

D. JUAN MANUEL VALVERDE BELLIDO: Aunque nacido en Cabra (Córdoba) puede considerarse fuentecanteño, pues desde muy pequeño vivió aquí y aquí cursó sus estudios primarios y medios. Licenciado en Historia del Arte Moderno y Contemporáneo por la Universidad de Extremadura, realiza su Memoria de Licenciatura con el título de "Arte de Fuente de Cantos". Autor de "Fuente de Cantos, el pueblo de las espadañas" de la colección "Cuadernos Populares" de la Editora Regional Extremeña". Autor de numerosos trabajos sobre el acervo artístico local, conoce como nadie nuestro Patrimonio Cultural. Actualmente es locutor-comentarista de Radio Nacional de España en su ciudad natal. Para darnos a conocer parte de este nuestro patrimonio, nos habla esta tarde de: **"Imágenes del Crucificado en Fuente de Cantos; pintura y escritura"**.

IMÁGENES DEL CRUCIFICADO EN FUENTE DE CANTOS

JUAN MANUEL VALVERDE BELLIDO

El más grande Misterio de la Religión Cristiana motiva, sin duda, uno de los más apasionantes capítulos del Arte Occidental. La muerte en la cruz del Hijo de Dios, después de los cruentos episodios de la Pasión, supone una inspiración de excepcional interés para los artistas desde hace siglos; que el patrimonio artístico de nuestra localidad cuente con varios ejemplares de gran valía, dentro de la iconografía del Crucificado, tanto en Pintura como en Escultura, nos ha movido a traer a esta jornada el asunto, porque queremos insistir una vez más en la atención que especialmente los fuentecanteños debemos prestar a estas obras, en primer lugar conociéndolas, y luego colaborando a su mantenimiento y conservación, como piezas valiosísimas que son del legado que propiciaron generaciones anteriores a la nuestra, por cuestiones espirituales, entre otras, siempre guiadas por gran criterio estético que hace posible que Fuente de Cantos goce hoy de joyas como el Cristo de marfil de las Carmelitas, el Cristo de la Misericordia o el Crucificado del remate del retablo de Nuestra patrona, entre otras piezas de las que ahora hablaremos. Que un pueblo conserve su patrimonio histórico-artístico va mucho más allá de lo anecdótico o de lo chauvinista; el goce estético de la creación artística es de los fenómenos que mayor felicidad y enriquecimiento espiritual pueden proporcionar al hombre. Por otra parte, los documentos del pasado, ya sean legajos, lienzos, piedras o tallas en madera, son tan cosa nuestra, forman tanta parte de nosotros, como el presente que vivimos o la preocupación por el futuro que debe siempre guiarnos en nuestro legítimo deseo de mejora. Aquí se ubica el que, más que cuidado, debe ser mimo hacia nuestro patrimonio, hacia ese legado que habla tanto de lo nuestro como de nosotros mismos.

Desde aquí os insto nuevamente a que os acerquéis a nuestro patrimonio y lo gocéis, que esa es la mentalidad que guía al hombre del siglo XXI; desprendeos de cualquier prejuicio que pueda frenaros, y llegad a la obra de Arte, conociendo, sí, que una ideología muy concreta la hizo posible pero no olvidéis que en toda creación permanecen los retazos de un alma a través de pinceladas o golpes de gubia, huellas del oficio y hasta del genio de manos —lástima que en tantas oca-

siones ignoremos su identidad— que hicieron posible la materialización de una idea a través de la estética, y ello ha sobrevivido hasta nuestros días. Gocemos, en fin, del fenómeno, que en Fuente de Cantos no pocas oportunidades tenemos a la mano.

Como decíamos, el misterio de la Crucifixión, punto culminante de la salvación del género humano para los cristianos, constituye elemento capital también para el Arte Occidental. Para materializarlo, los artistas, desde los primeros tiempos del Cristianismo, se dirigieron a los Evangelios considerados Canónicos para documentar sus realizaciones aunque lo escueto de la información que sobre la Pasión proporcionan estos textos, y la riqueza de las tradiciones añadidas, lo jugoso de los Evangelios Apócrifos, las visiones de los santos, la fantasía de los creadores, los dictados de la autoridad, la intención de los comitentes, y el cambio de mentalidad y de cánones estéticos, han propiciado con el transcurso de los siglos que las materializaciones de esta iconografía hayan evolucionado notablemente. No nos vamos a detener en la historia del horrible martirio de muerte en cruz que los romanos tomaron de diferentes pueblos orientales, ni en la veracidad que las representaciones artísticas del tipo iconográfico que nos ocupa. Lo que vamos a hacer es relacionar los momentos más interesantes que la Historia del Arte ha desarrollado hasta los días del Barroco, momento del cual nuestra localidad cuenta con los mejores ejemplares de crucificado, notando, además, que desde el siglo XVIII hasta hoy sobre el tema no ha habido novedades dignas de reseña, al menos en lo iconográfico, volviéndose una y otra vez a las creaciones anteriores siempre que en los siglos XIX y XX se ha acometido el tema, con las lógicas aportaciones de los distintos estilos, tendencias y artistas.

Obviando detalles históricos relativos a la iconoclastia de los primeros tiempos, fenómeno que convivió con el deseo siempre presente en el pueblo de tener cerca imágenes en las que ver plasmado al Salvador —la tradición romana era demasiado fuerte— podemos considerar que la fijación de la iconografía del crucificado arranca del siglo IV, según se ve en los relieves de diferentes sarcófagos de Roma. De todos modos no es la Crucifixión el tema preferido por artistas y comitentes en la Alta Edad media. Se prefería representar a Cristo en majestad, o en alegorías de su misión redentora. En esto tuvo mucho que ver el Arte Bizantino. Además, el ignominioso modo de morir en el patíbulo no cuadraba con la mentalidad y con la idea de Jesús que entonces promovía la Iglesia. Lo que sí ocurre, y esto tiene lugar prácticamente desde los primeros momentos de la reli-

gión cristiana, es que la cruz se enséñorea como símbolo y signo de la fe de Cristo, perdiendo “per se” el carácter de instrumento de tortura, y convirtiéndose rápidamente en objeto del interés de los artistas, con frecuencia independientemente del interés prestado a la figura del Crucificado. La cruz se compone de “Stipes” o vástago vertical, más largo en la cruz latina que en la griega, y “Patíbulum» o travesaño, del que pende, clavado por las manos o las muñecas, el Crucificado. Otros elementos que pueden aparecer en las representaciones son el “Subpedaneum”, que es una cuña donde pueden ir clavados los pies, y el “Sedile”, en el que descansarían las naigas del Cristo, elemento este más escaso, aunque fue utilizado históricamente. En pintura Zurbarán y Velázquez, entre otros muchos, utilizan el “Subpedaneum”.

Otra pieza que suele aparecer en la iconografía del Crucificado es el “Titulus”, cartel donde aparece la inscripción “Jesús Nazareno Rey de los Judíos”, en latín, griego y arameo, elemento al que hacen referencia los Evangelios, y que puede, o no, ocupar la parte superior del “Stipes” de la cruz, con frecuencia reducida su leyenda a las iniciales latinas “INRI”, dentro de una tarjeta de bordes rizados como en nuestro Cristo de la Misericordia, aunque es posible que el título aparezca en forma de tarja repujada en metales nobles rodeada de filigranas barrocas, como en el Cristo del Remedio de Ánimas de San Lorenzo de Córdoba.

Desde la Alta Edad Media proliferan los Crucificados sobre cruces planas, esto es, con el “Patíbulum” y el “Stipes” planos en sus caras, de sección generalmente cuadrangular. La cruz se concibió mucho tiempo, más como trono que como instrumento de martirio, valorándola con diferentes decoraciones, según la época y la tendencia estética, con ejemplares visigóticos en metales nobles con piedras incrustadas de gran interés. No es infrecuente en el Románico y en el Gótico que aparezcan ya las cruces potenzadas, y con los extremos de sus brazos trilobulados o fasciculados conteniendo pinturas con personajes y hasta capillas con escenas, todo rodeado de oros y molduras. Nuevamente el Arte Bizantino pone en lo que decimos el más rico precedente.

El afán de naturalismo de la pintura y la escultura gótica hace que desde el siglo XIV comiencen a hacerse frecuentes las cruces de tipo arbóreo, esto es, imitando troncos de gran realismo, con nudos y cortezas, para hacer más verídica la representación del drama. Tenemos que decir que, de todas formas, la cruz plana no desaparece ni mucho menos, y llega a predominar nuevamente en el siglo XVI, conviviendo con la arbórea en el siglo XVII hasta nuestros días incluso

en la producción de un mismo artista. En escultura la cosa se complica porque la cruz de un Crucificado de talla puede cambiarse, como ha ocurrido con relativa frecuencia. Esto no hace más que hablar de la importancia que mantiene este elemento, muchas veces incluso concebido independientemente de la imagen que soporta.

Los clavos que fijan al Crucificado a la cruz pueden variar en su número entre tres o cuatro. En las primeras representaciones de Cristo en majestad suelen ser cuatro, apareciendo las piernas y los pies de la imagen rígidos y paralelos, dando una impresión al conjunto menos cruenta. Aunque Santa Brígida de Suecia dijo ver a Cristo clavado al madero con cuatro clavos, el uso de tres de estos elementos, superponiéndose generalmente el pie derecho al izquierdo, se hace frecuente desde el siglo XIV. El gran tratadista y pintor Francisco Pacheco promovió el uso de cuatro clavos, no especificando si los pies debían colocarse paralelos o cruzados, y así, su yerno Velázquez los sitúa paralelos, huyendo de toda tensión, en su Cristo de San Plácido, mientras que Zurbarán los coloca indistintamente cruzados o paralelos. El uso del "Subpedaneum" continua siendo optativo. El llamado "Dios de la madera", Juan Martínez Montañés, coloca los pies de su Cristo de la Clemencia cruzados. Fue el propio Pacheco el que policromó esta obra, hoy en la Sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla. Montañés, sin embargo, utiliza tres clavos en su Cristo del Santo Ángel de Sevilla. Aunque el Neoclasicismo utiliza indistintamente tres o cuatro clavos, se impone paulatinamente el número de tres, y hasta nuestros días no volvemos a ver cristos de cuatro clavos, como el Crucificado del Santuario de Nuestra Señora de la Sierra en Cabra, de Miguel Arjona, o el Cristo de la Sed de Luis Álvarez Duarte, en la Parroquia de Nervión de Sevilla. La fisonomía de los clavos puede llegar a ser de lo más variado: desde los de cabeza cuadrada, triangular o redonda, a los que se transforman en alegorías, como los del Cristo del Remedio de Ánimas de Córdoba, que adoptan la fisonomía de azucenas realizadas en plata con aplicación de rubíes.

Muy escasos son los crucificados antiguos que mantienen traspasadas las muñecas, como parece ser que históricamente tuvo lugar, aunque en imágenes del siglo XX, como el Cristo de las Cinco Llagas de la sevillana iglesia de la Trinidad, obra de Manuel Hernández León, se clavan las muñecas, con la idea de dar mayor rigor histórico a las obras. De todos modos lo más común ha sido siempre que los clavos atraviesen las palmas de las manos.

La corona de espinas es otro elemento de martirio que con frecuencia aparece en la cabeza del Crucificado, aunque generalmente lo hace desde la Baja Edad Media. En tiempos del Románico hay casos en que se transforma en corona real o simplemente no aparece. Los cristos góticos suelen aparecer correctamente peinados, con raya central muy marcada, y desde el siglo XIV es cada vez más frecuente que las sienes y buena parte del cráneo se vean ocultos por masivas ramas espinosas de entrelazado muy prieto. En el Renacimiento, o bien se suprime, o bien se hacen coronas de espinas muy livianas. En el ámbito de influjo del Arte Italiano es frecuente que no se corone de espinas a los crucificados; mientras, el Renacimiento Norteño gusta más de este atributo. El Barroco, tanto en pintura como en escultura opta indistintamente por ambas modalidades, aunque en imaginería no son pocos los autores que dejan la cabeza del Crucificado expedita para colocar coronas de espinas naturales, o bien realizadas en plata u otros metales nobles, con ejemplares tan fabulosos como los del Cristo de la Salud, de San Gil de Écija, el de la Expiración de Jerez de la Frontera, o el de las Ánimas de Córdoba, que incorpora entre los espinos de plata elementos florales con pedrería fina con significación alegórica. El Neoclasicismo, una vez más, mitiga todos estos elementos añadidos a la escultura, considerándolos de mal gusto. Nuestro Cristo de la Misericordia presenta, precisamente, la cabeza dispuesta para recibir corona de espinas postiza.

Elemento curioso en escultura, propio de los días del Renacimiento y sobre todo del Barroco, es el llamado "Velo de Tinieblas", pieza de tela, generalmente bordada en oro, que pende del "Patíbulum", en forma triangular o semicircular, que simboliza la tiniebla que rodeó el Gólgota cuando Cristo expiró, apareciendo significados el Sol y la Luna. Este recurso suple en la escultura algo que la pintura puede lograr fácilmente. El gusto por el aparato en el siglo XVIII nos ofrece ejemplares tan ricos como los velos de tiniebla de Cristo de la Expiración de Jerez, el de Ánimas de Córdoba, o el de la Veracruz de Arcos de la Frontera, añadidos en el siglo XVIII a imágenes que son más antiguas, pero a las que no desvirtúan en absoluto. Lamentablemente los velos de tiniebla han sido suprimidos de muchas imágenes de crucificados modernamente, con un falso sentido purista, dando al traste con un elemento que puede considerarse genuino del Arte Hispano. El bajo-relieve del fondo de la hornacina del Cristo de la Misericordia en la iglesia de las Carmelitas, tiene precisamente ese significado.

Históricamente Jesús debió ser crucificado totalmente desnudo, pero la tradición ha hecho que se cubra su desnudez totalmente, como frecuentemente ocu-

re en los cristos románicos, según vemos en el Magestat Batlló del Museo de Bellas Artes de Barcelona, vistiendo túnicas talaras, o bien utilizando el perizoma o paño de pureza, que cubre las caderas de la imagen. Los artistas pronto descubrieron las posibilidades plásticas y hasta dramáticas de esta pieza de tela, que desde la sencillez de su colocación en el Románico se evoluciona a paños cada vez más plegados en el Gótico, tanto en Pintura como en Escultura, con plegados progresivamente más naturalistas, notándose un gusto por ceñir mucho el paño a las caderas en el ámbito italiano, y soltándose más los perizomas que frecuentemente vuelan al viento, particularmente en la Pintura Flamenca, ambos modos con sus excepciones. En nuestro país se combinan ambas modalidades, siendo muy común el anudar el perizoma a la cadera derecha del crucificado, aunque no faltan numerosos ejemplares al contrario, desarrollándose cada vez más las moñas como recurso más expresivo que naturalista. El Renacimiento Italiano llega al atrevimiento de dejar a Cristo totalmente desnudo en la cruz, como hizo Miguel Ángel y como lo concibió Benvenuto Cellini en su Crucificado del Monasterio del Escorial, obra que por sí sola merece, más que una visita, una peregrinación a este emporio de historia y de Arte que es el Monasterio de San Lorenzo. De todos modos lo más frecuente es que el Renacimiento utilice perizomas ordenados y elegantes, de pliegues tan cuidadosamente dispuestos que no lleguen a nublar la visión armónica del cuerpo del Salvador. El Manierismo, a finales del siglo XVI nos traerá nuevamente paños de pureza desasosegadores, tanto en Italia como en los Países Bajos. En nuestro suelo El Greco deja que la pieza de tela resbale por las caderas del Señor sosteniéndose de modo inverosímil. Nuevamente el Barroco será el que mayor partido saque a un elemento como este. En la Escuela Granadina, y particularmente en la escultura, desde finales del siglo XVI se vienen ensayando fórmulas de anudar en las caderas la tela con moñas muy voluminosas que, como contraste, dejan al aire el muslo de la pierna contigua, generalmente la derecha. Precisamente uno de los más geniales e influyentes manieristas hispanos, el granadino Pablo de Rojas, fija este tipo, colocando a la altura del pubis amplios pliegues triangulares, atando a la cintura una cuerda. Como tantas veces ocurre en la Historia del Arte, Granada crea la fórmula y Sevilla la desarrolla. Juan Martínez Montañés introduce el modelo en la ciudad de la Giralda, y su discípulo Juan de Mesa lo lleva a sus últimas consecuencias con los más rebuscados y aparatosos paños de pureza del Cristo de la Conversión del Buen Ladrón y del Jesús Expirante de Vergara. Pintores como Velázquez encuentran otras fórmulas como anudar la

tela a la altura del pubis, como vemos en el Cristo de San Plácido; nuestro paisano Zurbarán no tiene inconveniente en utilizar el perizoma cordelífero en su Cristo con San Lucas, aunque otras veces sigue otras tendencias, siempre tratando de valorar las calidades del tejido como recurso expresivo, dejando generalmente en calma las telas. Más desasosegadores son los perizomas que pintan Juan de Valdés Leal y Murillo, imbuidos ya de un barroco triunfante, pleno de movimiento y dinamismo; desde la segunda mitad del siglo XVII el perizoma se convierte en ese elemento que "per se" transmite tanto como la propia imagen. Así, Granada, que había creado el perizoma ampuloso y cordelífero, sigue utilizando la soga alrededor de las caderas del Señor, a modo de tortura añadida, pero ahora crea ejemplares mínimos, que apenas cubren el pubis de la imagen como hace Pedro de Mena en el Cristo de la Buena Muerte de Santo Domingo de Málaga, o José de Mora en el Cristo de la Salvación de San José de Granada. Mientras, en Castilla, bien se opta por seguir los modelos acuñados por el pontevedrés Gregorio Fernández, que a su vez parecía tallar a principios del XVII como pintaban los flamencos en el siglo XV, con sus característicos pliegues aristados "cuasi metálicos", o bien desarrollan el tipo mínimo granadino, introducido por Alonso Cano en Madrid. Así son los perizomas de su Cristo de Lecaroz, y así son los del Señor de la Expiración que labró su discípulo portugués Manuel Pereira para la Catedral de Segovia, y el del Cristo del Oratorio de Caballero de Gracia en Madrid, que realizó el mejor imaginero barroco de la Villa y Corte: Juan Sánchez Barba.

Si miramos a la floreciente escuela murciana del barroco, el influjo italiano que allí se deja sentir gracias a Nicolás Debusí y sobre todo a los Salzillo, padre e hijo, dispone en sus crucificados perizomas muy sueltos y cada vez más volados, aunque los pliegues son menos rebuscados, siendo frecuentes los cordelíferos. Lo mismo ocurre en el foco de Cádiz y el grupo de napolitanos que allí se establece a principios del XVIII, con ejemplares magníficos como el Cristo de la Expiración de los Franciscanos de Cádiz. En Sevilla y su ámbito pesó siempre mucho el influjo de Martínez Montañés y Juan de Mesa, y aunque José de Arce trajo de Roma el dinamismo de los paños de Bernini, aquí varía con una técnica de talla más suelta los tipos ya perfectamente establecidos. Su discípulo Andrés Cansino, al que nosotros adjudicamos nuestro Cristo de la Misericordia, en efecto, hace repetir en sus imágenes el tipo cordelífero con moña a la derecha, mostrando a continuación el pliegue inguinal contiguo, labrando pliegues sueltos a base de gubiazos muy efectivos en el resultado de conjunto. Pedro Roldán va más allá y

rodea a sus cristos con paños muy abundantes de plegados rebuscados y efectistas, como en el de la Expiración de Santiago de Écija, pero fue el discípulo y competidor de Andrés Cansino, el utrerano Francisco Antonio Gijón, el que crea el paño de pureza más original y vigoroso de la Historia del Arte, el del Cachorro de Sevilla, pieza de tela arrastrada por el viento, partida en tres partes, dejando ver ambas caderas en su cristo expirante, y ciñendo el perizoma con una soga hiriente que eleva hasta el paroxismo la emoción que transmite el que pasa por ser el más dramático de los crucificados sevillanos.

Más allá no se llega, y el Neoclasicismo vuelve a los paños de pureza ordenados, en ocasiones escuetos, tanto en pintura como en escultura, y así, Francisco de Goya, en su Cristo de la Academia pinta intencionadamente un perizoma escueto, calmado, sin artificios, tan del gusto de la época.

La anatomía de los crucificados evoluciona a través de los estilos artísticos más si cabe los elementos hasta ahora comentados. Los cristos románicos que aparecen desnudos no muestran el más mínimo interés por el naturalismo. Tienen los brazos muy horizontales, muy pegados al travesaño, las piernas poco o nada flexionadas y la cabeza generalmente erecta. Son Cristos en majestad, inexpresivos, nos contemplan impasibles desde el trono de la cruz, son una forma de ver al Salvador muy diferente a la que está en boga ya en la Baja Edad Media. Cristo comienza a ser visto como un hombre, y aunque no se le desprende de su parte divina, ya pende del madero con dolor y sangre. La pintura flamenca nos proporciona ejemplares verdaderamente conmovedores, que son los que más influyen en la Península Ibérica. Cristo se retuerce en el patíbulo, regueros de sangre caen de sus llagas, su faz muestra los efectos de la tortura y se llega a extremos casi expresionistas. El famoso Cristo de Burgos es el paradigma de Crucificado naturalista gótico. Mientras, en Italia, el gusto por los cánones clásicos hace que desde el Giotto se repitan anatomías muy correctas e idealizadas, torsos llenos, piernas arqueadas con mesura, y cabezas, generalmente serenas, que se mueven con elegancia frecuentemente volviéndose a la derecha, en busca de la Virgen. Este tipo se desarrolla con ejemplares cada vez más clásicos hasta los días del Manierismo, en que comienza el gusto por alargar brazos y piernas, incurvar los torsos, crear escorzos cada vez más atractivos, y proporcionar a la faz del Salvador expresiones cada vez más dolientes. Si el influjo del Manierismo parte de Italia y se adueña hasta del sentir naturalista de los Países Bajos, en España se llega con Alonso Berruguete a extremos de estilización inusitada, como vemos en su Crucificado

de San Benito de Valladolid. Los manieristas españoles, una pléyade de escultores y pintores sobre los que falta mucho que estudiar todavía, cuentan en sus filas con genios como el cordobés Marcos Cabrera, que crea en su Cristo de la Expiración del Museo de Sevilla una de las más altas cotas de alargamiento en el canon, retorcimiento y escorzo, y a la vez expresión veraz, que aúna las dos tendencias del "Miguelangelismo" en nuestro suelo, ya que esta obra tampoco carece de la grandeza clásica del Buonarroti. Dentro de esta línea se encuentra en Fuente de Cantos el Cristo de la Cruz pintado al óleo del coro alto de las Carmelitas, imagen sobrecogedora que muestra los brazos muy horizontales, mientras el torso y las piernas aparecen casi de perfil, marcando un contraposto de gran atractivo. Lo veraz y doliente del rostro, y el prolijo plegado del paño de pureza, nos hace situar esta pintura en la primera mitad del XVII. El Crucificado pende de cruz arbórea, hincada en un calvario rocoso. La obra se ve bañada por una tenue luz dorada, muy tenebrista. Son los años avanzados del XVI y la primera mitad del XVII días apasionantes de fusión de lo que llega a España del Buonarroti, del estilo inverosímilmente retorcido y colorista de los italianos que trabajan en el Claustro del Escorial. En Castilla Gaspar Becerra se debate entre las formas clásicas y el realismo más crudo como muestra en su Cristo de las Injurias; en Granada Pablo de Rojas y Pedro de Raxis escorzan anatomías perfectas en movimientos casi de danza, según vemos en el Crucifijo de la sacristía de la Catedral de Granada. Y a Sevilla y a Córdoba llegan artistas formados en Castilla y Jaén que implantan un arte que ha sido calificado de romanista, en el que se recrean las anatomías correctísimas, de amplios pectorales y potentes músculos sin tensión aparente, que apreciamos en la obra de Juan Bautista Vázquez el Viejo, Jerónimo Hernández y Andrés de Ocampo. Todo este ambiente estético convive con el gusto por el naturalismo y el tenebrismo. Nuestro Zurbarán es el paradigma de lo que decimos. Muchos artistas llegan a diseccionar cadáveres para labrar las imágenes del mayor realismo. Estamos a un paso ya del Barroco Pleno, etapa en la que muchos artistas son expertos en anatomía. Dentro de la tendencia romanista tenemos que situar el Cristo de Marfil de las Carmelitas, que fue donado a la fundación por don Juan de Escobar del Corro, persona que debió tener el más exquisito de los gustos a juzgar por las obras de arte que trajo a Fuente de Cantos.¹ El Cristo del Fundador, como lo conocen las Carmelitas, es una pieza sublime, de treinta centímetros de altura, realizada en marfil, ostentando una cuidadísima labra en los mechones de la melena y barba, muy acaracolados; expresión muy dulce en el rostro — parece dormir mientras deja caer la cabeza sobre su hombro derecho — piernas

muy correctas suavemente arqueadas y torso amplio y lleno, a lo romanista. Esta pieza debió de llegar de Córdoba no muy avanzado el siglo XVII —no olvidemos el vínculo de la familia del Corro con aquella ciudad y lo frecuente de este tipo de obras en la capital de la Mezquita, con ejemplares como el Cristo expirante de marfil de la Catedral—. La cruz de nuestro Cristo de Marfil es de ébano, y ostenta un delicado “Títulus” en marfil que adopta la forma de una cartela de perfil manierista.

Otra de las piezas que fueron patrocinadas por la familia fundadora del Cenobio Carmelitano es el Crucificado que hoy ocupa el retablo de la capilla del Sagrario de la Parroquia de la Granada,² Cristo de tamaño natural realizado en un material aparentemente poco noble como es la pasta de papel, materia muy utilizada, junto a la pasta de madera, para imágenes de carácter procesional debido a su ligereza. La falta de conocimiento ha hecho que se desprecie frecuentemente a las obras ejecutadas en estos materiales, olvidando que grandes artistas como el mismísimo Marcos Cabrera las utilizaron en obras de gran empeño. Nuestro crucificado del sagrario de la Parroquia pende de una gran cruz plana en madera dorada, con títulus de aire manierista. Lo mejor de la imagen es la cabeza, muy clásica, de cabellos muy trabajados, facciones poderosas y muy correctas, y expresión elegantemente serena. Está labrado sin corona de espinas, para recibir sobre sus sienes una de ramas naturales o de orfebrería. La que actualmente lleva, en plata, no le es propia, así como las potencias, y no le favorece en nada, además de haber dañado muchísimo la obra. Los brazos del cristo del sagrario aparecen muy horizontales, sin aparentar tensión en los músculos; el torso no está hinchado, sino que aparece muy relajado, y las piernas quizá muestren menos elegancia, dentro de su corrección. El perizoma ha sido ejecutado a base de lienzos encolados, de menudo pliegue que no distrae la atención de esta obra concebida dentro de un aire romanista clásico, muy equilibrada, aunque la policromía que ostente, excesiva en regueros de sangre, ha sido retocada en numerosas ocasiones. Ya hemos dicho que en la segunda mitad del siglo XVII el flamenco José de Arce, seguidor en Roma del estilo de Bernini, introduce en Sevilla un estilo dinámico, suelto, muy vivo y natural, que llega inmediatamente al público por lo cercano y expresivo, por lo natural y por lo conmovedor. En el taller sevillano de José de Arce trabaja un imaginero llamado Andrés Cansino, que muerto el maestro flamenco hereda todo lo que en su taller había y llega a casarse con su viuda.³ Nosotros insistimos en adjudicarle el que pasa por ser el mejor crucificado de nuestro

patrimonio, el Cristo de la Misericordia, imagen que fue adquirida en Sevilla por un fraile franciscano, donde se encontraba hacía tiempo en un taller del que no faltan más datos documentales de momento, llegando al Convento de Franciscanos de nuestra localidad en 1707.⁴ Muestra el extraordinario Cristo de la Misericordia una anatomía muy blanda, muy sevillana, brazos laxos, torso apenas hinchado, el vientre ligerísimamente abultado, y unas piernas correctísimas con las rodillas muy juntas. Las caderas son anchas y redondeadas, cubiertas por perizoma cordelífero que deja ver el pliegue inguinal derecho, con pliegues de perfiles rectos y labra casi impresionista y suelta. La cabeza se hunde en el pecho, rostro de facciones muy cuidadas y expresión de dolor agotado. Los mechones de pelo presentan el mismo criterio de talla que el paño de pureza. Son estos elementos todos que apreciamos en otras obras de Cansino, por el que vinculamos esta pieza a su obra. No lleva corona de espinas tallada, la cabeza está dispuesta para recibir la que actualmente ostenta que es de plata, lo mismo que las potencias, antiguas muy buenas. Pese a los numerosos repintes que acusa la obra, a la luz ultravioleta se aprecian partes originales en la policromía, que es en su parte primigenia muy pálida, casi marfileña, muy en consonancia con otras obras de Cansino. La cruz del Cristo de la Misericordia es arbórea, con títulus en forma de cartela de cueros recortados. Se trata de una de las joyas de arte locales que merecería la pena un esfuerzo para que fuera correctamente restaurada, para así poder disfrutarla en su integridad y, por supuesto, que se conservara perfectamente.

Más avanzado es el Cristo expirante del remate del Retablo de la Virgen de la Hermosa, posiblemente de principios del siglo XVIII procedente de algún taller cercano a nosotros, aunque acusa el influjo claro del estilo de Pedro Roldán que, aunque muerto el maestro en 1699, prorroga su estilo y sus modelos a través de su hija María Luisa, su yerno Luis Antonio de los Arcos, y Pedro Duque Cornejo hasta muy avanzado el Siglo de las Luces. El Crucificado de la Hermosa es de tamaño académico —esto es, aproximado a la mitad del natural— de modelado blando pero lleno de fuerza; la aparente macrocefalia que acusa no deja precisamente de recordar el influjo de Roldán, ostentando en su masivo perizoma cordelífero la talla impresionista que desarrolló en su estilo el maestro; el rostro se eleva en dulce sufrimiento, coronado de potencias de plata. La cruz es arbórea, sin títulus. Lástima que la altura a la que se ubica esta extraordinaria pieza no permita disfrutarla más de cerca.

Para terminar no vamos a salir de la Ermita de Nuestra Patrona, porque allí se encuentra el óleo del Cristo de la Encina, pintura de no muy avanzado el siglo XVIII, donación de la familia del Corro procedente de Cartagena de Indias,⁵ que acusa toda la ingenuidad, colorismo y gracia del Barroco Colonial, y que Fuente de Cantos tiene la suerte de poder conservar, ya que se trata de uno de los pocos ejemplares pictóricos de esta leyenda indiana en la que un creyente convence a otro que no lo es gracias a que la imagen del Crucificado emerge del tronco hueco de un árbol. Esta obra, llena de tonos brillantes y de aplicaciones de pan de oro, pájaros exóticos y flores, nos cautiva por su curiosa iconografía y por su pintoresquismo.

NOTAS

¹ ANA MARÍA DEL NIÑO JESÚS DE PRAGA, C.D., "Monasterio de Fuente de Cantos", Boletín Enlace (Carmelitas Descalzas de Andalucía), nº 7-12, Dos Hermanas, 1983-1985. La hermana Ana María cuenta como Doña Juana de Escobar, cofundadora del cenobio, dispuso que el segundo domingo de Noviembre de cada año se celebrase una Fiesta del Patrocinio de Cristo y María, con una solemne procesión claustral en la que se portara esta imagen del Crucificado y otra de la Concepción —que no hemos localizado— que se pondrían en un altar de la iglesia, donde las monjas se humillarían, suplicando la aceptación del patronato.

² ARCHIVOS DE LAS CARMELITAS DE FUENTE DE CANTOS. Testamento de Don Alonso del Corro, de quince de Octubre de 1746. El sobrino de los fundadores del colegio-seminario encarga a las monjas el cuidado y aseo del altar del Cristo, así como que siempre mantuviesen encendida en él una lámpara. El Cristo del Sagrario se encontraba en la capilla mayor de la Parroquial, dentro del retablo romanista que hoy ocupa la imagen de San Francisco. Entonces el retablo se situaba en el lado del Evangelio, en la citada capilla. Flanqueaban al crucificado los óleos que hoy cuelgan en el Sagrario, con las efigies de la Dolorosa y San Juan Evangelista.

³ HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ. Materiales para la Historia del Arte Español, Tomo II, Sevilla, 1930. Andrés Cansino, fallecido en 1670, es autor del magnífico Jesús Nazareno del Viso del Alcor, de indudables analogías con nuestro Cristo de la Misericordia, particularmente en rasgos faciales y técnica de talla en pelo y barba. De segura atribución es el Jesús de la Salud de la Parroquia de San Bernardo de Sevilla, que repite los citados rasgos, así como una muy similar composición y disposición del perizoma. Mientras la imagen de Fuente de Cantos presenta la cabeza expedita, el de la Salud lleva corona de espinas tallada. Los perizomas son similares, y lo que resta de policromía original es de una palidez que parece más que casual en ambos casos.

⁴ Ignacio Cadiñanos Bardeci dice haber encontrado un documento, según refleja en su artículo inédito "Fuente de Cantos, notas de Historia y Arte", que habla de cómo la imagen del Cristo llega a nuestra localidad en 1707. Lástima que la información sea tan escueta. Si es cierto, como señala el documento, que la imagen llevaba tiempo realizada en el taller sevillano, del que la trajo el fraile franciscano, aquel taller bien pudo haber sido el de algún discípulo de Cansino, como lo fue el propio Francisco Antonio Gijón, ya que muerto el maestro, las obras inconclusas, sus modelos, libros, e incluso los encargos rechazados por los clientes, como pensamos que pudiera ser este el caso, quedarían en poder de la familia y miembros del taller.

⁵ SOLÍS RODRÍGUEZ, C. Y TEJADA VIZUETE, F. "Artes plásticas del siglo XVIII", Historia de la Baja Extremadura, Tomo II, Badajoz, 1986.