolorosa* y *san Juan Evangelista*. En su origen, ya en el siglo XVI, fueron encargados para su disposición en el arco toral que daba paso al presbiterio, es decir, en una viga que soportaba la estructura de construcción. En Écija, como en otros lugares de la geografía de Andalucía y de España, se repetían estos usos de la imaginería en la arquitectura, por ejemplo, en el entorno más cercano en las iglesias de santa María o san Juan Bautista⁴. Es importante ofrecer una visión general de la arquitectura que enmarca el contexto de la escultura, para poder llegar a comprender su finalidad última.

UN RECORRIDO HISTORIOGRÁFICO

La curiosidad que despierta siempre la autoría desconocida de una obra de arte se hace mayor cuando la obra de arte resulta ser una imagen de gran devoción. Esto, por lo general, ha coadyuvado a fomentar orígenes legendarios o cercanos al hecho milagroso. Diego López de la Peña, párroco de san Gil, en 1657 intentaba convencer de la autoría del *Cristo de la Salud*, al que se le da culto como titular de su cofradía, al mismísimo san Nicodemo, a través del testimonio de vista y oído de escultores de reputado prestigio de la escuela castellana y sevillana y a través de testigos concretos de dicha ciudad:

Francisco de Guzmán, maestro de escultor, viendo la hechura de el Santo Christo que está en esta iglesia de señor san Jil de esta ciudad de Écija afirmó que avía oído decir a Pablo de Villegas, maestro de escultor natural de Medinaceli, y a Juan Martines Montañés ser una de las tres copias que hizo san Nicodemus por Jesuchristo Nuestro Redentor, quando el dicho santo Nicodemus le vido en la crus. Así lo afirmó averlo oído a los dichos maestros, en presensia de Hierónimo de Morales, vecino de esta ciudad, calle maior de el Balle, y en presencia de Miguel Carrascoso, oficial de Juan de Ortega, sastre, de que doi fe.

VALSECA CASTILLO, Ana. *El Santísimo Cristo de la Salud, Señor de Écija. Historia de una devoción y de una cofradía*. Écija: Hermandad de San Gil, 2014, p. 192.

³ Archivo Protocolos Notariales de Écija (APNE), Legajo 2605, f. 811r. Escribanía de Diego Martín de Aguilar, 1737, septiembre, 13, Écija.

⁴ Véase MARTÍN OJEDA, Marina y GARCÍA LEÓN, Gerardo. *Écija artística: Colección documental. Siglos XVI Y XVII*. Sevilla: Universidad, Consejería de Cultura, Diputación [et al.], 2018.

Y lo firmé en Écija, veinte y cinco días de el mes de marzo de mil y seiscientos y cinquenta y siete años. Diego Lopes de la Peña (rúbrica). [Nota:] Juan Martínez Montañés, maestro de escultor, arriba dicho fue natural de la ciudad de Sevilla. Peña (rúbrica).⁵

Al margen del fenómeno milagroso, la historiografía tradicional ha intentado indagar sobre el momento histórico y sobre el inspirado autor del *Cristo de la Salud*. Con mayor o menor acierto algunos autores, como Serrano Ortega a principios del siglo XX, han ido realizando atribuciones a lo largo de la Historia como, por ejemplo, al maestro sevillano Pedro Roldán.⁶ Por parte de Hernández Díaz, de forma aproximada, en el *Catálogo arqueológico y artístico...* de 1951, lo situaba cronológicamente hacia 1550,⁷ sin mencionar autor ni escuela. Sin embargo, sí hacía mención a la pertenencia del Cristo a un calvario, junto a la *Virgen Dolorosa* y *san Juan Evangelista* que se hallaban flanqueando al Cristo en el retablo de su capilla. Como veremos más tarde, este calvario fue cedido por parte de la fábrica de la parroquia de san Gil a la cofradía de la Coronación de Nuestro Señor Jesucristo y san Roque en 1614, junto a la imagen de san Antonio abad⁸ (láms. 1-2).

En la *Guía artística de Sevilla y su provincia* de 1981, también es mencionado el conjunto escultórico, situándolo cronológicamente a mediados del siglo XVI.⁹ El *Cristo de la Salud* de Écija abría el tomo tercero de la publicación enciclopédica *Crucificados de Sevilla*,¹⁰ sin poder descubrirnos nada aún sobre su autoría. La intencionalidad compilatoria que se hizo en el trabajo titulado *El Santísimo Cristo de la Salud, Señor de Écija...* en 2014 sobre la devoción y la cofradía impidió hacer un análisis pormenorizado.¹¹ Los resultados de esa investigación llevaron a una aproximación, adscribiendo su ejecución, en efecto, a la escuela sevillana de los promedios del siglo XVI.

⁵ Archivo Parroquial San Gil de Écija (APSGE), Libro registro de defunciones (1622-1681), libro 122, f. 118ss.

⁶ SERRANO ORTEGA, Manuel. *Guía de los monumentos históricos y artísticos de los pueblos de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Francisco P. Díaz, 1911.

⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN Y DE LORME, Francisco. *Catálogo...*, *Ob. cit.*, p. 145.

⁸ APNE, Legajo 1187, ff. 1921r.-1925v., Escribanía de Diego de Morales, 1614, abril, 11-1614, julio, 10, Écija. *Expediente de cesión de las imágenes de un Crucificado, una Dolorosa, un san Juan Evangelista y un san Antonio abad por la fábrica parroquial de San Gil a la cofradía de la Coronación de Cristo y San Roque*. Véase MARTÍN OJEDA, Marina y VALSECA CASTILLO, Ana. *El Santísimo Cristo de la Salud...*, *Ob. cit.*, pp. 385-388.

⁹ MORALES, Alfredo J., SANZ, María Jesús, SERRERA, Juan Miguel y VALDIVIESO, Enrique. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. t. II, Sevilla: Fundación José Manuel Lara y Diputación Provincial, 2ª ed., 2004, p. 198.

¹⁰ MARTÍN OJEDA, Marina y GARCÍA LEÓN, Gerardo. "Real Hermandad y Archicofradía de Nazarenos de la Coronación de Espinas de Nuestro Señor Jesucristo, San Marcos, San Roque, Santísimo Cristo de la Salud y Nuestra Señora de los Dolores", en *Crucificados de Sevilla*. t. III, Sevilla: Tartessos, 2002, p. 345.

¹¹ MARTÍN OJEDA, Marina y VALSECA CASTILLO, Ana. *El Santísimo Cristo de la Salud...*, *Ob. cit.*



Láms. 1-2. *Virgen Dolorosa y san Juan Evangelista*. Parroquia de san Gil Abad de Écija (Sevilla), ca.1550.

Nuestro interés por el conocimiento de este conjunto escultórico, de su momento histórico, del lugar de ejecución, de los promotores y patrocinadores y de los círculos artísticos que lo produjeron, nos llevó hasta la localidad gaditana de Arcos de la Frontera (Cádiz), perteneciente a la antigua diócesis de Sevilla. Allí se venera la imagen del Santísimo *Cristo de la Vera Cruz*, en la iglesia del hospital de san Juan de Dios. Esto nos ha brindado la posibilidad de añadir nuevos enfoques a los planteados hasta ahora. Esta imagen de devoción, con todo su contenido histórico, ha resultado ser clave para nuestro estudio. El análisis comparativo y detallado de estas dos imágenes nos ha proporcionado las bases y nos ha llevado a determinar, como verán a continuación, que dichas tallas pudieron compartir autor. La Historia del Arte se revela como disciplina principal en el examen crítico de la propia obra de arte.

EN RELACIÓN A LAS FUENTES DOCUMENTALES ESCRITAS

El recorrido en la búsqueda y análisis de las fuentes ha sido largo y muchas veces infructuoso. En el archivo de la propia parroquia de san Gil Abad de Écija, en los *Libros de fábrica*, no hemos encontrado cuentas anteriores a 1574, de manera que no hemos podido obtener información sobre el encargo del conjunto escultórico que conformaba el *Cristo de la Salud*. Los *Mandatos de Visitas* tampoco nos pueden decir nada, dado que los *Libros de visitas pastorales* se establecieron de manera regular con posterioridad a estas fechas.

Nada dice al respecto el meticuloso estudio *Écija artística: Colección documental. Siglos XVI y XVII*, de Martín Ojeda y García León y, por tanto, no podemos confirmar que el contrato de ejecución fuese un negocio jurídico con asiento en el archivo de protocolos notariales de Écija,¹² porque de momento no se ha hallado testimonio sobre ello. En cambio, estos protocolos notariales sí nos aportaron una información muy valiosa: el expediente de cesión de las imágenes a la cofradía de la Coronación de Cristo y san Roque. La propiedad de las esculturas pertenecía a la fábrica parroquial. En el informe presentado en este expediente de 1614, los beneficiados y mayordomo de fábrica especificaban la ubicación exacta de este calvario en el interior de la iglesia: “en el cruzero de la dicha iglesia, en una tirante junto a el techo della está una imagen de Nuestro Señor Jesuchristo Cruzificado y a los lados una de Nuestra Señora y otra de san Juan”.¹³ Y también en el informe practicado por el comisario del Santo Oficio y vicario eclesiástico de Écija se determinaba que: “y bide el Crusifijo, que en el arco de la capilla mayor de la dicha iglesia están en un pino”.¹⁴ Entendemos en esta descripción que este conjunto escultórico se situaba en una viga que atravesaba el arco de acceso al presbiterio. Ese lugar privilegiado era utilizado para erigir la cruz triunfal,¹⁵ con el contenido simbólico e iconográfico del calvario.

En el Archivo General del Arzobispado de Sevilla, en su sección Gobierno, ocurre lo mismo, no han llegado hasta nosotros testimonios de las visitas pastorales realizadas

¹² MARTÍN OJEDA, Marina y GARCÍA LEÓN, Gerardo. *Écija artística...*, *Ob. cit.*

¹³ APNE, Legajo 1187, f. 1921r., Escribanía de Diego de Morales, 1614, abril, 11, Écija. Véase MARTÍN OJEDA, Marina y VALSECA CASTILLO, Ana. *El Santísimo Cristo de la Salud...*, *Ob. cit.*, pp. 212 y 214.

¹⁴ *Ibidem*, f. 1922r. Véase otro ejemplo en el conjunto escultórico del *Cristo de la Viga* en BARROSO VÁZQUEZ, María Dolores. *Patrimonio artístico de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Oliva en Lebrija*. Sevilla: Hermandad de los Santos de Lebrija, 1996, pp. 63-64 y en VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban. “Un nuevo crucificado documentado de Jorge Fernández Alemán”, en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 1998, 469, pp. 55-58.

¹⁵ Véase ESCUREDO BARRADO, Elena. “La viga de imaginería en el siglo XVI: pervivencia y pérdida en la archidiócesis de Sevilla”, en *Crux Triumphalis: Calvarios y vigas de imaginería entre la Edad Media y el Concilio de Trento*. Coord. por Elena Escuredo Barrado, Diana Olivares Martínez, Pablo J. Pomar Rodil, 2023, pp. 175-194.

a la parroquia de san Gil de Écija anteriores a 1569.¹⁶ Y respecto a Arcos de la Frontera, en la documentación conservada en este archivo no hay visitas pastorales antes de 1661.

Según la información publicada en 1995 por el cronista oficial de Arcos de la Frontera, Manuel Pérez Regordán,¹⁷ en el *Libro de Cuentas de Censos* del hospital de san Juan de Dios de Arcos de la Frontera existía una anotación sobre el *Cristo de la Vera Cruz*, acerca de su ejecución por Antón Vázquez en Sevilla el 21 de enero de 1545. Así, señalaba: “se hallará la escritura de contratación en el oficio que ejerce este año de 1755 don Francisco Medina de la Banda, a el número 4, cuaderno 10, folio 59 vuelto, ante Juan Días, escribano que fue. Puso esta nota el padre fray Francisco Pernell, prior”.¹⁸

En nuestra obligación de contrastar las fuentes, por un lado, recurrimos al Archivo Histórico Provincial de Cádiz, donde buscamos la escritura pública de ejecución y comprobamos que el estado de conservación de las escrituras de enero ante el escribano Juan Díaz, nos impide totalmente la lectura de las tres fracciones del legajo correspondientes a 1545, de manera que es imposible el cotejo de esta referencia.

A su vez, consultamos los protocolos notariales del escribano del siglo XVIII, Francisco Medina de la Banda, tal como se remitía en la anotación, sin embargo, comprobamos que este escribano estuvo en activo entre 1764 y 1787, no en 1755. No obstante, revisamos los cinco protocolos que se conservan de esta escribanía y, según la referencia, nada hemos hallado al respecto.

Además, indagando sobre la identidad del prior del hospital de san Juan de Dios de Arcos, Francisco Pernell, nos encontramos que el duque de Arcos había impuesto por escritura pública un censo sobre el hospital de san Juan de Dios de Arcos desde 1652.¹⁹ Los libramientos presentados entre 1739 y 1759, nos hacen observar que en 1755 el prior del hospital era fray Francisco de san Bernardo, aunque ignoramos si el nombre de religión de Francisco Pernell se correspondía con éste en la realidad.

Por otro lado, en el Archivo Histórico Provincial de Cádiz también se custodia el Archivo de la Diputación Provincial y aquí está la documentación referente al hospital de san Juan de Dios de Arcos de la Frontera. En el fondo de Beneficencia hemos revisado las escrituras de fundación, asuntos generales, presupuestos, cuentas, recibos y cuentas de censos de la Junta Provincial, pero no hemos encontrado ese *Libro de Cuentas de Censos* al que se refería el cronista en 1995.

¹⁶ Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Sección Gobierno, Mandatos de visita, C.5147, Expte. 2, f. 13r. Copia de los mandatos de visita a las iglesias parroquiales de Écija, ca. 1608.

¹⁷ *Arcos Información*, 12 al 25 de enero de 1995, p. 18.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB), OSUNA, C.1567, D.51. Censos contra el estado de Arcos que fueron redimidos y subrogados en el marqués de Iturbia: Hospital de San Juan de Dios en Arcos de la Frontera: “Año de 1755. Por libranza del duque, mi señor, de 20 de enero de 1756 mandó al nominado don Pascual Rao de Arze, administrador de rentas en la ciudad de Arcos, pagase al expresado padre prior fray Francisco de san Bernardo 1687 reales y 27 maravedís, valen por los réditos de este censo y año cumplido en fin de diciembre de 1755, precedida carta de pago auténtica”.

De cualquier forma, a pesar de que la búsqueda de fuentes documentales escritas ha resultado ser improductiva por el momento, nada nos impide realizar un estudio que nos proporcione alguna luz sobre la autoría de dicha imagen. Utilizaremos para ello la metodología que nos ofrece el análisis crítico de la obra de arte, porque la obra de arte que supone cada una de estas imágenes de devoción, se erige como propio documento y eje fundamental.

SOBRE EL IMAGINERO ANTÓN BLÁZQUEZ

Las primeras noticias que hemos podido obtener de Antón Blázquez, artista sevillano del siglo XVI, tenemos que situarlas en la misma localidad de Arcos de la Frontera. La revisión de la historiografía ha venido a exponernos el marco cronológico y geográfico en el que fueron llevadas a cabo diversas obras por este autor. En primer lugar, el notario Miguel Mancheño Olivares hacía alusión en 1893 al encargo por parte de la fábrica de la parroquia de san Pedro “al artífice sevillano Antón Blázquez los cuadros del retablo de la capilla mayor, en 1542”.²⁰

En segundo lugar, el álbum fotográfico sobre *Arcos de la Frontera. Pintoresco, monumental y artístico* de 1929 también exhibe el retablo de la iglesia de san Pedro, atribuyendo su autoría a Pedro de Guadalupe y Hernando de Esturmio, las pinturas, y Antón Blázquez, las tallas.²¹ Sin embargo, la *Guía de la provincia de Cádiz* de 1930 señalaba la atribución a la tríada de pintores del siglo XVI, conformada por Pedro Fernández Guadalupe, Antón Sánchez [Guadalupe] y a Hernando de Esturmio.²²

Con posterioridad, otros autores como José y Jesús de las Cuevas en 1977, siguiendo los estudios anteriores, especificaban aún más al determinar que las tallas de la caja superior con Cristo y María Magdalena en el pasaje evangélico de “*Noli me tangere*”, pertenecían a la producción de Antón Vázquez²³ (lám. 3). Tenemos que apuntar, por último, que en *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad* sus autores llegaron a ver su intervención en base a uno de los monogramas que figuran en la caja de san

²⁰ MANCHEÑO OLIVARES, Miguel. *Apuntes para una historia de Arcos de la Frontera*. Arcos de la Frontera (Cádiz): El Arcobricense, 1893, p. 315.

²¹ *Arcos de la Frontera. Pintoresco, monumental y artístico*. Madrid: Grafos, E. González y Compañía, 1929, foto 38, en AHNOB, FERNÁN NÚÑEZ, C.1634, D.8.

²² *Guía de la provincia de Cádiz*. Cádiz: Junta Provincial de Turismo, 1930, p. 58. Las intervenciones de restauración realizadas entre los años 2000 y 2001 aportaron nuevos datos al respecto, refiriéndose al trabajo de los pintores Pedro Fernández Guadalupe, Antón Sánchez Guadalupe y Hernando de Esturmio en el retablo entre 1530 y 1539 (Véase HALCÓN ÁLVAREZ-OSORIO, Fátima, HERRERA GARCÍA, Francisco J. y RECIO MIR, Álvaro. *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación, 2009, p. 63).

²³ CUEVAS VELÁZQUEZ-GAZTELU, José y Jesús de las. *Arcos de la Frontera*. Cádiz: Diputación, 1977, p. 208.



Lám. 3. *Noli me tangere*. Detalle del retablo mayor en la iglesia de san Pedro en Arcos de la Frontera (Cádiz).

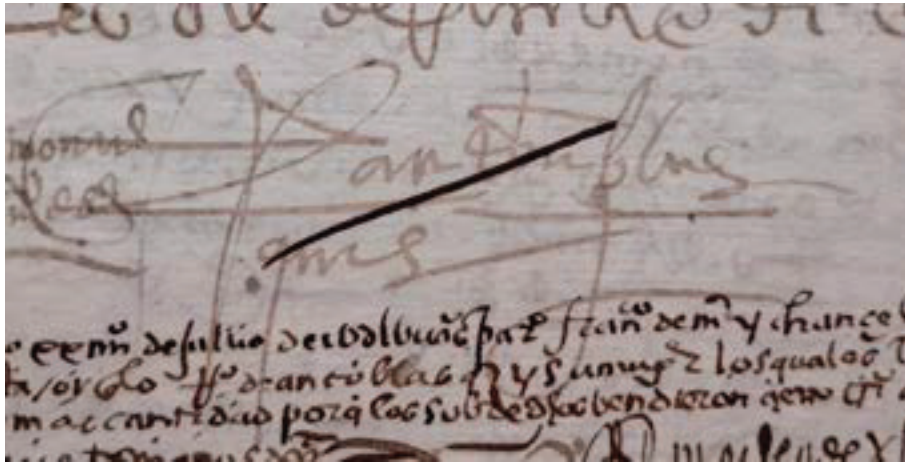
Pedro, donde advirtieron que parece contener las iniciales “ATV”, y afirmaban que podría aludir a este autor.²⁴

Del mismo modo que del retablo de san Pedro, Miguel Mancheño nos hablaba acerca de la imagen del *Cristo de la Vera Cruz* de Arcos de la Frontera: “A este siglo [XVI] corresponden también la mayor parte de las Cofradías existentes. La del Dulce Nombre de Jesús, fundada en 1541. La de la Veracruz en 1542, datando de 1545 la escultura de su divino tutelar [sic], labrada por Antón Blázquez, artista sevillano”.²⁵ José María Azcárate en 1958 –creemos que haciéndose eco de este apunte–, volvía a anunciar que Antón Vázquez era el autor del *Cristo de la Vera Cruz*, junto a otras obras de esta localidad.²⁶ El hecho de que indistintamente se reflejase el mismo apellido de

²⁴ HALCÓN ÁLVAREZ-OSORIO, Fátima, HERRERA GARCÍA, Francisco J. y RECIO MIR, Álvaro. *El retablo sevillano...*, *Op. cit.*, p. 63.

²⁵ MANCHEÑO OLIVARES, Miguel. *Apuntes para una historia de Arcos de la Frontera...*, *Op. cit.*, p. 316.

²⁶ AZCÁRATE RISTORI, José María. *Escultura del siglo XVI. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. t. XIII, Madrid: Plus Ultra, 1958, p. 254.



Lám. 4. Firma autógrafa de Antón Blázquez, 8, abril, 1552 (AHPSE).

forma diversa es un fenómeno muy común entre los amanuenses, aunque se refiriesen a la misma persona.²⁷

Del año 1552 tenemos una noticia en los protocolos notariales de Sevilla sobre Antón Blázquez, cuando vendía a Francisco de Medina, vecino de la collación de san Juan, un censo al quitar por 1.500 maravedís anuales, sobre unas casas en la collación del Salvador por 18.000 maravedís en total, por lo que el censo debía supuestamente estar rematado en 12 años. La casa se describió de forma somera en la escritura: “que tienen su casapuerta e soterráno e un portal e corral e soberados e açotea”,²⁸ así podemos observar que la casa constaba de varias plantas. El contrato fue realizado primero e invalidado después ante Mateo de Almonacid, escribano público de Sevilla. A pesar de que este negocio fue cancelado por el propio comprador Francisco de Medina –como consta en una nota final inserta con posterioridad y la invalidación por tachadura del documento completo–,²⁹ nos proporciona una información inestimable sobre las condiciones de vida de este artista (lám. 4).

Antón Blázquez estaba casado con María de Chaves y vivían también en la collación de san Salvador. Su situación económica les había permitido disfrutar y negociar con otros bienes de su propiedad. Sobre las casas que se vendían por censo al quitar

²⁷ RUIZ-AYÚCAR ZURDO, María Jesús. *La primera generación de escultores del siglo XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela*. vol.1, Ávila: Diputación Provincial, 2009, p. 46.

²⁸ Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSE), Protocolos Notariales, oficio 9, libro 4 (2), 1552, abril, 8, Sevilla, ff. 1774r.

²⁹ *Ibidem*, f. 1778r., Sevilla, 1552, julio, 24. Véase ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen. “Documentos de artistas sevillanos del siglo XVI en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla”, en *Estudis històrics i documents dels arxius de protocols*, 1981, 9, Barcelona: Colegio Notarial de Cataluña, pp. 213-214.

decía: “que nos avemos e tenemos en esta dicha ciudad de Sevilla, en la collación de san (tachado: Alfonso) Salvador, que lindan de la una parte con casas de María de Alfaro e con casas de Çurana e por delante con la calle real”.³⁰ En las condiciones también se obligaban e hipotecaban sobre el dicho tributo otras casas propias en la collación de san Andrés, “que lindan con casas de Fernando Gutiérrez e con casas de Lope Gonçáles”.³¹ La escritura se formalizó *in situ*, en las mismas casas donde vivían los vendedores,³² aunque no se especificaba nada más. Demuestra todo ello que la posición económica del artista y su esposa era, cuanto menos, desahogada.

En este documento Antón Blázquez, como principal autor del negocio jurídico, se intitulaba como *pintor de ymajenería*, distinguiéndose de esta forma del entallador o escultor y del pintor, en exclusiva. Pensamos que podría tratarse del mismo artista, porque no era extraño que los artistas de este género cultivasen la pintura en la escultura, es decir, se constituía como un profesional especializado de las industrias artísticas que se encargaba de todo el proceso creativo y que dejaba acabadas sus obras al completo. La diatriba entre entalladores y ensambladores era clásica, sobre todo, si se discutía respecto al intrusismo laboral o a la consideración social, del mismo modo que en la consideración de escultores e imagineros.³³

El ejemplo de Jorge Fernández (-1535), nos sirve para apoyar este argumento. Cuando el mayordomo de fábrica de la parroquia de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija anotó el descargo realizado “por la hechura de dos imágenes para viga”, lo calificó en el margen como *pintor*.³⁴ O el del escultor Juan Bautista Vázquez, el Viejo, que se intitulaba como “pintor de imaginería” en el contrato de obra de unas andas para el monasterio de Consolación de Utrera en 1570.³⁵ O también en el caso de 1584, cuando el mercader Antonio de Aranda declaraba que debía a Juan de Chacón, pintor de imaginería, 24 ducados por razón de “seis Ecce-homo de medio relieve de bulto que me habéis vendido”.³⁶ Fernando Marías nos explicaba que sólo a partir de 1573 los escultores en Sevilla lograron instituir exámenes para distinguirse de los entalladores y hasta 1588 no constituyeron sus ordenanzas propias.³⁷ Así, cuando se trataba del ima-

³⁰ *Ibidem*, f. 1774r.

³¹ *Ibid.*, f. 1777r.

³² *Ibid.*, f. 1778r.

³³ REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. “Ensambladores y entalladores en Salamanca a fines del siglo XVI. Ordenanzas para su oficio”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 2016, 51, pp. 17-18.

³⁴ VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban. “Un nuevo crucificado documentado de Jorge Fernández Alemán”, *Op. cit.*, p. 55.

³⁵ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: Tipografía Rodríguez, Giménez y Compañía, 1932, p. 115.

³⁶ *Ibidem*, p. 178.

³⁷ MARÍAS AMONDO, Fernando. “El siglo XVI. Gótico y Renacimiento”, en *Manual del Arte Español*. Madrid: Sílex, 2003, p. 473.

ginero o *imaginario*, se estaba refiriendo al “artífice de estatuas y pintor de imágenes”.³⁸ No cabe duda de que el trabajo del autor de estas tallas, como pintor y también como dorador, se traduce en el exquisito tratamiento del estofado en los sudarios y en los tejidos en las imágenes de la Virgen y san Juan, también esgrafiados.

En relación con su estilo y ejercicio profesional, como decíamos, se adscribía al círculo de trabajo del conocido Hernando de Esturmio (1515-1556), pintor holandés afincado en Sevilla desde 1537,³⁹ también en la collación de san Andrés,⁴⁰ que se identificaba por practicar un arte imbuido de las características técnicas de su país de origen.⁴¹ A este círculo se vinculaban además los hermanos Pedro Fernández de Guadalupe (-1544), mayordomo del hospital y cofradía de los pintores,⁴² y Antón Sánchez Guadalupe, que llegó a ser alcalde del gremio de pintores en 1526.⁴³ Es de obligada mención el hecho de que Pedro Fernández Guadalupe estaba avecindado en la antigua calle Arqueros –hoy Cerrajería–⁴⁴ en la collación de san Salvador, y entre sus bienes inmuebles poseía unas casas en la collación de santa Catalina que eran linderas “a las espaldas” con las del duque de Arcos en Sevilla.⁴⁵

Estos hermanos también habían trabajado como colaboradores con el maestro Alejo Fernández en algunas ocasiones,⁴⁶ lo que habría que situarlos entre los pintores de la primera generación que trabajaron en los inicios del siglo XVI en Sevilla. Sin embargo, también colaboraron con Hernando de Esturmio, que pertenecía a la segunda

³⁸ *Diccionario de Autoridades (1726-1739)*. t. IV, 1734. Edición facsímil, Madrid, 1984, p. 213.

³⁹ SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. *Hernando de Esturmio*. Sevilla: Diputación, 1983, p. 11.

⁴⁰ ABADÍA FLORES, Carolina. *Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI-XVII*. Gent: Universidad, 2006-2007, p. 45.

⁴¹ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. “La pintura sevillana durante el reinado en España del emperador Carlos V (1500-1558)”, en *Actas del Simposio Internacional: Sevilla en el imperio de Carlos V: encrucijada entre dos mundos y dos épocas*, 1991, Colonia: Universidad, p. 110.

⁴² AHNOB, OSUNA, C.188, D.39, f. 76r. 1545, mayo, 13, Sevilla. Escritura de fe de Alonso de Palma, escribano, en el pleito seguido sobre la partición de bienes de Pedro Fernández de Guadalupe, pintor, entre Leonís Núñez, bordador, como tutor y curador de su hija y heredera María y Elvira de Segura, su mujer.

⁴³ ESCUDERO BARRADO, Elena. “Antonio de Tejeda y Antón Sánchez, pintores: una decoración en dos tiempos para la capilla de las Doncellas de la Catedral de Sevilla”, en *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 2017, 26, Valencia: Universidad, p. 80 y ESCUDERO BARRADO, Elena. “Noticias de pintores en la Sevilla de 1526: Documentación inédita de artistas ignorados”, en *Atrio*, 2015, 21, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp. 8-21.

⁴⁴ AHNOB, OSUNA, C.188, D.38, f. 74r. 1544, junio, 28, Sevilla. *Copia de la escritura de compraventa otorgada por Pedro Fernández Guadalupe, pintor, y su mujer Ana de Torres a favor de Juan de Almazán, racionero de la catedral, de un censo perpetuo sobre unas casas en la collación de santa Catalina de Sevilla por mil maravedís, en Sevilla, a 12 de marzo de 1528*.

⁴⁵ *Ibidem*, f. 61. AHNOB, OSUNA, C.188, D.37, f. 36v. 1526, noviembre, 17, Sevilla. *Escritura de permuta otorgada por Pedro Fernández Guadalupe, pintor, a favor de Andrés Maldonado, sobrino de Beatriz Maldonado y de Francisco Pérez de Ojeda, de una heredad en San Juan de Aznalfarache por unas casas en Sevilla, en la collación de santa Catalina*.

⁴⁶ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. “La pintura sevillana durante el reinado en España del emperador Carlos V (1500-1558)”, *Op. cit.*, pp. 108-109.

generación, más avanzado el siglo. Llegaron a ejecutar un tipo de pintura más expresiva y, al mismo tiempo, muy espiritualizada. En cualquier escena intensificaban la imagen del Cristo, en su aspecto realista y espiritual.

En cuanto a los escultores o imagineros que siguieron haciendo arte del Renacimiento desde Sevilla para la ciudad de Écija, es obligado citar algunos coetáneos y continuadores, llamados de esa segunda generación, para ver la evolución histórica de las tendencias artísticas del momento. Nos estamos refiriendo a Jerónimo Hernández, a Juan Bautista Vázquez, el Viejo, o a Gaspar del Águila. Y, además, nos podemos referir a pintores de Sevilla como Pedro de Campaña, Luis de Valdivieso y Pedro de Villegas Marmolejo –que también era escultor–, que dejaron parte de su obra en Écija, siempre bajo patrocinio eclesiástico.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO E ICONOGRÁFICO

A pesar de que se trata de una parroquia que se constituyó en el siglo XIV, gran parte de las obras de arte de mayor antigüedad que se conservan en la iglesia parroquial de san Gil datan del siglo XVI. La obra de arte hay que entenderla también como documento en su contexto. Este siglo nos trajo grandes modificaciones en los interiores de las iglesias: la sobreabundancia de elementos plásticos como retablos, esculturas, pinturas, altares... La imagen sagrada se prodigaba en el interior de los espacios arquitectónicos.⁴⁷

Respecto a los promotores, para estudiar su funcionalidad, podemos señalar que tanto el *Cristo de la Salud* como el *Cristo de la Vera Cruz* fueron auspiciados y encargados para veneración pública en la iglesia. En el primer caso, por el clero responsable de la parroquia de san Gil Abad de Écija para su disposición en el crucero, como colofón. Y fue cedido posteriormente para el culto, siendo integrado en la cofradía de la Coronación de Espinas de Nuestro Señor Jesucristo y de san Roque, sita en dicha parroquia, como apuntábamos. Si hablamos del *Cristo de la Vera Cruz*, se cree que fue encargado *ex professo* para el culto de su propia cofradía.

Ya hemos indicado que la imagen del *Cristo de la Salud* de Écija pertenecía a un calvario. Dentro del tratamiento iconográfico de la Crucifixión, corresponde a la tipología conformada por tres figuras.⁴⁸ Se trata del tema de la cruz triunfal erigida en un lugar privilegiado en la iglesia, como colofón a la decoración interior, en el crucero de la nave principal. La Virgen y san Juan se constituían como las personas más próximas a Cristo en el mismo momento de su muerte: «Jesús, viendo a su madre y junto a

⁴⁷ CHECA, Fernando. *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 247.

⁴⁸ Dimensiones *Cristo de la Salud*: 206x142,5 cm., *Virgen Dolorosa*: 160x57 cm. y *san Juan Evangelista*: 170x57 cm.

ella al discípulo a quien amaba, dice a su madre: “Mujer, he ahí a tu hijo”. Luego dice al discípulo: “He ahí a tu madre”» (Jn 19, 26-27). Mediante este modelo iconográfico, con tratamiento renovado desde la Edad Media, seguían en su composición las creaciones flamencas del siglo XVI, tales como los del círculo de Pieter Coecke van Aelst.

El conjunto de san Gil está realizado en madera de cedro policromada. El estofado se mantiene en los tejidos muy decorados y esgrafiados, simulando brocados o damasquinados. El ropaje es tratado con suaves caídas. En el caso del *Cristo de la Salud*, se mantiene el paño de pureza o *perizoma*, utilizando el oro en los detalles del diseño, que está basado en formas geométricas. La utilización del oro en la escultura proviene de la inmediata tradición medieval, aunque aquí decididamente el color tomará más relevancia para proporcionar mayor naturalismo. Para el *Cristo de la Vera Cruz* el autor también va a usar el recurso del dorado en el sudario, aunque no renuncia a los dibujos geométricos de tejidos hebraicos. Ambos se anudan hacia el lado izquierdo, con un lazo característico. Estos modelos seguían la tradición castellana, incorporados a la escuela sevillana con posterioridad, lo que nos desvela ciertos signos acerca de la formación e inspiración del imaginero.

La *Virgen Dolorosa* aparece orante, «junto a la cruz de Jesús estaba su Madre» (Jn 19, 25) con actitud de dolor contenido y mirada baja. El contenido de la representación debía quedar claro: si la muerte había llegado al género humano a través de una mujer –Eva–, recibirá la salvación a través de la obra de la Virgen María. La presencia de la Madre de Jesús era fundamental en el discurso iconográfico. Aquí viste de rojo y azul –los colores de pureza más utilizados hasta el siglo XVI–, con túnica de manga larga y un gran manto que le cubre la cabeza. Su rostro es orlado por una fina toca blanca de lienzo con decoración vegetal incisa que no deja ver su cabello. Estas formas de tocado eran propias de los modelos religiosos de la mujer en las artes plásticas a finales del siglo XV. Así se representaba a la Virgen María y a santas de mayor edad, tales como santa Ana o santa Isabel.

El amplio manto, también policromado y estofado, está recogido bajo sus manos entrelazadas sobre el pecho, reclamando protagonismo en el movimiento. El casi imperceptible *contrapposto* queda oculto y se atisba únicamente con el avance flexionado de la pierna derecha, con el pie que sobresale en la peana. A pesar de ello, no se ve alterada la verticalidad de la figura, quizá sólo por la torsión del rostro hacia la derecha, apartando la vista de su Hijo muerto, meditando en su sufrimiento. Los ojos se mantienen entornados, en ellos el autor ha querido mantener los rasgos más acentuados y característicos, exhibiendo el parecido natural con su Hijo (lám. 5).

San Juan Evangelista, joven, sin barba y con largos cabellos, viste túnica de color verde y manto rojo, sostenido con su mano derecha sobre el pecho, recogiendo. Mientras, la palma de la mano izquierda se exhibe y es levantada ligeramente, explicando la evidencia en el sacrificio del Mesías. Mira hacia arriba con un pie flexionado, lo que le otorga movimiento a la túnica y a la figura. Así, contempla al Crucificado



Lám. 5. Detalle *Virgen Dolorosa*. Parroquia de san Gil Abad de Écija (Sevilla), ca. 1550.

con gran amargura en esta escena de revelación. No llevará en esta ocasión su símbolo parlante, el lenguaje gestual quiere incidir sobre el sentimiento de dolor de uno de los principales personajes de la escena. Fue el único apóstol que lo acompañó al patíbulo en los últimos momentos, cuya presencia tiene la funcionalidad de evidenciar el hecho de ser testigo en primera persona de la muerte de Jesús: «Todo está cumplido. E inclinando la cabeza entregó el espíritu» (Jn 19, 30).

Cuando estamos ante el *Cristo de la Salud* y el *Cristo de la Vera Cruz* observamos unas imágenes de bulto redondo de tamaño natural en madera tallada y policromada. En el caso del *Cristo de la Salud* sabemos, por la última intervención de restauración, que es una talla de una pieza, constituida desde la cabeza hasta los pies.⁴⁹ Ambas representaciones se refieren a Cristo muerto crucificado en el preciso instante de morir. En ellas vemos una impronta general de gran semejanza, pero si hacemos un análisis estilístico e iconográfico, con rigor y sólido en los detalles, vemos cómo dichas tallas tienen también mucho que ver en su ejecución.

La preocupación por parte del autor por la proporción de la figura y el recurso de la perspectiva es obvia contemplando estas representaciones, sobre todo, porque se pensaban para el lugar que iban a ser dispuestos. El *Cristo de la Salud* tiene un

⁴⁹ BAHIMA DÍAZ, Carmen y PÉREZ ROJAS, Juan Alberto. *Informe final de intervención: Santísimo Cristo de la Salud, cofradía de la Coronación de Espinas, Cristo de la Salud y Virgen de los Dolores*. Sevilla, 2018, p. 7: Podemos llegar a afirmarlo gracias a los estudios radiológicos practicados.



Láms. 6-7. *Cristo de la Salud* de Écija y *Cristo de la Vera Cruz* de Arcos de la Frontera.

tamaño mayor que el *Cristo de la Vera Cruz*,⁵⁰ ya que estaba realizado para un lugar alto en la iglesia, esto debía tenerse en cuenta para conseguir las coherentes dimensiones en perspectiva. Hablando también de este recurso técnico, en los dos casos utiliza el plano frontal. La inclinación de la cabeza a la derecha, que se desploma, responde a una composición frecuente en los crucificados desde el siglo XIV. De esta manera, se conseguía que se rompiera la perspectiva única y se reprodujeran los puntos de vista.

En ambas composiciones, el rostro presenta un esquema ovalado, de perfiles rectos. Se dividen sus barbas en el mentón, con un surco nasolabial muy marcado. Sus labios se entreabren hasta enseñarnos sus dientes tallados, lo que está relacionado directamente con el interés por proporcionar naturalismo. Los ojos también aparecen ligeramente entreabiertos, golpeados y con regueros de sangre tras la tortura, es el último momento vital, antes de que el *rigor mortis* se apodere del cuerpo. Siguiendo la tradición medieval, llevan el pelo largo, cayendo un mechón de su largo cabello sobre el lado derecho de sus hombros y a su izquierda sobre sus espaldas. La cabeza con corona de espinas de entrelazo –tallada sin espinas–, se inclina sobre su hombro derecho (láms. 6-9).

En el análisis estilístico, aunque mantengan *per se* su propia identidad, vemos que han sido tratados de forma análoga. En estas devociones se representa a Jesús crucificado con tres clavos y aparece colgado de la cruz desde los metacarpianos y metatarsianos, con las piernas cruzadas y flexionadas y los pies juntos, montando el pie derecho sobre el izquierdo. Las ideas humanistas del Renacimiento se plasman de la mejor

⁵⁰ Dimensiones *Cristo de la Vera Cruz*: 143x143 cm.



Láms. 8-9. Detalles de los rostros del Cristo de la Salud de Écija y del Cristo de la Vera Cruz de Arcos de la Frontera.

manera en el estudio del cuerpo humano a través de la imagen desnuda de Cristo crucificado. Se va a tratar la escultura de una manera más naturalista, más realista, no son válidos los prototipos ni los modelos simbólicos medievales, ahora se representa al hombre con rasgos realistas, cuanto más semejantes a la realidad, mejor. Empiezan a no tenerse en cuenta los cánones proporcionados por los artistas precedentes, en el siglo XVI se empiezan a imponer los cánones clásicos y se debe representar al hombre con proporciones perfectas, en un concierto entre las diferentes partes del cuerpo humano. Por eso debemos intuir que nuestro protagonista conocía los planteamientos artísticos que presentaba Diego de Sagredo en 1526.⁵¹

De la misma manera que era conocedor de la obra de Andrés Vesalio *De humani corporis fabrica. Libri septem*, editada en 1543.⁵² Recordemos que con la intencionalidad de elaborar un riguroso compendio sobre anatomía humana, se estableció esta obra con todos los conocimientos de la época. Este médico de Carlos I, con multitud de ilustraciones de calidad, quiso compilar y explicar los secretos del cuerpo del hombre y para ello no escatimó en gastos para su publicación. Lo explicaba específicamente respecto a la parte del cuello:

Por otro lado, el ramo mayor que, según dijimos, está situado sobre la clavícula y que, en opinión de Galeno, de su lado externo hace salir la vena humeral bajo el músculo ancho

⁵¹ Véase SAGREDO, Diego de. *Medidas del romano*. Reprod. fács. de la edición de Lisboa: Luis Rodríguez, 1541. Valencia: Vicent García Editores, S.A., 2004.

⁵² VESALIO, Andrés. *De humani corporis fabrica. Libri septem*, Reprod. fács. de la edición de Basilea: ex Officina Ioannis Oporini, 1543. Madrid: Ediciones Doce Calles, S.L., 1997.



Lám. 10. Grabado de Nicolás Béatrizet para *Anatome corporis humani*, por Juan Valverde de Amusco, Libro VI, Tab. I, Fig. 1, p. 293.

que mueve los carrillos, se extiende hacia las fauces por el lado del cuello, formando la yugular exterior que discurre, no siempre de la misma manera (como observamos diariamente en los que gritan o en quienes retienen violentamente el aire y en los viejos), por la piel del cuello.⁵³

El médico de Palencia Juan Valverde de Amusco en su *Historia de la composición del cuerpo humano*,⁵⁴ publicado en Roma en 1556, dio absoluta difusión a los conocimientos plasmados por Vesalio años antes, siendo uno de los textos más profusamente leídos y editados durante el Renacimiento. El grabador que ilustró tal compilación fue el francés Nicolás Béatrizet (lám. 10).

Ahora bien, si nos fijamos en particular en el sistema circulatorio que se describe en este texto (*vide supra*), vemos que el artista aplicó los conocimientos médicos de su tiempo en estas imágenes de devoción de igual manera, porque quiso plasmar el preciso instante de la muerte de Cristo con excesivo celo, tallando y pintando su último hálito de vida como decía Vesalio. Valverde de Amusco lo especificaba así en la leyenda de sus figuras: “X: Locus ubi hec vena maiori iungiturque per tibiam distribuitur notabiturque”.⁵⁵ Hoy sabemos que el recorrido de estas venas no se establece así con exactitud (láms. 11-12).

⁵³ *Ibidem*, p. 283.

⁵⁴ VALVERDE DE AMUSCO, Juan. *Anatome corporis humani*. Venecia: Studio et industria Iuntarum, 1589 (1588). Véase también VALVERDE DE AMUSCO, Juan. *Historia de la composición del cuerpo humano*, Valencia: Vicent García Editores, S.A., 1997.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 292: “Se marcará el lugar donde esta vena se une a la mayor que se distribuye a través del tubo”.



Láms. 11-12. Tratamiento de las venas del cuello del *Cristo de la Salud* y del *Cristo de la Vera Cruz*

Para dar credibilidad a la representación, podemos decir que se esmeró también en proporcionar buena muestra de realismo en otras venas, precisamente en sus brazos, donde las venas medias basilicas, cefálicas y medianas antebraquiales están tratadas del mismo modo. O las que asoman en sus piernas, las venas selenas externas, así como en sus pies, donde se pueden observar las venas dorsales que son igualmente ejecutadas en las imágenes.

Desde el punto de vista estilístico, ambas tallas responden a los conceptos de armonía y belleza. De ahí que se produzca en cierta manera una idealización de las figuras. Estas figuras debían de ser bellas, esto condujo a que se jugara con las proporciones y se hicieran más ascéticas, más esbeltas, más gráciles.⁵⁶ A su vez, debían responder a la necesidad de mantener ese naturalismo para tratar el severo dramatismo en la aplicación de la pena capital romana. Un hombre en edad adulta, que ha sido torturado previamente y está sangrante aún, ha sido crucificado. En su anatomía presenta signos de haber sido golpeado con numerosas muestras repartidas por todo el cuerpo, coronado de espinas y, finalmente, tras su muerte, traspasado su costado derecho con una lanza.⁵⁷

⁵⁶ TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética*. t. II, Madrid: Akal, 1990, p. 151.

⁵⁷ VALVERDE DE AMUSCO, Juan. *Anatome corporis humani*, p. 63: Se pensaba que el hígado era el órgano principal para la vida y éste se sitúa en el lado derecho: “la sustancia y color del hígado, no tengo duda, sino que terná por cierto ser el hígado el principal miembro, en que la sangre (de que todas las otras partes se mantienen) se haze”. Y Juan Valverde de Amusco continuaba con su descripción diciendo que “la sustancia del hígado no es otra, que una sangre elada, por la qual están infinitas suertes de venas sembradas, y todo está embuelto en una muy delgada tela, que nace de las ataduras que le junta al peritoneo debaxo de la diaframa”.



Láms. 13-14. Torsos del *Cristo de la Salud* y del *Cristo de la Vera Cruz*

Ya desde finales del siglo XV por toda España se representaba esta modalidad de crucificado del que mana sangre de manera incesante de su costado. Con esa herida abierta todavía y con trazas en relieve en la epidermis, el autor intenta ser fiel a las Escrituras: “y al instante salió sangre y agua. El que lo vio da testimonio, y su testimonio es verdadero; él sabe que dice la verdad para que vosotros creáis” (Jn 19, 34-35). En cualquier detalle, en todo momento, el autor buscaba la precisión histórica, para expresar los contenidos espirituales y morales de las imágenes. Tras el último hálito de vida, el tratamiento del torso y el vientre rehundido son idénticos, como podemos observar en ambas tallas, incluso en el tratamiento pictórico de los hematomas en la encarnadura (láms. 13-14).

Respecto a la musculatura, debemos apuntar que algunos músculos como los gemelos muestran tensión, la pierna derecha más rígida y la izquierda algo más relajada. La tensión de su espalda se puede observar en los pliegues que se forman por la angulación de sus brazos, por el efecto de estar colgado de la cruz, mostrando el perfil de

sus omóplatos, sobre todo, en el *Cristo de la Vera Cruz*. Sus rodillas, como sus codos, tras las previas caídas en su camino hasta el Gólgota, no presentan en la talla pérdidas de piel ni roces en relieve. Tampoco sus hombros presentan lesiones en la dermis por cargar con el madero.

Con una marcada línea inguinal que asoma por el sudario, hacen de él un completo y pormenorizado estudio anatómico. El paño de pureza, bellamente decorado, pintado y estofado de una manera singular y preciosista, tiene una policromía que se realiza a punta de pincel y con pan de oro, alternando líneas, diseños geométricos, roleos y punteado, desplegándose en la totalidad de la tela. El tejido se encuentra muy pegado al cuerpo, atisbando la técnica clásica de *paños mojados*, formando amplios pliegues en la zona de las caderas. El lazo con el que se anuda al lado izquierdo es un elemento que se contorsiona, que se despega del eje central introduciendo el movimiento y la naturalidad en la escultura. La forma de disponer el nudo del sudario en la cadera izquierda también es un signo de la primera imaginería renacentista. En el caso del *Cristo de la Salud* no se conserva el original, fue hecho de nuevo, aunque en su realización se pretendió seguir los esquemas precedentes, no consiguieron la fineza que debieron tener los pliegues del original.⁵⁸

CONCLUSIÓN

Elaborar un pequeño estudio que sirviera como aproximación al conocimiento de la autoría de estas imágenes de devoción ha sido nuestro objetivo principal. Así, a modo de conclusión, podríamos hacer unas puntualizaciones, intentando responder a las razones que nos planteábamos al principio de este artículo acerca de su momento histórico, del lugar de ejecución, de los promotores y patrocinadores y de los círculos artísticos que produjeron estas obras.

Ya hemos dicho que esta cuestión no ha sido una novedad a lo largo de la Historia. En muchas ocasiones se ha planteado la autoría de ambas imágenes, unas veces desde el hecho milagroso, como en el caso del *Cristo de la Salud* desde el siglo XVII y otras veces con carácter más científico desde el siglo XIX, como en el del *Cristo de la Vera Cruz*. La primera atribución en este sentido fue otorgada por el notario Mancheño Olivares en 1893, cuando aportaba que Antón Blázquez era el autor de los *cuadros* del retablo de la capilla mayor de san Pedro en Arcos de la Frontera. Del mismo modo, especificaba aún más, diciendo que la imagen del *Cristo de la Vera Cruz* era de este autor, concretamente de 1545. Tal afirmación ha sido inverificable desde el punto de vista documental, al menos hasta ahora. No obstante, las fuentes archivísticas podrán seguir aportando mucha información acerca del trabajo de Antón Blázquez en Sevilla y en

⁵⁸ BAHÍMA DÍAZ, Carmen y PÉREZ ROJAS, Juan Alberto. *Informe final de intervención: Santísimo Cristo de la Salud...*, Op. cit., pp. 8 y 10.

otros puntos de esta diócesis en el antiguo reino de Sevilla, sobre todo, los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Sevilla y de Cádiz.

Estas dos imágenes se hicieron en pleno Renacimiento en Sevilla, hacia la mitad del siglo XVI, en un contexto en el que sus promotores y patrocinadores pretendían, ante todo, fomentar la devoción de los fieles en los misterios de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. Estas representaciones sirvieron para ilustrar perfectamente, al público en general, sobre lo que significaba el triunfo de la cruz en la redención del hombre. De esta manera eficaz se fueron imponiendo después los dogmas de Trento. La intención del autor de configurar unos nuevos modelos que hablasen con el lenguaje del naturalismo en todos los detalles del cuerpo de Cristo, en estas imágenes se hizo realidad. Para ser coherente con los Evangelios quiso llevar a cabo, con los conocimientos y las técnicas utilizadas en el Quinientos en su contexto sevillano, lo que su formación o trayectoria previa y sus marcos de referencia en los círculos de Esturmio le permitieron.

Respecto a los círculos artísticos, hemos de redundar en que el autor de estas imágenes se podría adscribir, por sus colaboraciones con Pedro Fernández Guadalupe y Antón Sánchez Guadalupe, tanto al circuito de artistas de primera generación de Sevilla, en torno a Alejo Fernández, como a los de segunda generación sevillana, por sus trabajos relacionados en la órbita de Hernando de Esturmio.

Es imprescindible apuntar que el autor del *Cristo de la Salud* y del *Cristo de la Vera Cruz* se identificaba claramente con la figura de un intelectual de su época, con un hombre multidisciplinar y docto. Por un lado, porque, no sólo era gran conocedor de la anatomía del cuerpo humano, sino que se comprometía con todo rigor en llevar los últimos conocimientos médicos a la práctica, como los transmitidos por Vesalio y Valverde. Se hacía eco del nuevo pensamiento científico y quería plasmarlo de forma fidedigna en su obra. Y, por otro lado, porque, siendo plenamente consciente y siguiendo los dictados de las autoridades eclesiásticas, llegó a materializar el discurso teológico y dogmático a través de estas imágenes sagradas que Trento difundiría.

A la luz de los análisis estilísticos e iconográficos aquí presentados, podemos llegar a afirmar que estas imágenes estuvieron pensadas y realizadas por el mismo imaginero de Sevilla, el antes dicho Antón Blázquez o Antón Vázquez. Su impronta no se desprendía de esos resabios medievales, a pesar de responder a los cánones clásicos y a la proporción clásica como eje del esquema compositivo. Este artista plástico se distinguía no sólo por estar interesado en representar una escena y una tipología real, sino también en transmitir la vida espiritual de las imágenes representadas. Sus recursos artísticos mantenían el discurso aprendido de la Edad Media, todavía muy atractivo para la clientela eclesiástica del antiguo reino de Sevilla.

Finalmente, porque es un ejercicio de justicia, no quisiéramos concluir sin mostrar nuestro agradecimiento a las personas que han colaborado en nuestro trabajo de forma desinteresada. Por eso debemos mencionar especialmente a Marina Martín Ojeda, a

Gerardo García León, a José Luis Romero Torres y a Manuel Romano Luceño, del mismo modo que a todos los fotógrafos que generosamente han compartido su trabajo para este estudio. Sin ellos, nada de esto hubiera sido posible.

ÍNDICE DE LÁMINAS

- Láms. 1-2. *Virgen Dolorosa y san Juan Evangelista*. Parroquia de san Gil Abad de Écija (Sevilla), ca.1550. Fotografías José Ramón Bermudo García.
- Lám. 3. *Noli me tangere*. Detalle del retablo mayor de la iglesia de san Pedro de Arcos de la Frontera (Cádiz). Fotografía Rafael Gómez.
- Lám. 4. Firma autógrafa de Antón Blázquez, 8, abril, 1552 (AHPSE)
- Lám. 5. Detalle *Virgen Dolorosa*. Parroquia de san Gil Abad de Écija (Sevilla), ca.1550. Fotografía Sturmio, S.L.
- Láms. 6-7. *Cristo de la Salud* de Écija y del *Cristo de la Vera Cruz* de Arcos de la Frontera. Fotografías Jaime Ruiz Pigne y Jesús Núñez.
- Láms. 8-9. Detalle de los rostros del *Cristo de la Salud* de Écija y del *Cristo de la Vera Cruz* de Arcos de la Frontera. Fotografías Francisco Javier Sarabia García y Manuel Sánchez Rosado
- Lám. 10. Grabado de Nicolás Béatrizet para *Anatome corporis humani*, por Juan Valverde de Amusco, Libro VI, Tab.I, Fig.1, p. 293.
- Láms. 11-12. Tratamiento de las venas del cuello del *Cristo de la Salud* y del *Cristo de la Vera Cruz*. Fotografías Carmen Bahima Díaz y Manuel Sánchez Rosado.
- Láms. 13-14. Torsos del *Cristo de la Salud* y del *Cristo de la Vera Cruz*. Fotografías Antonio Pavón y Antonio Jaén Sánchez.

FUENTES

1. Fuentes archivísticas

Archivo General del Arzobispado de Sevilla

AGAS, Sección Gobierno, Mandatos de visita, C.5147, Expte.2, ca.1608

Archivo Histórico de la Nobleza

AHNOB, FERNÁN NÚÑEZ, C.1634, D.8. Colecciones. Libros, publicaciones y recortes de prensa.

AHNOB, OSUNA, C.188, D.37-39.

AHNOB, OSUNA, C.1567, D.51.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Protocolos Notariales

AHPSE, Legajo 19760, ff. 1774r-1778r, Escribanía de Mateo de Almonacid (1542-1556), Of. 9, libro 4 (2), 1552, abril, 8, Sevilla.

Archivo Parroquial San Gil de Écija

APSGE, Libro registro de defunciones (1622-1681), libro 122.

Archivo Parroquial Santa María de Écija

APSME, Legajo 273, 1398.

Archivo de Protocolos Notariales de Écija

APNE, Legajo 1187, ff. 1921-1925, Escribanía de Diego de Morales, 1614, abril, 11-1614, julio, 10.

APNE, Legajo 2605, ff. 808-823r. Escribanía de Diego Martín de Aguilar, 1737, septiembre, 13.

2. Fuentes bibliográficas

Monografías

ABADÍA FLORES, Carolina. *Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI-XVII*. Gent: Universidad, 2006-2007.

Arcos de la Frontera. *Pintoresco, monumental y artístico*. Madrid: Grafos, E. González y Compañía, 1929.

AZCÁRATE RISTORI, José María. *Escultura del siglo XVI. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. t. XIII, Madrid: Plus Ultra, 1958.

BAHIMA DÍAZ, Carmen y PÉREZ ROJAS, Juan Alberto. *Informe final de intervención: Santísimo Cristo de la Salud, cofradía de la Coronación de Espinas, Cristo de la Salud y Virgen de los Dolores*. Sevilla, 2018.

BARROSO VÁZQUEZ, María Dolores. *Patrimonio artístico de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Oliva en Lebrija*. Sevilla: Hermandad de los Santos de Lebrija, 1996.

CHECA, Fernando. *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1999.

CUEVAS VELÁZQUEZ-GAZTELU, José y Jesús de las. *Arcos de la Frontera*. Cádiz: Diputación, 1977.

Diccionario de Autoridades (1726-1739). Edición facsímil. Madrid, 1984.

Guía de la provincia de Cádiz. Cádiz: Junta Provincial de Turismo, 1930.

HALCÓN ÁLVAREZ-OSORIO, Fátima, HERRERA GARCÍA, Francisco J. y RECIO MIR, Álvaro. *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación, 2009.

HERMOSILLA MOLINA, Antonio. *La Pasión de Cristo vista por un médico. Estudio médico histórico-artístico de la Pasión de Cristo según la imaginería procesional de la Semana Santa sevillana*. Sevilla: Guadalquivir, 1997.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN Y DELORME, Francisco. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. t. III, Sevilla: Diputación, 1951.

- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: Tipografía Rodríguez, Giménez y Compañía, 1932.
- MANCHEÑO OLIVARES, Miguel. *Apuntes para una historia de Arcos de la Frontera*. Arcos de la Frontera (Cádiz): El Arcobricense, 1893.
- MARÍAS AMONDO, Fernando. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989.
- MARTÍN OJEDA, Marina y GARCÍA LEÓN, Gerardo. *Écija artística: Colección documental. Siglos XVI Y XVII*. Sevilla: Universidad, Consejería de Cultura, Diputación [et al.], 2018.
- MARTÍN OJEDA, Marina y VALSECA CASTILLO, Ana. *El Santísimo Cristo de la Salud, Señor de Écija. Historia de una devoción y de una cofradía*. Écija: Hermandad de San Gil, 2014.
- MORALES, Alfredo J., SANZ, María Jesús, SERRERA, Juan Miguel y VALDIVIESO, Enrique. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. t. II, Sevilla: Fundación José Manuel Lara y Diputación Provincial, 2ª ed., 2004.
- RUIZ-AYÚCAR ZURDO, María Jesús. *La primera generación de escultores del siglo XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela*. vol. 1, Ávila: Diputación Provincial, 2009.
- SAGREDO, Diego de. *Medidas del romano*. Reprod. fács. de la edición de Lisboa: Luis Rodrigues, 1541. Valencia: Vicent García Editores, S.A., 2004.
- SÁNCHEZ HERRERO, José, RODA PEÑA, José y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. *Crucificados de Sevilla*. Sevilla: Tartessos, 2002.
- SERRANO ORTEGA, Manuel. *Guía de los monumentos históricos y artísticos de los pueblos de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Francisco P. Díaz, 1911.
- SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. *Hernando de Esturmio*. Sevilla: Diputación, 1983.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética*. t. II. Madrid: Akal, 1990.
- VALVERDE DE AMUSCO, Juan. *Anatome corporis humani*. Venecia: Studio et industria Iuntarum, 1589 (1588).
- VALVERDE DE AMUSCO, Juan. *Historia de la composición del cuerpo humano*. Valencia: Vicent García Editores, S.A., 1997.
- VESALIO, Andrés. *De humani corporis fabrica. Libri septem*. Reprod. fács. de la edición de Basilea: ex Officina Ioannis Oporini, 1543, Madrid: Ediciones Doce Calles, S.L., 1997.

Artículos de revistas y colaboraciones

- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen. “Documentos de artistas sevillanos del siglo XVI en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla”, en *Estudis històrics i documentsdelsarxius de protocols*. 1981, 9, Barcelona, Colegio Notarial de Cataluña, pp. 197-248.
- ESCUREDO BARRADO, Elena. “Antonio de Tejada y Antón Sánchez, pintores: una decoración en dos tiempos para la capilla de las Doncellas de la Catedral de Sevilla”, en *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 2017, 26, Valencia: Universidad, pp. 75-87.
- ESCUREDO BARRADO, Elena. “La viga de imagería en el siglo XVI: pervivencia y pérdida en la archidiócesis de Sevilla”, en *Crux Triumphalis: Calvarios y vigas de imagería entre*

- la Edad Media y el Concilio de Trento*. Coord. por Elena Escuredo Barrado, Diana Olivares Martínez, Pablo J. Pomar Rodil, 2023, pp. 175-194.
- ESCUREDO BARRADO, Elena. “Noticias de pintores en la Sevilla de 1526: Documentación inédita de artistas ignorados”, en *Atrio*, 2015, 21, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp. 8-21.
- MARÍAS AMONDO, Fernando. “El siglo XVI. Gótico y Renacimiento”, en *Manual del Arte Español*. Madrid: Sílex, 2003, pp. 409-520.
- MARTÍN OJEDA, Marina y GARCÍA LEÓN, Gerardo. “Real Hermandad y Archicofradía de Nazarenos de la Coronación de Espinas de Nuestro Señor Jesucristo, san Marcos, san Roque, Santísimo Cristo de la Salud y Nuestra Señora de los Dolores”, en *Crucificados de Sevilla*. t. III, Sevilla: Tartessos, 2002, pp. 334-349.
- REBOLLAR ANTÚNEZ, Alba. “Ensambladores y entalladores en Salamanca a fines del siglo XVI. Ordenanzas para su oficio”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 2016, 51, Valladolid: BRAC, pp. 17-32.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. “La pintura sevillana durante el reinado en España del emperador Carlos V (1500-1558)”, en *Actas del Simposio Internacional: Sevilla en el imperio de Carlos V: encrucijada entre dos mundos y dos épocas*, 1991, Colonia: Universidad, pp. 105-120.
- VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban. “Un nuevo crucificado documentado de Jorge Fernández Alemán”, en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 1998, 469, pp. 55-58.