

# JACINTO PIMENTEL Y SU IMAGINERÍA PROCESIONAL PASIONISTA

## I. LA ÉPOCA DE JACINTO PIMENTEL

Sabemos que el artista Jacinto Pimentel cubrió, con su vida, gran parte del siglo XVII, ya que, al parecer, había nacido hacia 1610, falleciendo en 1676.

Es, por tanto, esta importante e interesantísima etapa del siglo XVII la que corresponde analizar y comprobar hasta qué punto nuestro artista se sintió influido por la misma y podemos enmarcarle dentro de este ámbito artístico, tanto en la Sevilla del momento del Siglo de Oro, como en el Cádiz de aquella época, menos proclive a las realizaciones barrocas que por entonces estaban de moda.

La época que Jacinto Pimentel vive ha sido calificada por la crítica artística de barroca. Este término empezó por designar, en principio, la reacción antimanierista en Italia. Pero si nos ceñimos a la escultura, hay que reseñar que se empleó el término "*realismo*" para la escultura de la primera parte del siglo, restringiendo el de "*barroquismo*" para la segunda, con lo que sólo se pretende distinguir con claridad estos dos estilos que se señalan en el arte del siglo XVII. Quizás el término de "*realismo*" sea el que mejor cuadre con esta etapa de nuestra plástica, ya que es precisamente su condición de realista lo que se pretende contraponer frente al idealismo clásico.

Si para Europa, en conjunto, el barroco no representa una época homogénea y, por lo tanto, no puede ser definido sólo a través de formas visuales, acústicas o literarias, sino por medio de formas de comportamiento humano, también para Andalucía encontramos estos contrasentidos, diferencias y distintos enfoques, desde el manierismo de finales del siglo XVI al rococó de fines del XVIII, con el que se inicia y convive el impuesto neoclasicismo. Entre ambos estilos y actitudes se desarrolla todo un conjunto variado, no sólo de estilos, de escuelas, sino también de épocas y generaciones, aparte de los cambios políticos, económicos y hechos influyentes en el acontecer humano, tales como epidemias, guerras y reformas de las propias estructuras sociales que tan directamente influyen en la creación artística y en su utilización y consumo. Pero, como ha puesto de manifiesto Sánchez-Mesa Martín,<sup>(1)</sup> sobre toda esta variedad y contrastes, quizás sea la estética del barroco la que más cercana se sitúe a lo que bien podríamos aceptar como

tendencia y contraste de lo andaluz en el arte, ya que, antes que clasicista, esta región y estos pueblos son barrocos. De ahí que el estilo barroco, tanto en el XVII, época en la que vivió Jacinto Pimentel, como en el XVIII, conseguirá aquí, en nuestra región, revestirse de formas peculiares, que harán posible diferenciarlo del resto del barroco español y, al mismo tiempo, que sean sus obras capítulos principales de la aportación española al estilo, aunque se observen influencias italianas, flamencas y francesas, sobre todo en el siglo XVIII.

El realismo español es concreto, individualista, sincero, buscando en la realidad lo eterno y abandonando abstracciones ideales o que pudieran evocar bellezas ideales.

Nuestro realismo escultórico huye de lo trivial, porque no le interesa cualquier apariencia de realidad, sino llegar, por la emoción del arte, a la entraña misma del espíritu, sin vacilar, para conseguirlo, en sacudir con fuerza la sensibilidad del espectador.

Hay que comprender bien, en su plenitud, los ingredientes estilísticos que colaboraron en la formación de nuestra escultura del siglo XVII, llamada del Siglo de Oro, no sólo por la abundancia de obras, sino, sobre todo —lo que es más importante— por la calidad de las mismas.

Clasicismo, realismo y barroquismo, términos que, en un principio, pudieran parecer ambivalentes, se dieron cita en la formación de nuestra escultura del siglo XVII, pero lógicamente hay que matizar estos conceptos, ya que, a simple vista, clasicismo y barroquismo podrían considerarse opuestos o antagónicos, al paso que sería más fácil asociar realismo con barroquismo. De ahí que para comprender esta escultura haya que dividirla en etapas, antes que en escuelas, y asimilar así el sentido que encierran estos términos antedichos.

Tres etapas pueden establecerse, aunque de un modo bastante convencional, en la escultura del siglo XVII a nivel nacional y, por tanto, aplicable también a Andalucía: al principio, en los primeros años del siglo XVII, la

(1) SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *El arte del barroco*. Tomo VII de la *Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, 1991, pág. 19.



tradicón manierista del siglo anterior va cediendo poco a poco ante el nuevo modo que es el realismo. Es una lucha contra la rigidez de las formas clásicas, buscando la inspiración en lo natural, que fluye, cambiante e individual, refractario a la generalización.

Podemos decir que es ésta una etapa en que, tímidamente, el escultor va buscando sus motivos de inspiración en la naturaleza, asociando a esta búsqueda el recuerdo de lo realista, que no de lo ideal, sino de aquello que en realidad se puede encontrar en la vida cotidiana. Esta nota estilística es fácil de comprobar si observamos algunos Crucificados de este momento inicial. Así, por ejemplo, el de Martínez Montañés, llamado de los Cálices, por encontrarse en la Sacristía del mismo nombre de la Catedral de Sevilla, aunque es también conocido como de la Clemencia. En este Cristo encontramos ya, en estos años iniciales del barroco (1603-1606), unos valores plásticos esenciales, tanto desde el punto de vista de su contenido teológico como didáctico, habiendo sido pensada esta escultura para el culto y la devoción, con el objetivo de despertar en el fiel, en el espectador, la piedad, la compasión y el sentimiento. Quizás este Crucificado responde, además, a la idea de suscitar en quien lo contempla el arrepentimiento, ya que Cristo aparece tratado de una manera apolínea en su anatomía, pero reflejando, a pesar de ello, las notas cruentas del martirio que está sufriendo —ya que es un Crucificado que está vivo— en su cabeza, manos y pies, así como en el gesto que revela un suave reproche, como si conminara al fiel a que realizara un acto de contricción por sus pecados.

Estamos, por tanto, en una etapa crucial, siendo estos años iniciales del barroco los que nos dan la pauta para comprender mejor la siguiente.

La segunda etapa, que podríamos llamar realista o completamente realista, está siempre orientada hacia la expresión de vida interior e intimidad espiritual de los personajes representados, haciendo los artistas que el espíritu rebose, lo que constituye el atractivo y gloria de nuestra mejor escultura.

Por fin, en la tercera etapa o barroquista, los valores son más plásticos que expresivos. Se opone ahora a la serenidad la agitación; a la recta la curva; al equilibrio la impresión de movimiento fugaz o desenfrenado. Precisamente estas últimas notas llevaron a la escultura a la pérdida de su carácter y seriedad, haciéndose efectista, terminando por degenerar a manos de lo neoclásico.

Hay un punto importante que hace relación a la faceta de los imagineros. En los inicios del siglo XVII, los imagineros trataron con casi sentido exclusivista la temática religiosa, ignorando el tema profano. Así, nuestra

imagería se fue centralizando en la temática sagrada, salvo las excepciones esporádicas de la estatuaría sepulcral. Esto es consecuencia de unos factores históricos que no conviene desdeñar.

Este período cronológico, con el protestantismo, fruto de la Reforma, repudiaba el culto de dulía e hiperdulía, rayando en un nuevo iconoclasismo. La liturgia se despoja de su boato de magnificencia tan significativo, empleado desde el Medioevo. Pero, llegados a este punto, surge la Contrarreforma, tan deseada y necesaria, imbuída del espíritu de Trento, volviendo la religión a su sentido social, íntimo y catequético, tal como ha puesto de manifiesto Martín Macías, al decir que se canta de nuevo la comunión de los santos.<sup>(2)</sup> Fue aislada también la escultura ornamental de jardines, porque, como decimos, es el momento de escultura policromada de carácter religioso.

Nuestra escultura se va a preocupar, en consecuencia, por representar la Vida de Cristo, de la Virgen y de los Santos. Dentro de la representación de la Vida de Cristo, ocupará un papel fundamental la iconografía pasionista, es decir, la Pasión y Muerte de Cristo por la humanidad y su salvación, la cual es recreada en múltiples versiones, derivadas de los Evangelios Canónicos en su mayor parte, aunque también tomaron carta de naturaleza los Evangelios Apócrifos. Del mismo modo, los artistas representarán a la Virgen María en sus Misterios Dolorosos y será la propia idiosincrasia del pueblo andaluz la que incluso lleve a la creación de emotivas escenas no descritas en los Evangelios Canónicos.

La imagería religiosa, de la que Jacinto Pimentel se hizo eco en sus obras, se configura en su época como un asidero concreto para la plegaria, para la oración e íntima comunicación entre Dios y el hombre. Es, además, la imagen un valor que, con independencia de su sentido plástico, sirve para la meditación y el goce religioso. En este aspecto podemos hablar de una cierta mística de la imagen. Si el pueblo se entusiasma con una imagen, en este sentimiento no podemos ver solamente una admiración estética, sino que hay algo más hondo todavía: la evocación consciente de la realidad representada.

Se ha hablado de superstición en nuestra imagería religiosa, que raya en lo idolátrico y milagrero, sin una sustancia real, sin una base tangible. Pero esto sólo es cierto en parte y sólo en aquellas regiones donde la escultura religiosa tiene menos desarrollo. Son, por tanto, brotes aislados.

(2) MARTÍN MACÍAS, Antonio: *Francisco de Ocampo, Maestro Escultor (1579-1639)*, Sevilla, 1983, pág. 36.



La Contrarreforma ayudó y propició el culto de las imágenes. De este modo, se diferenciaba a los herejes de los católicos. Para el vulgo, un protestante era el que no iba a Misa, no creía en la Virgen y no veneraba a las imágenes. Naturalmente, esta simplificación es un absurdo, pero en aquellos momentos bastaba para que la gente no letrada, sencilla y llana, optara por la búsqueda de estas emociones religiosas en las imágenes que se le presentaban en las Iglesias y Conventos.

La Contrarreforma no trata de adoctrinar religiosamente, sino que propicia que las escenas representadas hagan vivir al pueblo el drama que, en su día, tuvo lugar. Por ejemplo, si se trata de representar una Crucifixión, se ponen los medios para que el fiel llegue a evocar, de manera consciente, ese episodio de la Vida de Cristo que tuvo lugar siglos atrás. A ello contribuyeron, de modo notable, las Hermandades y Cofradías de la época, a las que volveremos a analizar más detenidamente.

El auge de las procesiones, sobre todo en la Semana Santa, se inició a finales del siglo XVI, respondiendo a ese acercamiento de lo divino y a ese atractivo popular y social de la religión, típicos de la Contrarreforma. De este modo, las escenas de la Pasión de Cristo vienen a ser verdaderas representaciones de los actos de un drama. El pueblo vive los sucesos conmemorados con el mismo apasionamiento como los vive en un teatro, y el hecho de que no sean actores, sino imágenes quienes los representan, da mayor fuerza a la evocación. La imagen encarna así su personaje sin ficción y no lo abandona jamás, compenetrado con él definitivamente por obra y gracia del arte. Hay que tener en cuenta que un sentimiento de veneración y respeto llevaba a no presentar nunca en la escena teatral a las Personas divinas, sino que se las encubría bajo símbolos. Sólo la madera inocente podía encarnarlas, recibiendo su forma de la inspiración artística conducida por la Fe. Todo ello no responde a una interpretación caprichosa, pues la escultura española no se hubiera producido tal cual es si los artistas no hubieran puesto en ella otra finalidad más trascendente que la de un trabajo puramente artesano o estético. La imaginería es la escultura de la Cristiandad y la ascesis a lo romántico de la escultura, en rápida progresión hacia lo humanístico del arte. A fines del siglo XVI y, sobre todo, ya en el XVII, asistimos a la especial dinámica de la imaginería religiosa. Es una concepción mística, colectiva, fruto de la sensibilidad popular, que, para algunos, tiene visos de mudejarismo.

Las Hermandades y Cofradías requieren una expresión genuina para su culto católico: la imagen, que es poesía, gesto, expresión y ademán, convirtiéndose en medio de acción, con una policromía adecuada a tal fin.

Muy expresivamente, Rafael Laffón nos dice que la escultura logra una gracia elemental de ser arte al dar acceso a la materia inerte a estas formas de lo humano, que no le son debidas, poniendo los imagineros en la genialidad de sus obras aquella sal que es, en suma, transubstanciación divina en lo creado, gracia suprema de la creación.<sup>(3)</sup> Resulta oportuno ahora reseñar hasta qué punto las Hermandades y Cofradías tuvieron influencia en este desarrollo de nuestra imaginería religiosa.

Sabido es que las Cofradías, en Andalucía, comenzaron a constituirse durante los siglos xv y xvi, ajustándose a unas Reglas y conforme a unos Estatutos, adoptando la forma procesional que ha llegado hasta nuestros días con distintas variantes, fruto de la mentalidad y estética de cada época.

Pero el número de las Cofradías se incrementó cuando apareció el Protestantismo. Fue una réplica del pueblo creyente a las doctrinas que atacaban a la fe, a la devoción de sus antepasados y a las suyas propias. Lo consideraron como un insulto a su Cristo o a su Virgen y, por ello, organizaban las procesiones públicas, no sólo como acto de fe y predicación silenciosa, sino también de reparación y penitencia. En los siglos XV y XVI aparecieron las primeras procesiones de flagelantes, yendo de dos en dos, precedidos de cruces y estandartes, con los capellanes al frente, cantando salmos penitenciales, desnudos de cintura para arriba, incluso con frío intenso, cubierta la cabeza con un capuchón o con largas pelucas de esparto que les ocultaban el rostro, origen del actual antifaz, flagelándose o flagelando a su vecino con correas de cuero o con látigos hasta hacer saltar la sangre en expiación de los pecados. Iban acompañados de otro cofrade que portaba una antorcha o un cirio. Eran los Hermanos de Luz. Hoy día, se conserva esta clase de Cofradía de Sangre en algunos lugares, como en la Santa Vera Cruz de San Vicente de la Sonsierra (Logroño), en que los hermanos se autodisciplinan.

El Concilio de Trento (1545-1563), con su Decreto sobre las imágenes religiosas, no hizo otra cosa sino renovar la definición del 7.º Concilio Ecuménico —el 2.º de Nicea— celebrado en el año 787, el cual dictaminó el culto debido a las mismas.

El Concilio de Trento, con sus cánones de defensa de nuestra fe, reguló las Cofradías, tanto de Gloria como de Penitencia, y los obispos españoles, en especial los andaluces, se aprestaron a celebrar Sínodos ordenando

---

(3) LAFFÓN, Rafael: "Maestros imagineros" (Doctrina y Leyenda).



las Cofradías. Así, el gaditano Antonio Zapata Cisneros, en 1591, dio normas sobre el régimen de administración de las Cofradías y sobre las imágenes y su culto.

El Cardenal Arzobispo de Sevilla, don Fernando Niño de Guevara, recogiendo el legado de Rodrigo de Castro, por Decreto, en 1604, dado a todo su arzobispado, reguló las procesiones de disciplinantes y evitó los desórdenes que cometían las Cofradías en la madrugada del Jueves al Viernes Santo en la adoración del Santísimo Sacramento. Ordenó también que todas las Hermandades penitenciales debían hacer estación en la Catedral de Cádiz. Con sus disposiciones se puede decir que comienza en Cádiz un período de verdadera organización de las Cofradías de penitencia.

En 1675, algunos desórdenes y actos irreverentes ocurridos en Madrid con motivo de unas procesiones, hicieron que el Consejo de Castilla prohibiera que los penitentes llevaran el rostro cubierto en los desfiles procesionales. Por aquel entonces era arzobispo de Sevilla don Ambrosio de Espínola y Guzmán, y Obispo de Cádiz don Diego Carrillo, que antes había sido canónigo en Sevilla y auditor de la Rota. Este aplicó dicha prohibición con el máximo rigor, ordenando que los penitentes fuesen no sólo sin cubrir el rostro, sino también sin túnica "haciéndose convite a personas particulares que llevasen las luces de los pasos y demás insignias con capa y espada", según reza en el acta de un Cabildo celebrado por la Archicofradía de la Columna el 21 de Marzo de 1677.

Con esta disposición se corrió el peligro de hacer desaparecer las Cofradías y, por ello, contra tal Orden recurrió al Gobernador de la ciudad, que era el Prioste del Santo Entierro. Con el tiempo, sin embargo, las aguas volvieron a su cauce.<sup>(4)</sup>

Las procesiones eran organizadas por Cofradías piadosas, formadas por seglares, agrupados por razones profesionales u otros motivos comunitarios, y sus fines incluían la ayuda mutua en sus necesidades, el fomento entre sus miembros de una vida activa en la piedad y el ejercicio de la caridad con los menesterosos.

Las Cofradías y sus procesiones no tuvieron en España igual importancia en todas sus regiones. Las más importantes y organizadas fueron las de Valladolid y, por imitación, surgieron en toda Castilla, tendiendo a fomentar principalmente el culto extralitérgico de la Semana Santa.

Pero en Andalucía, concretamente en Sevilla, no fueron sus Cofradías a la zaga. En cambio, en el norte y este de la Península hubo escaso interés en este tipo de manifestaciones del culto popular. En Cataluña y Valencia fueron más bien Hermandades Gremiales. Sólo en

Murcia se inició, ya en el siglo XVIII, y por verosímil contagio andaluz, la costumbre de las procesiones de Semana Santa, dando lugar a los maravillosos "pasos" de Salzillo, donde se recrea la Pasión de Cristo a base de unas imágenes de incalculable mérito artístico. El espíritu del Concilio de Trento no podía pasar desapercibido, sino que tenía que hacer mella en el ánimo de los imagineros, como probablemente le sucedió a Jacinto Pimentel. De ahí que los artistas se afanasen en desempeñar un papel primordial en el medio ambiente, plasmando, con sus creaciones en madera, el sentir del Concilio de Trento. España atravesaba por un movimiento ascético, reflejado en la evasión del alma hacia lo sobrenatural, por lo que el expresionismo será la nota dominante en las creaciones de este momento. Todo ello favorecía enormemente los encargos a los escultores de imágenes de la Pasión, pues era en las escenas dolorosas donde los artistas podían explayarse con más intensidad, evocando así los dolores y sufrimientos padecidos por Cristo en aras de la salvación del mundo.

La Iglesia Católica, remozada con la Contrarreforma, invoca a los artífices para que ellos sean quienes plasmen en el mármol, el lienzo o la madera, las escenas martiriales, circunstancias que, por ser ya dolorosas, brindaban a los artistas la posibilidad de reflejar su tecnicismo y maestría, adquiridos tras largos años de aprendizaje, logrando representar al mismo tiempo el patetismo, con toda su crudeza, y obteniendo el arrepentimiento o, al menos, que los fieles se conmovieran.<sup>(5)</sup>

Delgado Roig ha puesto de manifiesto cómo en los Crucificados y en los Cristos Yacentes los escultores hacían un estudio detallado de la rigidez del cuerpo humano a medida que van transcurriendo las horas post mortem, así como en algunas calaveras a los pies de un Santo o sostenida entre sus manos.<sup>(6)</sup> Sin embargo, no sólo en los Crucificados y Cristos Yacentes hay un alarde de conocer la anatomía humana y representarla de manera verídica, sino también en los distintos momentos pasionistas, tales como la Flagelación, Coronación de Espinas e, incluso, en la misma temática de la Oración en el Huerto, donde sabido es los efectos que buscaron los imagineros a la hora de representar fielmente la hematomía, es decir, el sudor de sangre de Jesús en este instante pasional dramático.

(4) HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique: "La Historia" en *Semana Santa en las diócesis de Cádiz y Jerez*, Sevilla, 1985, pág. 24.

(5) MARTÍN MACÍAS, Antonio: Ob. cit., pág. 36.

(6) DELGADO ROIG, Juan: *Los signos de la muerte en los Crucificados de Sevilla*, Sevilla, 1951.



Es a base de estos contenidos cómo la imaginería andaluza logró impactar al espectador, consiguiendo que el pueblo no se quedara impasible ante el arte, ya que es el arte ahora el que busca emocionar al que lo contempla.

Los materiales empleados para estos fines fueron, con preferencia absoluta, la madera, frente al mármol, el bronce o la piedra.

Hay que tener en cuenta que el mármol y el bronce eran caros, ya que había que importarlos y faltaban en España marmolistas y fundidores. Del alabastro, podemos decir que en este período cayó en completo desuso.

La madera más comúnmente empleada fue la de pino, aunque en Andalucía se utilizó mucho el borno o el roble negro, que llegaba de Flandes por el puerto de Sevilla. Para las obras selectas se empleó el cedro. El nogal se reservó para las tallas sin policromar. Cuando la labor de las gubias concluía, la escultura se recubría de una delgada imprimación de yeso y cola, para tapar los poros, que se lijaba luego cuidadosamente.

Un aspecto interesante de nuestro siglo XVII es la técnica de policromía, ya que ésta varió mucho desde los comienzos de siglo. Al principio, se mantuvo el uso del pulimento para las carnes, que les daba el aspecto de platos vidriados, al decir de Pacheco, y del estofado sobre oro para las ropas.

Pronto, sin embargo, se impuso el pintar con óleo enteramente, incluso los ropajes, matizando y sombreando, tal como se hacía sobre el lienzo. La compenetración de las formas y el color era sumamente importante y los escultores se cuidaban de que la pintura se realizase a su gusto y por manos expertas que, con frecuencia, era la de buenos pintores de cuadros. A veces, excepcionalmente, pintor y escultor eran uno mismo y entonces la obra lograba su expresión más perfecta.

A fines del siglo vino, con el triunfo del barroquismo, una nueva afición a la policromía brillante y al empleo de oro.

Conforme el siglo avanzaba, el afán de realismo llevó a emplear recursos de dudosa licitud, como el empleo de trapo encolado para las partes finas de los ropajes, ojos de cristal y cabelleras postizas, limitadas éstas a imágenes de poca calidad artística. Pero el abuso de tales recursos técnicos contribuyó a la decadencia de la escultura.

En cuanto a las imágenes "de vestir", se divulgaron desde fines del siglo XVI, cuando comenzó a ponerse de moda el cubrir con suntuosas ropas a las Vírgenes medievales. La moda continuó en el XVII con imágenes apropiadas, que sólo estaban concluidas de talla en cabeza y manos y tenían articulados los brazos, y aún se hicieron otras en que el cuerpo era sustituido por un

armazón liviano, tipo que se difundió mucho en el XVIII.

La escultura realista española del siglo XVII quiso dar a sus criaturas una vida real, dotándolas de cuerpo y alma. Esta ficción sólo puede darse en la plenitud de la forma y el color. Tan irreal como la línea sin volumen es la forma sin color, abstracciones ambas del mundo sensible, sin existencia por sí solas. La escultura española concibió en su gran época la forma como hecha de color.

El paño de comienzos del siglo da cierta pesadez a la obra, dificultando casi su movimiento, pero, a un tiempo, intensifica los contrastes entre las sombras y las luces, sistema muy arraigado ya en el área de la pintura de la época.

Conforme el siglo fue avanzando, aumentaron las angulosidades de los plegados y se multiplicaron los dobleces, hasta el punto de que, a veces, a los artistas les resultaba más cómodo emplear la tela encolada, que suponía una notable economía en los costos de la obra, les permitía dejar esta labor en manos de discípulos y, como ha puesto de manifiesto Martín Macías,<sup>(7)</sup> unas y otras se van impregnando de movilidad, dando la impresión de estar las ropas movidas por el viento. Las mangas se hacen ahora ampulosas y colgantes, con variados pliegues, terminadas en forma un tanto puntiagudas.

Es frecuente ya en este momento que tanto el Nazareno, es decir, la representación de Jesús itinerante hacia el Calvario con la Cruz a cuestas, como las Dolorosas, se hagan de candelero, armazón que sirve para designar, en principio, la parte inferior del cuerpo de las Vírgenes. El término procede, desde el punto de vista semántico, del campo de la orfebrería, de donde pasó al de la escultura a través de un cambio. En estas imágenes de candelero sólo se hacen el rostro y las manos.

El candelero no tiene interés artístico alguno, ya que consiste básicamente en un esqueleto troncocónico de madera formado por varios listones que enlazan el busto, la cintura o las caderas de la Virgen, con una base ovalada que sirve de apoyo a la imagen.

Al principio, el número de listones fue de cuatro, pero más tarde esta cifra se ha visto ampliada a siete u ocho e, incluso, a diez. Este armazón tosco es propicio para que sea recubierto con vestimentas de preciados tejidos bordados. Más adelante insistiremos en las imágenes de candelero de las Vírgenes, al tratar pormenorizadamente la Dolorosa jerezana de la Confortación, del

---

(7) MARTÍN MACÍAS, Antonio: Ob. cit., pág. 35.



Convento de Santo Domingo, atribuida con todo fundamento a Jacinto Pimentel.

El imaginero del siglo XVII ha sido tachado de exclusivista en cuanto a tratar, de manera preferente, el tema religioso, descuidando el profano. Pero ya sabemos que esta acusación desconoce el sentido último y profundo de nuestra mejor imaginería.

Resulta interesante abordar ahora la temática utilizada por nuestros artistas a lo largo del siglo XVII, que, aunque en muchas ocasiones hemos repetido que es la religiosa, habría que matizar un poco. Es éste un siglo en el que han quedado perfectamente definidas la escultura y la imaginería, tanto en sus facetas decorativa como procesional.

El primer lugar del recorrido iconográfico lo ocupa el Crucificado, imagen imprescindible para el culto, que en esta época adquiere carácter específico. Este tema tiene que adaptarse a su propia historicidad y al enfoque teología-teodicea. De ahí que la Crucifixión, tal como la ofrece la imaginería, sea una conjunción de Iglesia-Arte, para llegar a las masas, suscitando la devoción, tanto en sentido descriptivo como narrativo.

El Crucificado procesional de la Contrarreforma y del Barroco evolucionó de una manera notable en sus elementos iconográficos esenciales. La Cruz es arbórea, entendida como patíbulo de martirio, a tono con la liturgia: "El que en un árbol venció, en un árbol fuese vencido". En cuanto al Crucificado propiamente, hay que observar algo fundamental: se efigia al Verbo encarnado, pero se tiene en cuenta la consulta tanatológica del momento premortal en la agonía humana y del cadáver, tal como hemos dicho antes refiriéndonos a los estudios de Delgado Roig.<sup>(8)</sup>

En cuanto al cuerpo, se fija al madero por tres clavos o bien por cuatro. Esta última modalidad estuvo en vigor debido a las revelaciones de Santa Brígida, a quien Cristo se le apareció con cuatro clavos, lo que obliga a los artistas a colocar uno en cada pie.

Por lo que hace al aspecto del Crucificado, observamos su aparato cruento, derivado del realismo. Es evidente que en el Gólgota Cristo padeció hasta morir. De ahí que se quiera representar, de un modo realista, aunque sin truculencias ni efectismos, el martirio del Hijo de Dios. Se ha achacado a la imaginería andaluza del siglo XVII de truculenta y cruel, pero esto no se ajusta a la verdad ni a la imparcialidad, ya que los artistas del momento que analizamos nunca buscaron con complacencia recrearse en los instantes pasionales, sino que, por medio de un realismo matizado de devoción, llegaron a representar en su justa interpretación la Pasión y Muerte de Cristo. En las dolorosas también podemos

observar que no se buscó la recreación fácil de un inmenso sufrimiento, sino que, ante todo, los artistas tuvieron presente que estaban representando a la propia Madre de Dios, lo que, desde luego, en nuestra opinión, contribuyó a realzar la belleza de las expresiones, a pesar del trágico lirismo que, lógicamente, ha de configurar los rostros de las Dolorosas.

En cuanto al sudario o paño de pureza o de honestidad, fue representado en esta época por los artistas como una tela movida, generalmente sujeto por una cuerda que hiere la carne divina. Además, la escena se procuró siempre representar desde una visión humanizada, y todo ello en medio de un agudo realismo.

El realismo fue aumentando a medida que el siglo iba avanzando, en función de los períodos que hemos establecido para este momento, por lo que resulta justificado decir que el barroquismo fue progresivamente acentuándose.

Para adentrarnos en la personalidad de los artistas del siglo XVII, hay que comprender primero el significado que llega a tener la imagen procesional, que es expresión del barroco y réplica adecuada del vivir humano, apoyada en una ideología sagrada que se fundamenta en sermonarios homiléticos, obras exegéticas y cultos periódicos, ante el tremendo auge de las Cofradías de Sangre, que van sustituyendo a las de luz, proceso de claro ascetismo.<sup>(9)</sup>

Las fuentes empleadas por los artistas para realizar sus obras son, como anteriormente aludíamos, muchas, pero, sobre todo, habría que citar los Evangelios Canónicos, los textos bíblicos, las epístolas paulinas, así como los Evangelios y leyendas apócrifas; la leyenda áurea de Jacobo de la Voragine; la guía del Monte Athos y otras. En cuanto a la bibliografía, es abundante: los *Flos Sanctorum* de Villegas y Rivadenayra; los tratados de las imágenes; los libros ascéticos de los Padres Granada, Lapuente, Arias y San Alonso Rodríguez; la *Imitación de Cristo* del Padre Tomás de Kempis; los escritos de San Juan de la Cruz, Fray Diego de Estella, Malon de Chaide, Fray Juan de los Angeles y Santa Teresa; los *Ejercicios* de San Ignacio de Loyola; los libros hagiográficos e iconográficos de Pacheco, Fray de las Ruelas, Molano, Interian de Ayala, los Bolandos y otros muchos; las *Estampas del Padre Nadal*; las *Ilustraciones del Comentariorum in Iob* del Padre Juan de Pineda, así como todo un repertorio genuino para la creación.

(8) DELGADO ROIG, Juan: Ob. cit.

(9) VALDIVIESO, Enrique: *La escultura del siglo xvii*, en Tomo XXVI de *Summa Artis*, pág. 15.



Con todos estos antecedentes y premisas, estamos ya en condiciones de pasar a analizar lo que fue, a lo largo del siglo XVII, la formación y el ambiente artístico de los escultores, faceta decisiva para la mejor comprensión de este período del Siglo de Oro andaluz.

## II. LA FORMACIÓN DE LOS ARTISTAS EN LOS TALLERES DEL SIGLO XVII

En los talleres andaluces del siglo XVII florecieron una importantísima pléyade de escultores, capaces de convertir este siglo en el Oro de la plástica, tal como tradicionalmente se le ha llamado. Pero, para llegar a ser escultor, había unos pasos que recorrer y los artistas precisaban, naturalmente, de una formación adecuada, ilustrativo factor éste de cómo dichos artistas llegaban a serlo con efectividad y en la práctica.

Para abordar este punto, que, en principio, supone descender a los factores sociológicos propiamente de nuestra mejor escultura, es preciso, ante todo, analizar cómo se desarrollaba el ambiente artístico por aquel entonces.

Es interesante destacar que, en relación con el siglo XVI, el XVII ofrece algunas variantes en esta materia que estamos tratando.

En primer lugar, hay que reseñar que la clientela cambió, porque ahora es más diversa, ya que tomaron un indiscutible protagonismo las instituciones gremiales y religiosas, así como las Hermandades, Cofradías y Congregaciones, en detrimento de la nobleza.

Los Cabildos catedralicios y las Ordenes religiosas siguen siendo, junto a los altos cargos de la administración de justicia y la jerarquía eclesiástica, los que encargan obras, sobre todo con destino a los templos, monasterios y conventos.

Son mucho menos frecuentes los trabajos para capillas particulares y menos aún los enterramientos con monumentos escultóricos. Las figuras de los donantes y fundadores aparecen, de manera mucho más aislada, junto a los grandes retablos.<sup>(10)</sup>

Era preciso que el artista poseyera formación humanística, que le capacitara para entender y representar adecuadamente las obras que se le encargaban. De ahí que fuera imprescindible que conociera bien la gramática expresiva, el lenguaje plástico, de modo que pudiera expresar así el mensaje que se le pedía, acorde con las prescripciones tridentinas.

Se impone, por tanto, el oficio, frente al autodidactismo, que, generalmente, no fue eficaz ni práctico. El aprendizaje era obligado y pretendía potenciar la personalidad del discípulo, aunque respetando su propia idiosincrasia, necesaria para que el artista conservara su

vocación y sus valores intrínsecos. En este sentido, no había una estricta imposición, que hubiera sido perjudicial, en todo caso, para el artista aprendiz, deseoso de dar rienda suelta a su personalidad. Otra diferencia destacada existe en torno a los escultores del siglo XVI con respecto a éstos del XVII: el contraste entre el número de escultores venidos de fuera de Andalucía en el siglo XVI, frente al mayoritario número de artistas andaluces que encontramos en nuestra región en el siglo que analizamos.

Una importante mayoría son artistas nacidos en esta región andaluza, aunque también se contabilizan otros que son descendientes de los venidos de fuera.

Serán los artistas andaluces los verdaderos creadores de las escuelas que podemos hallar en este siglo XVII, tanto en la Andalucía Baja, como en la Alta u Oriental. De ahí que el arte que en esta época vamos a encontrar sea mucho más independiente de modelos importados, todo ello sin desdeñar la aportación indudable de algunos artistas venidos de fuera de España, como el flamenco José de Arce, que importó las formas del Bernini y la ampulosidad de Rubens; o el murciano Jacinto Pimentel, quien, movido por los influjos que había recibido de Pablo Legot, Francisco de Ocampo, Francisco Dionisio de Ribas, y del mismo Juan de Mesa, introdujo en nuestra región una manera peculiar de entender la escultura, que podríamos englobar como una síntesis pura y perfecta del arte de aquellos artistas nombrados.

La formación de los artistas se hace en los talleres, bajo la dirección de un maestro, que dirige al aprendiz. El comienzo, desarrollo y terminación se rodeaban de plenas garantías procesales, ya que, al efecto, se otorgaba un documento ante escribano público, en el que se marcaba la temporalidad pedagógica, que solía durar varios años, durante la cual el artista se obligaba a enseñar al discípulo el oficio correspondiente, según su pleno, total y leal saber y entender sin ocultarle nada, alojándole familiarmente en su casa, manteniéndole, vistiéndole y asistiéndole en posibles enfermedades, con la contrapartida de servicio propio de los menesteres profesionales y de la atención necesaria para la adecuada formación. Tan íntima llegaba a ser esta residencia en el taller-escuela que, en ocasiones, continuaba la colaboración como oficial y aún como maestro, y emparentaba mediante las nupcias procedentes.<sup>(11)</sup>

(10) SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: Ob. cit., págs. 44 y 45.

(11) VALDIVIESO, Enrique: Ob. cit., pág. 21.



Los talleres de imaginiería contaban con un nutrido número de herramientas propias del oficio, tales como garlopas, de diversos tamaños, para cepillar las maderas; un juego de sierras; un juego de gatos de hierro; martillos, barrenos, escofinas; juegos de tenazas, gubias y formones; cinceles, reglas, escuadras, cartabones y compases, todos ellos de metal.

En estos útiles de trabajo nos encontramos con una serie de herramientas que, al caer en desuso, se ha perdido la grafía de la palabra, como sucede con los "fillaretos", los "barteles" y la "granadilla".

Otras herramientas, por ejemplo, las azuelas, los canaladores, los guillanes, los membriquéis, las cigüeñadas, los bedanes, las asnillas, las escodas o los codales, no se usan ya en los talleres modernos, aunque conservan el valor semántico en los diccionarios especializados, tal como ha puesto de manifiesto Martín Macías.<sup>(12)</sup>

A los aprendices se les iniciaba, en primer lugar, en el dibujo, que era considerado el fundamento de todo arte, siendo un elemento inanimado para estudiar más tarde el modelo vivo tras las lógicas experiencias.

Al mismo tiempo, era imprescindible la iniciación en el modelo en su corporeidad, siguiendo igual metodología, o sea, primero se analizaban las formas y de ahí se pasaba a la figura humana vestida o desnuda, para intentar conseguir la mejor expresión en los ropajes o en la verdadera anatomía, esto último desde un punto de vista estético. Era imprescindible el estudio de los materiales: la madera, en sus distintas variantes (cedro, nogal, pino, etc.); la piedra (mármol y alabastro); así como el hierro. Se exigía conocer la saca de puntos y la talla correspondiente.

En estos talleres del siglo XVII, los grandes maestros atendían también la formación humanística de sus aprendices, estando presente el conocimiento básico de los principales temas iconográficos, para lo cual jugarían un papel esencialísimo las bibliotecas o librerías especializadas, así como la colaboración, en muchos casos, de clérigos y religiosos, que, ya como amigos, ya como clientes, serían asiduos visitantes de los talleres, aparte de la propia religiosidad practicada por el maestro imaginero.<sup>(13)</sup>

Una vez acabado el aprendizaje, el aspirante solicitaba examen ante los alcaldes veedores del arte de la escultura, los cuales tenían que decidir si estaba suficientemente formado para ejercer libremente la profesión y poner o abrir tienda de escultura, o para ser contratado, ya con categoría y sueldo de oficial, con su mismo maestro o con otro que le solicitara.

Nuestros imagineros, antes de plasmar en la madera una representación iconográfica, se inspiraban, con toda

seguridad, leyendo libros piadosos y de meditación, al objeto de revestir su espíritu de las enseñanzas devocionales, plasmando más tarde una imagen que fuera capaz de suscitar la devoción y el entusiasmo en los fieles.

Recordemos nuevamente que en el siglo XVII, del pleno Barroco, el espíritu aristocrático de la Iglesia se manifestaba a cada paso, a pesar de su deseo de influir en el ámbito público. La Curia deseaba crear para la propaganda de la Fe Católica un arte popular, pero limitando su carácter popular a la sencillez de las ideas y de las formas. Se deseaba evitar la directa plebeyez de la expresión. Las obras de arte tenían que ganar, convencer, conquistar, pero debían hacerlo con un lenguaje escogido y elevado.<sup>(14)</sup>

En definitiva, los talleres de esta época cumplieron su cometido a la perfección, prodigándose los artistas-escultores que fueron capaces de elevar el sentimiento de Fe de todo un pueblo, de toda una región.

### III. LAS IMÁGENES PROCESIONALES DE VESTIR: SU ORIGEN Y EVOLUCIÓN

Antes de tratar de la obra de Jacinto Pimentel, resulta obligado ofrecer unas pinceladas históricas sobre las imágenes procesionales de vestir, ya que a nuestro artista se atribuye una Dolorosa en Jerez de la Frontera, en el Convento de Santo Domingo, que podemos considerar como el prototipo de esta clase de imágenes.

El arte y la costumbre de vestir y coronar a las imágenes procesionales de las Vírgenes Dolorosas arranca de los días de la Reconquista de Sevilla, cuando Fernando III el Santo, tras la solemne procesión que organizó en la festividad de San Clemente, en 1248, para conmemorar su victoria sobre los musulmanes, entronizó en la Catedral a la Virgen de los Reyes, que es una imagen de vestir, ataviada originalmente a la usanza francesa del siglo XIII.

Con análoga indumentaria y de idéntico criterio participan el resto de las Vírgenes sevillanas traídas a la ciudad durante los años que jalonan el reinado del Rey Santo. Son Vírgenes concebidas con matiz procesional y dispuestas para ser vestidas, siendo por ello maniqués articulados que sólo tienen tallado y policromado el rostro, las manos y los pies.

(12) MARTÍN MACÍAS, Antonio: Ob. cit., pág. 69.

(13) SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: Ob. cit., pág. 50.

(14) HAUSER, Arnold: *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, 1951.



La enorme popularidad que durante el período medieval alcanzaron estas imágenes en el Arzobispado hispalense y en su diócesis sufragánea de Cádiz continuó en aumento a lo largo del siglo XVI, definiéndose en estos años una de las características más acusadas de las Vírgenes sevillanas de vestir, como es el gusto por la profusión ornamental y la exageración de motivos en el bordado de las prendas que llevan. Aparte de que en el Renacimiento surgen también sus primeros detractores como consecuencia de la falta de decoro en la hechura de los trajes, al querer seguir los sastres en su confección los dictámenes de la moda profana del momento y, sobre todo, por el abuso de galas y adornos.

En 1591, se prohibieron terminantemente los vestidos indecorosos en las imágenes de candelero, condenando que fueran vestidas por camareras y seglares e impidiendo que salieran de sus capillas para ser aderezadas por los cofrades.<sup>(15)</sup>

En el siglo XVII, el Arzobispo de Sevilla don Fernando Niño de Guevara recomendaba a sus diocesanos seguir los preceptos del Sínodo de 12 de Marzo de 1591, que abrogaba “tan irreverente costumbre”, ordenando que “las imágenes de Nuestra Señora o de otras Santas o que se hubiesen de sacar en procesiones o tener en los altares de las iglesias se aderecen con sus propias vestiduras hechas decentemente para aquel efecto; cuando no las tuvieren propias los sacristanes las vistan con honestidad, y en ningún caso las toquen con copete, ni rizos, ni arandelas, ni con hábitos indecentes”.<sup>(16)</sup>

Al parecer, estas recomendaciones no debieron cumplirse, al menos en la medida esperada o deseada, por lo que en 1635 fray Bernardino de Villegas volvía a hacerse cargo de esta “execrable” y “disparatada” costumbre de aplicar la moda femenina del momento a las imágenes de la Virgen.

Lo cierto es que las Hermandades penitenciales prescindieron del corte a la moda en los vestidos, pero no del decorativismo en los trajes.

Hoy día, sabemos que esta corriente ornamental ha llegado a su apoteosis en la actualidad, iniciándose a gran escala en los años mediales del siglo XIX, con los nombres de Teresa del Castillo, Patrocinio López o las hermanas Antúnez, las cuales, impulsadas y canalizadas por el dominante gusto neobarroco que prima en el ánimo de las Juntas de Gobierno que rigen las Hermandades, ensayan un estilo de bordado que logra efectos sorprendentes en sayas y mantos, con el objetivo primordial de deslumbrar.<sup>(17)</sup>

Pueden nuestras Dolorosas ofrecer distintas posturas en la cabeza, que, aunque ordinariamente es frontal, tampoco es extraño que se ladeen a la derecha o a la

izquierda. En este último sentido, la Dolorosa que hemos atribuido a Jacinto Pimentel —que comentaremos más adelante— realiza un marcado giro a su izquierda, ya que en ese lado se encuentra, en el paso procesional, un Ángel confortador. Es, por tanto, una Virgen dialogante.

El pelo suele ser tallado, si bien algunas Vírgenes del barroco y del neoclasicismo se cubren con una peluca postiza.

El sentimiento que preside el rostro de las Vírgenes de la Semana Santa es siempre el mismo: el dolor, si bien hay que matizar que este estado de ánimo puede ser de dos clases o intensidades: desgarrado o profundo, o sereno. A este último estado lo podemos llamar dolo en paz, aflicción en paz o paz en la aflicción. Estos instantes afectivos o emocionales ya eran perseguidos en el siglo XVI por los artistas.<sup>(18)</sup>

La expresión de dolor ha de conjugarse, naturalmente, con unos rasgos suaves, no crispados, y con una profunda e intensa belleza, ya que de lo que se trata es de representar a la Madre de Dios sufriendo al lado de su Hijo, en unos momentos dramáticos de gran intensidad, por lo que las dificultades de los imagineros, en este punto, se acrecientan. Hemos de decir, someramente ahora, que la Virgen de Confortación que hemos atribuido a Pimentel cumple con estos requisitos de un modo totalmente armonioso y perfecto, revelándose como un escultor-imaginero de primera magnitud.

Muy importantes son las lágrimas en estas imágenes de candelero de las Vírgenes, porque juegan un papel esencial en la expresión mariana, ya que son trasunto de la pena y del sufrimiento que embarga el rostro. Son gotas de cristal adheridas a la encarnadura. Ordinariamente, se concentran en torno a los ojos, resbalando por las aletas de la nariz y las mejillas. Otras veces, como por ejemplo en la Virgen de Confortación, tantas veces citada, las lágrimas no caen por el rostro, sino que aparecen en la pupila, desbordando ya el saco lagrimal, por lo que los ojos aparecen arrasados, ofreciendo un aspecto realmente emotivo.

---

(15)HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique: *Semana Santa en las Diócesis de Cádiz y Jerez*, volumen dedicado a Cádiz, Ediciones Gemisa, Sevilla, 1985.

(16)Sínodo del Arzobispado hispalense de 1591.

(17)Autores varios: *Las Cofradías de Sevilla en la modernidad*, editado por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991.

(18)ROMERO COLOMA, Aurelia María: *La imaginería procesional de la Semana Santa de Jerez*, Tesis de Licenciatura, editada por El Cofrade de Sevilla, 1992.



La nariz de las Dolorosas suele ser recta. Y en cuanto a la boca, generalmente aparece entreabierta, por lo que la fila de dientes superiores asoma al exterior. Estos dientes se hacen de talla. Raramente son de marfil.

Las Dolorosas pueden ser representadas en tres edades distintas: la Virgen Niña, la adulta y la madura o casi anciana. La Virgen Niña, de expresión de infantil dolor, es muy andaluza. El prototipo lo podemos encontrar en las que inmortalizara Murillo en sus lienzos. Tienen un sentido de impecabilidad, porque en la infancia hay que situar la inocencia.

La Virgen adulta aparece en muchas imágenes de candelero, constituyendo una mayoría importante. Así lo vemos en la Dolorosa de Confortación, tantas veces citada, atribuida a nuestro artista.

En cuanto a la Virgen casi anciana, es más difícil encontrar esta representación, pero no por esto podemos decir que está excluida absolutamente de la iconografía mariana pasionista.

Las cejas, junto con las lágrimas y la boca, constituyen el tercer elemento de que disponen los imagineros para expresar la tristeza de las Vírgenes. Suelen ser prolongadas hacia arriba en su extremidad interna, con arcos alabeados, ya que el ceño lo tienen fruncido, aunque algunos artistas trazan una línea continua, dando así a la imagen una mayor dulzura. Pensamos que éste puede ser muy bien un recurso para expresar una mayor relajación en el dolor, así como una mayor naturalidad. Este último recurso fue, con probabilidad, empleado por Jacinto Pimentel en la imagen de candelero que le hemos atribuido, Nuestra Señora de Confortación.

Las manos de las Dolorosas del Siglo de Oro andaluz son, generalmente, abiertas, con una ligera inflexión en los dedos. En la mano derecha, habitualmente, sostienen un pañuelo con objeto de enjugar el llanto. En la izquierda, lo usual es no llevar nada, aunque pueden darse excepciones.

Más adelante, al analizar la imagen de María Santísima de la Confortación, veremos que muchas de las características que hemos apuntado se cumplen en la labor de Jacinto Pimentel.

#### IV. ORIGEN Y EVOLUCION DE LA ICONOGRAFIA DEL VARON DE DOLORES: SU SIGNIFICADO EN LA OBRA DE JACINTO PIMENTEL.

Para tratar este tema, punto vital en la obra de Jacinto Pimentel, ya que a él se debe, documentada, una escultura de Jesús titulada Señor de la Humanidad y Paciencia, que se halla en la Iglesia de San Agustín de Cádiz, hay que remontarse en la iconografía de muchísimo tiempo atrás.

El ejemplo más antiguo que se conoce —puede servir de prototipo con variantes— es un icono, identificable como tal imagen sólo por vía de interpretación, que se conserva en la sacristía de la Iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. Su cubierto metálico, de la segunda mitad del siglo XII, se conservaba todavía intacta en el siglo XVIII. Fue Kondakov el que lo dio a conocer<sup>(19)</sup> y Millet le agregó otros ejemplos del ámbito bizantino, entre ellos el fresco del nicho del Diakonikon en Gradac, de mediados del siglo XIII, y dos miniaturas de la Biblioteca de Leningrado de los decenios siguientes.

Estos ejemplos coinciden en que la figura desnuda de Cristo se reproduce ante la Cruz hasta medio cuerpo, la cabeza, sin corona de espinas, inclinada hacia un lado, con los ojos cerrados y los brazos tendidos a lo largo del cuerpo.

A estos ejemplos pueden añadirse dos miniaturas y tres tablas. En una de las capitales del Misal romano de 1254, conservada en el Museo Arqueológico de Cividale, tenemos, según Vetter,<sup>(20)</sup> no sólo la primera representación occidental fechada de la Imago Pietatis, sino probablemente la más temprana. Es una figura de medio cuerpo, con los ojos cerrados y las manos cruzadas sobre el pecho, sin Cruz, intercalada en la capital T.

La segunda miniatura decora un salterio de la Biblioteca Nacional de Viena, siendo obra de la región de los Alpes, en conexión con un artista originario de Padua, de hacia 1270. En la capital figurada del Salmo I aparece, sobre David en el trono tañendo el arpa, el Varón de Dolores cubierto de heridas, con los ojos abiertos y sin Cruz. Su figura está limitada por unas enaguillas excesivamente grandes, que llegan a la altura de las rodillas más o menos.

Una repetición más fiel del tipo primitivo, con Cruz y ojos cerrados, lo ofrece la ilustración del salterio 23094 de Munich, observándose que de la herida del costado y de los estigmas de las manos mana sangre.

Ya en el siglo XIV, en el arte italiano, se convierte el tema del Varón de Dolores en frecuente en las predelas y monumentos funerarios. Sin embargo, quizás fué el arte alemán el que mejor asimiló este tipo iconográfico tan peculiar. Citemos, como ejemplo, el esculpido en piedra, hacia 1305, en el oratorio de la Capilla de Göttweigerhof, cuya efigie de medio cuerpo, limitada por un

(19) KONDAKOV, N. P.: *Archeol. putesestvie po Sirii i Palestine*, San Petersburgo, 1904, págs. 277 y siguientes.

(20) VETTER, Ewald M.: "Iconografía del Varón de Dolores. Su significado y origen", en *Revista de Ideas Estéticas*, 1948.



luneto, sobresale de la Cruz, y que lleva en la cabeza corona de espinas hecha de retamas torcidas a modo de cordel. Con la mano izquierda, señala la herida del costado.

Otras representaciones, ya a mediados del siglo XIV, añaden el sepulcro. Así, a fines del siglo, fue adquiriendo importancia la representación del cuerpo exánime en el sepulcro en Francia y España. Es indudable que la mística jugó un papel importantísimo en el origen de esta representación. Osten 1.º ha puesto de manifiesto, diciendo que en las contemplaciones de piadosos monjes y monjas, las distintas fases preliminares de la figura del Redentor en su Pasión podían fundirse hasta formar una unidad, habiendo testimonios de ello.<sup>(21)</sup> Sin embargo, las explicaciones de Osten pretenden construir una evolución que iría desde la imagen devota temporal del Flagelado hasta la imagen eterna del Varón de Dolores.

En cualquier caso, es entre los grabadores alemanes del Renacimiento cuando la representación de los dolores de Cristo tiene una sorprendente diversidad. Primero se difundieron las estampas del Ecce Homo, pero contaminadas, pues para sus sufrimientos no bastaba sólo con la corona de espinas, la caña y las cuerdas aprisionando las muñecas, sino que en sus manos, pies y costado se abrían las llagas sangrantes de los clavos y la lanza del Gólgota. Se le representa así según la conocida visión de Santa Brígida.<sup>(22)</sup>

La escena de la Flagelación fue un campo adecuado para desarrollar la versión del Varón de Dolores. Entre los mismos grabadores, es frecuente ver a Cristo atado a la columna y taladrados sus manos y pies y sangrante la abertura del costado. En este sentido, recordemos el Varón de Dolores atado a la columna de Lucas Cranach el Viejo (1515) en el Museo del Estado de Dresden.

La idea del Varón de Dolores llegó también a las representaciones de La Piedad. Basta recordar, en este sentido, la realizada en piedra por Adolf Daucher al coronar el sepulcro de los Fugger en su Capilla de la Iglesia de Santa Ana de Augsburgo (1518). El escultor pone en pie a su Cristo muerto, que sostiene Nicodemo, extendiéndole los brazos hasta ponérselos en cruz, ayudado por la Virgen y San Juan, y le abre los labios y los ojos, en un supremo esfuerzo por continuar más allá de la muerte la agonía de la Redención.<sup>(23)</sup>

Fue, sin embargo, Durero, gran grabador germánico, el que nos dio la pauta para la representación del Varón de Dolores que había de influir de modo notable en las representaciones pasionales de nuestra Semana Santa andaluza. En la portada de su Pequeña Pasión, tan divulgada, tan famosa, Cristo aparece sentado, desnudo, con las manos y pies llagados, coronado de espinas y

hundiendo el rostro en el hueco de la mano derecha. De no ser por las llagas, Cristo estaría aquí en el momento en que, llegado al Gólgota y despojado de sus vestiduras, espera ser clavado en la Cruz.

La influencia de Durero en España fue muy grande y nuestros artistas se valieron durante muchos años para sus óleos y esculturas de las creaciones grabadas por el pintor germánico.

Hernández Perera recuerda la época en que en Madrid surgió plenamente definido el Cristo de los Dolores. Cuando la visita del Príncipe de Gales, el futuro Carlos II de Inglaterra, en 1623, se le hizo donación de una colección valiosa de grabados de Durero, y no deja de ser interesante que, antes de venir a Madrid, la fundadora del Santuario de Serradilla, el Varón de Dolores era ya una estampa que vivía en la retina de los madrileños contemporáneos.<sup>(24)</sup>

Del Varón de Dolores con los brazos abiertos surgió otro tipo iconográfico notable, como es el Cristo del Perdón, representado en las creaciones de Manuel Pe-reyra y Luis Salvador Carmona.

De los Varones de Dolores que grabó Durero sentados en meditación derivan los conocidos en España por Cristos de la Humildad y Paciencia o, simplemente, de la Paciencia, tan numerosos dentro de España y a los que Camón Aznar dedicó una interesante investigación.<sup>(25)</sup>

De la superposición de Cristo abrazado a la Cruz con el Varón de Dolores surge, en manos de Antonio de Pereda, su Ecce Homo del Prado, fechado en 1641, que lleva en la cabeza una gruesa corona de espinas. Sánchez Cantón lo titula Cristo, Varón de Dolores, que sería, lógicamente, su denominación correcta, aunque Camón Aznar le designa como Ecce Homo. Ya Francisco Pacheco decía que eran frecuentes los Ecce Homo abrazados a la Cruz, representación rechazada por el insigne tratadista de Arte, ya que reclamaba únicamente la corona de espinas, la púrpura y la caña,<sup>(26)</sup> ciñéndose estrictamente a los relatos Evangélicos.

---

(21) GERT V. D. OSTEN: *Der Schmerzensmann, Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte*, Berlín, 1935.

(22) Mística de Santa Brígida de Suecia.

(23) GLÜCK, Gustav: *Arte del Renacimiento fuera de Italia*, Editorial Labor, Barcelona, 1936, pág. 72.

(24) HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: "Iconografía española: El Cristo de los Dolores", en *Archivo español de arte*, 1968, págs. 52 y 53.

(25) CAMÓN AZNAR, José: *La Pasión de Cristo en el arte español*, págs. 44 y 45.

(26) PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid, 1646.



Por derivación, pensamos nosotros, surgió en las representaciones pasionales el tema de Jesús, sentado sobre una peña, magullado y sangrante, desnudo, esperando que sus verdugos le claven en la Cruz. Algunas veces, aparece orando, con las manos unidas, en actitud implorante al Padre, y otras se le representa en actitud de espera, apoyando su rostro en el hueco de la mano, en inequívoca expresión de paciente espera. De ahí, quizás, provenga el título advocacional de Jesús de la Paciencia o Jesús de la Humildad y Paciencia.

Es evidente la influencia enorme que este tipo de iconografía hizo surgir en España y, sobre todo, en Andalucía. En Sevilla, capital por excelencia de la Semana Santa andaluza, podemos observar esta representación en la Iglesia de los Terceros: el Cristo de la Humildad y Paciencia es titular de la Hermandad Sacramental de la Sagrada Cena, y Nuestra Señora del Subterráneo. Se trata de una escultura en pasta de madera policromada, de un metro de altura, obra anónima, fechable hacia 1600. Su tema iconográfico responde a lo que ya hemos comentado anteriormente, es decir, Jesús, profundamente abatido, aparece sentado sobre un risco, esperando el momento de la crucifixión. Su cabeza la apoya sobre una mano y medita melancólicamente sobre los tormentos recibidos. Su angustia se refleja en las palabras del Salterio: "El oprobio quebrantó mi corazón y desfallecí; y esperé algún compasivo, más no lo hubo; y consoladores, más no los hallé".<sup>(27)</sup>

Según Bernaldes Ballesteros,<sup>(28)</sup> esta forma de representar a Cristo guarda relación con la figuración del temperamento melancólico o saturnino, porque es precisamente el triste Saturno quien fue visto de esta manera desde el mundo de la alquimia, lo que, de alguna manera no muy ortodoxa, influyó en esta imitación de la tristeza de Cristo, lo que se plasmó primero en las iconografías germanas del Varón de Dolores del siglo XV, consagrados más tarde por Durero en sus grabados de la Pequeña y Gran Pasión, y en otra estampa del Museo de Karlsruhe. Puede que resulte sorprendente esta vinculación iconográfica, pero hay que aclarar que se trata simplemente de analogías formales, tal vez motivadas por el tema de la melancolía o la tristeza, pero no identificables conceptualmente.

El tema del Varón de Dolores es significativo en la obra de Jacinto Pimentel. Nuestro artista, que muy pronto dejó las gubias para dedicarse a otros asuntos, dejó una muestra de este tema en la Iglesia de San Agustín de Cádiz: el llamado Cristo de la Humildad y Paciencia. La advocación es correcta y responde a la iconografía que ya hemos apuntado. Pero el título "Cristo" es incorrecto, porque no estamos ante un Crucifica-

do, sino ante un instante pasional diferente, preparatorio de la Crucifixión. De ahí que debiera decirse "Señor de la Humildad y Paciencia" en vez de "Cristo".

## V. ESBOZO BIOGRÁFICO DE JACINTO PIMENTEL

Sabemos que a lo largo de la vida profesional de Francisco de Ocampo fueron llegando a su taller en Sevilla una serie de jóvenes, ávidos de las enseñanzas del maestro, permaneciendo la mayoría de ellos hasta el instante del examen de oficialía, y los menos colaborando en sus obras al lado del maestro.

Uno de los discípulos más aventajados fue precisamente Jacinto Pimentel, el cual el 22 de enero de 1624 entró a estudiar en el taller del artista de Villacarrillo.

Conocido es que Pimentel supo sacar provecho de las enseñanzas recibidas, hasta tal punto que, pocos años más tarde, en escritura de 15 de enero de 1631,<sup>(29)</sup> y en unión de Francisco de Ocampo, se concertaba con el Convento de Madre de Dios de Carmona (Sevilla) para realizar su retablo mayor. En esta obra de Pimentel, observamos el tipo de retablo tabernáculo del manierismo y de ello debemos decir unas palabras. El tabernáculo propiamente dicho es el Sagrario eucarístico, constituido por la urna sacramental, lignaria o de ricos metales, singularizada o con remate, más o menos destacado, a manera de acrótera. A veces, se compone de dos cuerpos, destinado el alto a Manifestador en las Exposiciones Mayores del Santísimo.

Por analogía, el retablo tabernáculo, según Hernández Díaz,<sup>(30)</sup> es una sobria, aunque magnífica composición, constituida por un solo cuerpo-hornacina, donde se sitúa la imagen titular, flanqueada por columnas y surmontado por un ático, con los naturales elementos de banco, entablamento y frontones.

En este retablo tabernáculo de Pimentel, destacan los medios relieves con los temas de la Anunciación y de la Trinidad, así como las esculturas de los intercolumnios de Santo Domingo de Guzmán, Santo Tomás, San Juan Bautista y San Juan Evangelista.

(27) Salmo 68, 21.

(28) BERNALDES BALLESTEROS, Jorge: "La evolución del paso de Misterio", en *Las Cofradías de Sevilla. Historia. Antropología. Arte*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991, pág. 86.

(29) LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, pág. 27.

(30) HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "El retablo de San Miguel de Jerez", en la Revista Conmemorativa del quinto centenario de la Parroquia de San Miguel, n.º 1.



Pocos años más tarde, Jacinto Pimentel, sin olvidar las influencias del taller, realizó una serie de obras de gran importancia. Así, el 11 de enero de 1633 se comprometió con el Cabildo Catedralicio de Sevilla para asentar el retablo mayor de la Parroquia del Divino Salvador de dicha ciudad, haciendo de su propia mano los remates del mismo.<sup>(31)</sup>

Su buen quehacer en el campo de la escultura le permitió esculpir la Inmaculada en madera de cedro para la capilla enterramiento de Diego de Herrera Arias en la Parroquia sevillana de San Lorenzo,<sup>(32)</sup> actualmente venerada esta imagen en el presbiterio de dicha Iglesia. La realización de varias imágenes por encargo de Pablo Legot, escultor muy vinculado al taller de los Ocampo, fue otro jalón interesante dentro de su carrera artística.

El 8 de agosto de 1635 se comprometió con Jerónimo Ruiz de la Fuente para ejecutar el retablo de su capilla de enterramiento en el Convento de San Antonio de Padua de Sevilla.<sup>(33)</sup>

Entre 1634 y 1644 esculpió las imágenes de San Alberto, para el Convento de Nuestra Señora del Carmen de Alcalá de Guadaira (Sevilla),<sup>(34)</sup> así como las de San Diego de Alcalá y San Bernardino para el Convento de franciscanos descalzos de Sevilla.<sup>(35)</sup>

Todas las obras nombradas responden al período que bien pudiera llamarse sevillano de este autor. Pero, naturalmente, Pimentel continuó su quehacer artístico en otras tierras de Andalucía. Así, Cádiz y Jerez de la Frontera atesoran muestras de su singular valía como escultor. Desde 1645, fecha clave para nuestro artista, sabemos que Pimentel está en Cádiz, trabajando en una escultura muy interesante y polémica: el Señor de la Humildad y Paciencia, de la Iglesia de San Agustín.

Por estas mismas fechas, aproximadamente, pensamos que trabajó para una Hermandad jerezana, sita en el Convento de Padres Dominicos. Creemos que a él pertenece la Dolorosa llamada de la Confortación, de la que más adelante tendremos ocasión de analizar con detenimiento. En sus últimos años, Pimentel gozó de una posición económica desahogada. Hay que tener en cuenta que estuvo dedicado a actividades mercantiles. Más tarde, orientó su vida a la piedad, profesando, como Pablo Legot, en el Convento de San Francisco Casa Grande, desde donde llegó a desempeñar puestos de responsabilidad, como el de Ministro de la Orden.

## VI. LA IMAGEN DEL CRISTO DE LA HUMILDAD Y PACIENCIA DE LA IGLESIA SAN AGUSTÍN DE CÁDIZ: BREVE HISTORIA DE LA COFRADÍA Y DESCRIPCIÓN ARTÍSTICA DE LA IMAGEN

La Venerable, Inmemorial y Pontificia Cofradía de Penitencia del Santísimo Cristo de la Humildad y

Paciencia (llamado por el pueblo, vulgarmente, de los Milagros) y Nuestra Señora de la Amargura, fue fundada en el año 1627 por un grupo de cargadores de Indias, de origen vasco, guipuzcoano en su mayor parte. La amistad que unió a estos señores con los Religiosos Agustinos hizo que, al pensar en nación, como con anterioridad lo habían hecho los genoveses, flamencos, portugueses e italianos, se fijaran en la Iglesia Convento de San Agustín, y constituyeron allí la Cofradía del Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia, denominada de los vizcaínos, por agrupar en su seno a los componentes de las cuatro provincias de Guipúzcoa, Vizcaya, Alava y el reino de Navarra, cuyos escudos se observan en las esquinas de la bóveda central de la Iglesia de San Agustín de Cádiz.

Según otro antecedente, al otorgar testamento el capitán Diego de Aguirre, en 1634, hizo constar a Manuel de Iribarri (uno de los albaceas) que, para bien de su alma, tomara una de las Capillas de la citada Iglesia y la costease de su hacienda, donándola a la Cofradía de la Humildad y Paciencia, donde los contados señores, sus albaceas, recibieran sepultura y asiento.

En 1677, se extendía nuevos títulos de propiedad por el Prior de San Agustín, reverendo Padre Fray Ignacio Marquina, llegando la Cofradía a tener un templo como éste en propiedad que, por sus riquezas artísticas y acreditado de su Comunidad, era ya entonces uno de los primeros de la ciudad gaditana.

En Cabildo de 2 de abril de 1694, consta una derrama de 9.000 escudos de plata, hecha entre los Hermanos de la Cofradía, para compra de la Capilla Mayor de la Iglesia de San Agustín, según el Reverendo Padre don José Garmendía Arruabarrena, presbítero, en su libro.<sup>(36)</sup> El llamado Cristo de la Humildad y Paciencia fue, durante mucho tiempo, atribuido a las gubias de Luisa Roldán, conocida popularmente como La Roldana, artista nacida en Sevilla en 1656 y fallecida en Madrid hacia 1704, si creemos en el testimonio de Palomino.<sup>(37)</sup> Esta

(31) LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: Ob. cit., pág. 128.

(32) *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Tomo II.

(33) LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: Ob. cit., pág. 204.

(34) IDEM: *Retablos y esculturas de traza sevillana*, pág. 164.

(35) *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, tomo X, pág. 60.

(36) GARMENDIA ARRUABARRENA, José: *La Cofradía del Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia de los vascos en Cádiz, en el siglo XVII*, sin fecha.

(37) PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *Museo pictórico o Escala Óptica*, Madrid, 1947.



sensible escultora había marchado hacia 1686 a Cádiz con su familia, ciudad en la que permaneció hasta 1688, fecha ésta última de su traslado a Madrid. Con esta artista sucedió algo similar a lo que, años anteriores, había ocurrido con Montañés: cuando una obra artística de exquisita envergadura y calidad no estaba firmada, se atribuía su paternidad al artista más eminente, al más reconocido, al de mayor fama y prestigio. A La Roldana se le han atribuido muchas obras y, posteriormente, se ha ido descubriendo la autoría auténtica de las mismas, poniendo de manifiesto así que el ámbito de las atribuciones es muy espinoso y complejo.

Esta talla del Señor de la Humildad y Paciencia fue realizada en 1638 por el artista murciano Jacinto Pimentel. La obra, de una belleza soberbia y de magistral factura, es la representación pasionista del Varón de Dolores, pero tal como la entendió la imaginería española de aquel tiempo, el Siglo de Oro. El Señor se encuentra sentado sobre una peña, desnudo, tan sólo cubierto con un paño que se anuda a las caderas. Su actitud es de espera y meditación, captada esa actitud en el instante inmediatamente anterior a la Crucifixión. Tiene apoyada su cabeza sobre la mano derecha, la cual descansa sobre la rodilla. La mano izquierda reposa sobre la pierna y acentúa, de algún modo, la actitud meditabunda. Lleva un cíngulo de oro amarrado al cuello y manos, así como potencias sobre su cabeza.

La iconografía responde al modelo del Varón de Dolores, como ya decíamos anteriormente, pero la talla no tiene llagas ni en manos ni en pies, pues hay una adaptación del mencionado tema iconográfico y una más perfecta acomodación al pasaje pasionista del instante inmediatamente anterior a la Crucifixión. Una iconografía también semejante a la gaditana la encontramos en Jerez, en concreto en la Iglesia de San Mateo, en el llamado Señor de las Penas o del Silencio, obra del siglo XVIII, si bien con ligeras variantes. Así, Cristo, sentado sobre un montículo o peñasco, espera su Crucifixión, pero no apoya su cabeza sobre la mano derecha, sino que está en actitud de súplica, orante, levantadas ambas manos en inequívoca actitud de emitir una plegaria, con los ojos levantados al cielo.

En España, el tema de Cristo como Varón de Dolores tuvo plena aceptación en el siglo XVII, el gran Siglo del Barroco en nuestro país, estilo artístico que se prestaba mucho a este tema emotivo y cruento. En Madrid, concretamente en 1623, ya se difundían estampas de esta iconografía, probablemente copias de grabados de Durero. Del Varón de Dolores, pero con la variante de tener los brazos abiertos, surgió otro tipo iconográfico notable, el llamado Cristo del Perdón, magistralmente representado

en las creaciones de Manuel Pereyra y Luis Salvador Carmona.

De los Varones de Dolores que grabó Durero, sentados y en meditación, derivan los conocidos en nuestro país como Cristo de la Humildad y Paciencia o, simplemente, de la Paciencia, muy numerosos dentro del ámbito artístico español. Es lógico suponer que Pimentel conociera las estampas que se difundieron en España del tema del Varón de Dolores y que, tras su examen minucioso, eligiera, de entre las variantes divulgadas, aquélla que mejor se adecuaba al instante pasionista vivido por Cristo. Así, al menos, lo plasmó el escultor murciano en esta magnífica talla de la Iglesia de San Agustín de Cádiz.

De la superposición de Cristo abrazado a la Cruz con el tema del Varón de Dolores surge, en manos de Antonio de Pereda, su *Ecce Homo*, fechado en 1641, que lleva en la cabeza una gruesa corona de espinas y que es designado simultáneamente como Varón de Dolores y como *Ecce Homo*.

Pensamos que, por derivación, surgió en las representaciones pasionales el tema de Jesús, sentado sobre una peña, magullado y sangrante, desnudo, cubierto sólo con un exiguo paño de pureza, esperando que sus verdugos le claven en la Cruz.<sup>(38)</sup> Algunas veces, como en Jerez, tal como ya hemos comentado, se le representa orando, con las manos unidas. Otras, en cambio, en actitud de espera, tal como aparece en esta versión de Jacinto Pimentel y de ahí, quizás, provenga la advocación de Jesús de la Paciencia o Jesús de la Humildad y Paciencia.

Es evidente la influencia enorme que este tipo de iconografía hizo surgir en España y, sobre todo, en Andalucía, muy amante de la representación dramática de los instantes pasionistas. En Sevilla, por ejemplo, capital por excelencia de la Semana Santa andaluza, podemos admirar esta representación en la Iglesia de los Terceros; se trata de una escultura que es titular de la Hermandad de la Sagrada Cena, respondiendo el tema iconográfico a lo ya comentado con respecto a la obra gaditana de Pimentel. Según Bernaldes Ballesteros,<sup>(39)</sup> esta forma de representar a Cristo guarda relación con la figuración del temperamento saturnino o melancólico,

(38) ROMERO COLOMA, Aurelia María: "La iconografía del Varón de Dolores en el Cristo de la Humildad y Paciencia de la Iglesia de San Agustín de Cádiz", en la *Revista Sentir Cofrade*, Cádiz, n.º 24, 1993.

(39) BERNALDES BALLESTEROS, Jorge: "La evolución del paso de Misterio", en *Las Cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*, Sevilla, 1991, pág. 86.



porque fue precisamente el triste Saturno quien fue visto de esta manera desde el mundo de la alquimia, lo que, de alguna manera no muy ortodoxa, influyó en esta imitación de la tristeza de Cristo antes de ser clavado en la Cruz. Puede que resulte sorprendente esta vinculación iconográfica, pero hay que aclarar que se trata simplemente de analogías formales, tal vez motivadas por el tema de la melancolía o la tristeza, pero no identificables conceptualmente, tal como ya exponíamos en otra ocasión al abordar el estudio de esta escultura de Pimentel.<sup>(40)</sup>

Pimentel plasmó en esta escultura de la Humildad y Paciencia el tema iconográfico en pureza, pero con ligeras variantes. Siempre había sido atribuida esta escultura a La Roldana, lo que puede explicarse en función de que esta artista estuvo un período de su vida instalada en la capital gaditana y llevó a cabo en la misma distintos encargos. La Roldana llegó a Cádiz precedida de justa fama y estima dentro del ámbito artístico. Hay que pensar, además, que la fisonomía de esta escultura responde a los conceptos estéticos y formales que, en su día, presidieron el quehacer artístico de La Roldana. Este hecho es curioso, porque Pimentel es anterior, cronológicamente, a esta artista, por lo que, en nuestra opinión, desde el período gaditano vivido por La Roldana, que abarca desde 1686 a 1688, parece lógico suponer que se dejó inspirar e influir por el escultor murciano, el cual fue muy parco en su producción, ya que dedicó su vida a los asuntos mercantiles. Pensamos que La Roldana, al llegar a Cádiz, vio la escultura de Pimentel que estamos comentando y, de alguna manera, este hecho hizo mella en su obra, causándole impresión, lo cual se trasluciría en algunos aspectos, quizás poco estudiados, de su peculiar estilo. En este punto, hay que tener en cuenta que la atribución a La Roldana del Cristo de la Humildad y Paciencia tenía una causa justificativa: el parecido estético y formal de esta singular pieza con otras que la propia artista realizó en Cádiz. Por tanto, parece claro que el influjo de Pimentel en La Roldana y en su obra a partir de las fechas indicadas anteriormente es un hecho perfectamente constatable que, hasta ahora, sin embargo, había pasado desapercibido para la crítica, pero que, evidentemente, hay que ponerlo de relevancia para resaltar así la importancia que en el estilo de esta exquisita y sensible artista sevillana tuvo la obra de otro escultor, peor considerado y de mucha menor fama y estima dentro de los círculos artísticos de su tiempo.

Por último, es preciso puntualizar que el título de "Cristo" que, desde antiguo, se le ha otorgado a esta escultura de Pimentel es incorrecto desde el punto de vista formal, porque no estamos ante un Crucificado,

sino ante un momento pasionista diferente y anterior y, en todo caso, diferente a la Crucifixión propiamente dicha. Ya hemos comentado que se trata de un tema iconográfico muy extendido, el del Varón de Dolores. De ahí que debiera decirse "Señor" de la Humildad y Paciencia y nunca "Cristo" de la Humildad y Paciencia. Así, siguiendo a Fernández Lira, que hace una acertadísima exposición de este tema advocacional,<sup>(41)</sup> hay tres palabras para designar a las imágenes del Redentor: Cristo, Nazareno y Señor. Cristo sólo debe emplearse para designar a la imagen de Jesús clavado en la Cruz (y también, en nuestra opinión, a los Yacentes y a los que están en actitud de ser descendidos de la Cruz). Tan sólo estas imágenes han de llevar, antes de la advocación, la palabra "Cristo".

Si al Redentor se le representa mientras va por la calle de la Amargura, con la Cruz a cuestas, es un "Nazareno".

Y, por último, se llama "Señor" a aquella imagen que evoca o recrea otro momento de la Pasión, sea el que sea, distinto a cualquiera de los ya citados.

Por tanto, nos reiteramos en que esta magnífica talla de Pimentel ha de llevar el título de "Señor de la Humildad y Paciencia", no el de "Cristo".

## VII. LA IMAGEN DE MARÍA SANTÍSIMA DE LA CONFORTACIÓN DEL CONVENTO DE DOMINICOS DE JEREZ DE LA FRONTERA (CÁDIZ): SU ATRIBUCIÓN A JACINTO PIMENTEL

Esta imagen Dolorosa de María Santísima de la Confortación, sita en el Convento de Padres Dominicos de Jerez, es una hermosísima recreación del tema iconográfico de la Madre de Dios en el instante de ser consolada por una visión celeste. Más tarde, ahondaremos un poco en el asunto iconográfico.

Vamos a esbozar, en primer lugar, una breve historia de la Hermandad de la que esta Virgen es titular. Se trata de la Ilustre Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús y Hermandad de Nazarenos de-Nuestro Padre Jesús orando en el huerto y María Santísima de la Confortación. El origen de la primitiva Asociación no está muy claro. Se titulaba del "Dulce Nombre de Jesús", y parece que fue fundada por un grupo de tintoreros genoveses en el primer tercio del siglo XVI, lo cual da ya una idea de su antigüedad. En los años iniciales de su existencia, conservó el carácter gremial, aunque reducido, de sus fundadores. Con el paso del tiempo, debido a la escasez de sus

(40) Ver mi artículo citado en nota 38.

(41) FERNÁNDEZ LIRA, José Ramón: *Semblanza de la imaginaria jerezana*, Jerez, sin fecha, pág. 29.





*María Santísima de la Confortación*

Sus primeras Reglas fueron aprobadas, según consta en la carta del licenciado Felipe de Haro, el 31 de julio de 1555, programada el 15 de julio de 1604.<sup>(44)</sup>

A lo largo del siglo XIX realizó estación penitencial con unas imágenes del Niño Jesús, vestido de color morado, con una cruz a cuestas, interesantísima iconografía ésta que responde a las premoniciones de la Pasión de Jesús en su infancia más tierna. Igualmente, realizaba estación penitencial la Virgen de la Confortación y su acompañante, el Angel Confortador, y, por último, San Vicente Ferrer. La Cofradía mantuvo, desde sus primeros comienzos, una línea estable de funcionamiento. Desde 1834 dejó de hacer estación de penitencia, disgregándose a partir de esta fecha.



*Dolorosa de la Confortación acompañada del Angel Confortador (Paso Palio)*

componentes, en especial, de la clase primitiva que la había creado, se vio en la necesidad de introducir a otros miembros de distintas condiciones sociales. Estos miembros llegarían a suplantar, tras diversas vicisitudes, al grupo fundador.

Sancho de Sopranis y De la Lastra Terry piensan que su primer carácter pudo entrar dentro de las Asociaciones contra la blasfemia, creadas y difundidas en Castilla por Fray Diego de Vitoria.<sup>(42)</sup>

De una declaración de Mateo de Medina en 1589, consta que la hermandad estuvo primitivamente en el Monasterio de San Francisco y que de allí pasó al Hospital de Santa Catalina, hacia 1559, sita en el Arroyo, donde llegó a estar unos cinco años, siendo el declarante nombrado hermano de la Cofradía.<sup>(43)</sup>

Al parecer, una Orden Pontificia decretaba que las Cofradías con el título del Dulce Nombre se trasladaran a los Conventos de Santo Domingo y de ahí la explicación de que la Asociación que nos ocupa pasara del Hospital de Santa Catalina a la sede que, en la actualidad, tiene en dicho Convento. Sin embargo, hubo otra Cofradía de idéntico título en San Miguel, que no se fusionó con la de Santo Domingo, ni tampoco se la obligó a abandonar aquel Convento.

(42) SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito, y Juan de la LASTRA TERRY: *Historia de la ciudad de Jerez de la Frontera desde su incorporación a los dominios cristianos*, -Jerez, 1964.

(43) Datos recogidos en el Archivo Municipal de Jerez, sección Cofradías.

(44) ROMERO COLOMA, Aurelia María: "50 años de la Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús", en *El Periódico El Guadalete* de Jerez, 14 de julio de 1992.



Después de la Semana Santa de 1941, un grupo de cofrades que frecuentaba la Iglesia de Santo Domingo pensaron reorganizar la primitiva Hermandad. El entonces prelado de la Diócesis, Cardenal Segura y Sáenz, accedió a ello. Sus Reglas se aprobaron en 1943. En la Semana Santa de 1945, debido a la gran labor de todos los hermanos de la Cofradía, se sacó en procesión a la Virgen de la Confortación. Al reorganizarse, se la tituló con el nombre de Muy Ilustre Hermandad y Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús (en recuerdo de la primitiva Asociación), Nuestro Padre Jesús Orando en el Huerto (por el nuevo carácter que ostenta) y María Santísima de la Confortación.<sup>(45)</sup>

A partir de ese momento, emprende un ritmo constante y sólo ve suspendida su estación penitencial en alguna ocasión, debido al mal tiempo.

La imagen de la Virgen es de candelero para vestir, mide 1,68 metros y su cronología oscila en torno a 1645, año en que Jacinto Pimentel comenzó a trabajar en la ciudad de Cádiz. Hoy día, tras las comparaciones estilísticas, morfológicas y estéticas realizadas, se puede decir, con aplomo y cierta seguridad —aunque, naturalmente, siempre cabe un margen de error— que la paternidad de esta imagen mariana dolorosa está esclarecida. Nosotros adjudicamos esta hermosa pieza a la labor escultórica de Pimentel.

La Dolorosa es una imagen magistral, realizada con una exquisita perfección y delicadeza en el modelado y una extraordinaria elegancia en la composición. La cabeza de la Virgen hace un giro a la izquierda, pues aparece en el paso de palio en conversación con un Angel confortador. Este hecho, desde el punto de vista iconográfico, como ya decíamos en otra ocasión,<sup>(46)</sup> no tiene una explicación histórica, pues en realidad se debe a la idiosincrasia peculiar del alma andaluza, que ha hecho aparecer a un Angel, creatura celeste, junto a la Virgen

María, al objeto de confortarla en su dolor, ante la inminente Pasión y Muerte de su Hijo. De ahí que esta imagen mariana no pueda concebirse aislada, sola, sino dentro del contexto procesional.

Si nos fijamos en el rostro de la Virgen, observamos que es hermosísimo, de ojos grandes y profundos, anegados en lágrimas, perfil recto y boca de gran plasticidad y turgencia. Las manos, que están concebidas en un sentido dialogante, están admirablemente realizadas, son finas y de dedos gráciles. Todo el conjunto resulta armonioso y equilibrado. La belleza de la Virgen está al alcance de cualquiera. Es una belleza fina, de exquisita ponderación. La Virgen ha sido representada en una edad juvenil, pero no muy marcada. Hay un derroche de buen gusto en esta imagen. Se observa perfectamente que Pimentel conocía los aspectos más sobresalientes de la escultura del llamado Siglo de Oro de nuestro país.

Por lo que hace al peculiar tema iconográfico, hay que decir que el artista murciano concibió a una Virgen dialogante. Aún no se había realizado por su época el magnífico Angel Confortador que procesiona a su lado. Esta es una obra posterior en, al menos, unos cuarenta años. Pero, evidentemente, el artista murciano escenificó a la Madre de Dios en este Misterio Doloroso y no la imaginó, en su mente de artista de aquella época fabulosa, aislada, sola, sino en compañía de un discípulo, por ejemplo, San Juan, o con alguna de las Tres Marías, por ejemplo, la Magdalena, testigo del drama del Calvario. Pero la peculiar idiosincrasia del pueblo andaluz prefirió colocar, pasados los años, a un Angel Confortador al lado de la Dolorosa, rompiendo así cualquiera de los esquemas iconográficos que, hasta el momento presente, hemos podido contemplar en nuestro país.

AURELIA MARÍA ROMERO COLOMA

(45) REPETTO BETES, José Luis: "La Historia", en *Semana Santa en las diócesis de Cádiz y Jerez*, Sevilla, 1988.

(46) ROMERO COLOMA, Aurelia María: *La imaginaria procesional pasionista de Jerez de la Frontera* (Estudio histórico-artístico), Tomo II, Tesis Doctoral, Sevilla, 1993.