

n° 23 | 2017

atrio

revista de historia del arte



atrio

revista de historia del arte

Directores

Fernando Quiles García (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)
 Arsenio Moreno Mendoza (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Secretaría

Ana María Aranda Bernal (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Secretaría Técnica

María de los Ángeles Fernández Valle (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)
 Juan Ramón Rodríguez-Mateo (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)
 Zara Ruiz Romero (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Consejo Editor

José Manuel Almansa Moreno (Univ. de Jaén, España)
 M^a. del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)
 Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)
 Francisco J. Herrera García (Univ. de Sevilla, España)
 Juan Manuel Monterroso Montero (Univ. de Santiago de Compostela, España)
 Francisco Ollero Lobato (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)
 Graciela María Viñuales (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Edita

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE
 Departamento de Geografía, Historia y Filosofía
 UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE
 Carretera de Utrera Km 1. 41013 Sevilla
 Correo-e: atrio.revista@gmail.com
 Web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atRIO/index>

Diseño y maquetación: [laboratoriodelasartes](#)

Imagen de portada: “*La Diabla*” de Nicolás de Bussy (detalle). Fotografía: Mariano Cecilia Espinosa

ISSN: 0214-8293

Depósito Legal: SE-10-1989

Atrio se encuentra indexada en las bases de datos Arthistoricum.net, CINDOC, Francis, Latindex, Periodicals Index Online, Regesta Imperii, IN-RECH, DICE, PCI Español y RESH, e incluida en los sumarios electrónicos de Dialnet, Compludoc e ISOC, además de otros catálogos de revistas Open Access, como Recoleta o Dulcinea. Actualmente cumple con 31 criterios Latindex y de acuerdo al informe ANEP/FECYT (septiembre de 2010) posee la categoría B.

Consejo Asesor

María Paz Aguiló Alonso (Instituto de Historia - CSIC, Madrid, España)
 Luisa Elena Alcalá (Univ. Autónoma de Madrid, España)
 Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández (Comisión de Arte Sacro del Obispado de Cádiz y Ceuta)
 Dora Arizaga Guzmán (Instituto Metropolitano de Patrimonio de Quito, Ecuador)
 Buenaventura Bassegoda Hugas (Univ. Autónoma de Barcelona, España)
 Jaime H. Borja Gómez (Univ. de los Andes de Bogotá, Colombia)
 Belén Calderón (Univ. de Córdoba, España)
 Rosario Camacho Martínez (Univ. de Málaga, España)
 Ignacio Cano Rivero (Museo de Bellas Artes de Sevilla, España)
 Viviane Conceição Rodrigues (Centro de Estudos e Pesquisas Afro-Alagoano Quilombo e Museu Cultura Periférica, Brasil)
 Marcela Cristina Cuéllar Sánchez (Univ. Jorge Tadeo Lozano, sec. Caribe, Colombia)
 Thomas Cummins (Harvard University, Cambridge, USA)
 Fauzia Farneti (Università degli Studi Firenze, Italia)
 Pedro Galera Andreu (Univ. de Jaén, España)
 David García Cueto (Univ. de Granada, España)
 Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Univ. de Granada, España)
 Alexandra Kennedy (Univ. de Cuenca, Ecuador)
 Vicente Lleó Cañal (Univ. de Sevilla, España)
 María del Pilar López (Univ. Nacional de Bogotá, Colombia)
 Rafael López Guzmán (Univ. de Granada, España)
 Fernando Marías (Univ. Autónoma de Madrid, España)
 Magno Mello (Univ. Federal de Minas Gerais, Brasil)
 Luciano Migliaccio (Univ. de São Paulo, Brasil)
 Benito Navarrete Prieto (Univ. de Alcalá de Henares, España)
 Sandra Negro Tua (Univ. Ricardo Palma de Lima, Perú)
 Alberto Nicolini (Univ. Nacional de Tucumán, Argentina)
 Víctor Manuel Nieto Alcaide (Univ. Nacional de Educación a Distancia, España)
 María Teresa Paliza Monduate (Univ. de Salamanca, España)
 Aurora Rabanal Yus (Univ. Autónoma de Madrid, España)
 William Rey Ashfield (Univ. de la República de Montevideo, Uruguay)
 Wifredo Rincón García (Instituto de Historia-CSIC, Madrid, España)
 Nuria Rodríguez Ortega (Univ. de Málaga, España)
 Antonio Salcedo Miliani (Univ. Rovira i Virgili, Tarragona, España)
 Olaya Sanfuentes (Pontificia Univ. Católica de Chile)
 Teresa Sauret Guerrero (Univ. de Málaga, España)
 Nelly Sigaut (El Colegio de Michoacán, México)
 Ricardo Tapia Zarricueta (Univ. de Chile)
 Antonio Urquizar Herrera (Univ. Nacional de Educación a Distancia, España)
 Susan Verdi Webster (College of William and Mary, Williamsburg, USA)

índice

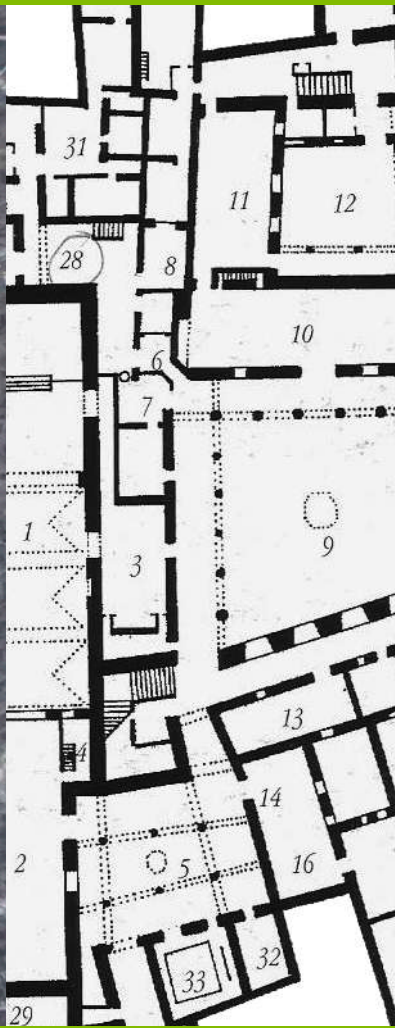
Iconología de la arquitectura religiosa bajomedieval en Sevilla: la iglesia de San Julián Rafael Cómez Ramos	10
Huellas en Piedra: Monteas en el claustro de la Catedral de Cuenca Alexandra M. Gutiérrez Hernández	24
Los maestros cañeros del convento de Santa Inés de Sevilla Estefanía Medina Muñoz	40
Le "Soledades" nello stato di milano sotto la Spagna e oltre Fiorenzo Baini	52
La alegoría procesional en el barroco: "La Diablesa" de Nicolás de Bussy Mariano Cecilia Espinosa / Gemma Ruiz Ángel	60
<i>Fatto in Indie Chita Delli Angeli</i> , Puebla, México Una imagen de San José con el Divino Infante atribuido a los Cora como parte del legado artístico de Santiago Durante a la parroquia de Toirano, Savona Pablo F. Amador Marrero	74
El proyecto de Ignacio de Tomás y Fabregat de 1792 para la reconstrucción de la Iglesia de San Juan Bautista de Écija (Sevilla) M^a Dolores Rincón Millán / Amparo Graciani García	94
Higiene y belleza. Dos tópicos determinantes de la arquitectura funeraria montevideana en el siglo XIX William Rey Ashfield	108
El crecimiento y la transformación arquitectónica de la zona norte de la ciudad de Salamanca durante la primera mitad del siglo XX Sara Núñez Izquierdo	124
Del pre al post-colombino en el arte contemporáneo colombiano Sol Astrid Giraldo Escobar	138
Más allá del lienzo (y de la pintura): proyectos pictóricos en el campo expandido Belén Mazuecos	152
Reseñas	168



Montea de la Catedral de Cuenca (detalle). Fot.: Alexandra M. Gutiérrez.

index

Iconology of the Religious Architecture of Seville in the Middle Ages: The church of Saint Jullian Rafael Cómez Ramos	10
Footprints in stone: Traces in the cloister of the Cathedral of Cuenca Alexandra M. Gutiérrez Hernández	24
The cane masters of the convent of Santa Inés of Seville Estefanía Medina Muñoz	40
The "Soledades" in the state of Milan under Spain and over Fiorenzo Baini	52
The Processional Allegory in the Baroque: "La Diablesa" by Nicolás de Bussy Mariano Cecilia Espinosa / Gemma Ruiz Ángel	60
<i>Fatto In Indie chita delli Angeli, Puebla, México.</i> <i>An image of Saint Joseph with the Divine Child</i> <i>attributed to the Cora Workshop as part of the artistic legacy</i> <i>of Santiago Durante to the parish of Toirano, Savona</i> Pablo F. Amador Marrero	74
The project of Ignacio de Tomás and Fabregat of 1792 for the reconstruction of the Church of San Juan Bautista de Écija (Seville) M^a Dolores Rincón Millán / Amparo Graciani García	94
Hygiene and beauty. Two decisive subjects in Montevideo's funerary architecture in the 19th century William Rey Ashfield	108
The growth and architectural transformation of the northern area of Salamanca during the first half of the 20th century Sara Núñez Izquierdo	124
Pre-Columbian art / Post-Columbian art Sol Astrid Giraldo Escobar	138
Beyond the canvas (and of the painting): pictorial projects in the expanded field Belén Mazuecos	152
Reviews	168



Rafael Cómez Ramos | Alexandra M. Gutiérrez Hernández | Estefanía Medina Muñoz | Fiorenzo Baini | Mariano Cecilia Espinosa - Gemma Ruiz Ángel | Pablo F. Amador Marrero | M^a Dolores Rincón Millán - Amparo Graciani García | William Rey Ashfield



H. Torre.
I. Escalera para los Tabernáculos del Oratorio.
K. Baptisterio.
L. Excavación para la explotación de las aguas de aquel la.
M. Parte del altar que ocupa la capilla, propiamente la bóveda de la misma Iglesia, que es necesario demolerla para el ingreso de aquella entrada y fachada.

Comandante de Marina



Fig. 1. La Insignia de la Cruz, conocido como "la Cruz de los Labradores" o "la Diablesa", Nicolás de Bussy (1695). Museo Arqueológico Comarcal de Orihuela. Fot.: Mariano Cecilia Espinosa.

La alegoría procesional en el barroco: "La Diablesa" de Nicolás de Bussy

The Processional Allegory in the Baroque: "La Diablesa" by Nicolás de Bussy

Mariano Cecilia Espinosa

Universidad de Murcia, España
mariano.cecilia@um.es

Gemma Ruiz Ángel

Museo de Arte Sacro de Orihuela, España
gemma@museodeartesarco.es

Resumen

El grupo escultórico de *La Insignia de la Cruz*, conocido popularmente como "la Diablesa", obra realizada en 1695 por el escultor estrasburgués Nicolás de Bussy, constituye uno de los ejemplos más significativos de obras de carácter alegórico vinculadas a la Semana Santa en España e Hispanoamérica. El análisis de la pieza desde la vertiente procesional como función religiosa para la que fue diseñada nos remite a pasos procesionales como "la Canina" de Sevilla, el paso de "la Muerte" de Zaragoza o "el Arquero de la Muerte" en Lima (Perú). Esta perspectiva nos permite adentrarnos mejor en su significado, su complejo simbolismo, en la motivación para la que fue creada y en la mentalidad de la sociedad del barroco español.

Palabras clave: Nicolás de Bussy; escultura; barroco; Orihuela; Sevilla; Lima; Zaragoza.

Abstract

The sculptural group of the Insignia de la Cruz, popularly known as "la Diablesa", made in 1695 by the sculptor of Strasbourg, Nicolas de Bussy, is one of the most significant examples of allegorical works linked to Holy Week in Spain and Hispanic America. The analysis of the piece from the processional side as a religious function for which it was designed refers us to processional steps such as "La Canina" in Seville, the passage from "La Muerte" in Zaragoza or "El Arquero de la Muerte" in Lima (Peru). This perspective allows us to delve deeper into its meaning, its complex symbolism, the motivation for which it was created and the mentality of Spanish Baroque society.

Keywords: Nicolás de Bussy; sculpture; baroque; Orihuela; Sevilla; Lima; Zaragoza.

El grupo escultórico de *La Insignia de la Cruz*¹, también conocido como “la Cruz de los Labradores”², popularmente “la Diabla”³, que se conserva en la ciudad de Orihuela, representa uno de los ejemplos más impactantes de las esculturas alegóricas en España. El estudio de esta extraordinaria obra escultórica del barroco español, se ha realizado bien desde la óptica documental⁴, o la estrictamente material y artística⁵. En este trabajo, pretendemos contextualizar la pieza con la función religiosa para la que fue encargada en 1694 y ejecutada un año después, la procesión de Viernes Santo en la tarde, y analizar el grupo escultórico desde todas sus vertientes, para conocer los valores culturales que intrínsecamente conserva la pieza desde la perspectiva histórica y artística vinculada a la máxima expresión de la religiosidad popular de nuestro país, las celebraciones públicas de Semana Santa⁶.

En este artículo profundizamos en el sentido, el simbolismo y la iconografía de una pieza imprescindible para comprender el arte barroco que se estaba gestando a finales del siglo XVII en el Sureste español, y determinante en el devenir de la escultura del setecientos que, a su vez culmina en la plenitud alcanzada por la obra del escultor murciano Francisco Salzillo Alcaraz⁷. No obstante, antes de adentrarnos en su estudio y análisis pormenorizado vamos a situar el momento artístico de su diseño y ejecución, que coincide con la estancia en el Levante del escultor estrasburgués Nicolás de Bussy, a quien se atribuye de manera unánime su paternidad.

1. El panorama artístico en el sur valenciano a finales del siglo XVII: La llegada de Nicolás de Bussy

La creciente actividad artística que desde el Renacimiento se desarrolla en la incipiente nueva sede episcopal de Orihuela⁸ tiene su continuidad durante la primera mitad del siglo XVII donde el panorama artístico de la diócesis orcelitana se configura en torno a las relaciones artísticas existentes entre Granada, Murcia y Orihuela, que facilitaron el conocimiento de la obra de artistas andaluces como Alonso de Mena, Alonso Cano, su discípulo Pedro de Mena, Montañés o Juan de Mesa. Estas interacciones artísticas que se venían desarrollando en aquel momento entre Andalucía y dos de los focos artísticos más activos del Sudeste, las ciudades episcopales de Murcia⁹ y Orihuela¹⁰, quedan evidenciadas en la magnífica imagen de la Virgen del Rosario,

1. Con esta denominación aparece en las actas de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral en el momento de su realización y colocación en la Capilla del Loreto. Archivo Diocesano de Orihuela (en adelante A. D. O). *Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Libro de juntas de la Cofradía del Santísimo Sacramento*. Sig.: 1066.

2. Se ha conocido históricamente con esta denominación por ser sus portadores los labradores de la ciudad de Orihuela y su término, todos ellos cofrades de la Loable Cofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral.

3. En el ámbito popular se conoce al grupo escultórico con este término reduciendo su significado a la impactante figura del diablo con formas de mujer. Esta denominación también ha sido aceptada y empleada por la historiografía. Algunos autores se han referido a ella como “el Triunfo de la Cruz” o “la Exaltación de la Cruz”.

4. SÁNCHEZ PORTAS, J., “Aportación al estudio de la Semana Santa oriolana”, *Revista Oleza*, 1981, s/p

5. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL M^o del C., *El escultor Nicolás de Bussy*, Murcia, Universidad de Murcia, 1982.

6. Sobre la Semana Santa de Orihuela véase la tesis doctoral: CECILIA ESPINOSA, M., *La Semana Santa de Orihuela: arte, historia y patrimonio cultural*, Murcia, Facultad de Letras, Universidad de Murcia, 2014. <https://digitum.um.es/jspui/handle/10201/40346>.

7. La obra de Nicolás de Bussy, y posteriormente los trabajos del marsellés Antoine Dupar, influyeron decididamente en este escultor, nacido en 1707, considerado por sus contemporáneos como “celebrado escultor de España” y “escultor del mayor crédito de estos reinos”.

8. Durante la segunda mitad del siglo XVI la ciudad de Orihuela alcanza su cénit al lograr en 1564 la sede episcopal tras siglos de reivindicaciones y pugnas con el vecino reino castellano de Murcia y su diócesis de Cartagena. Finaliza así un largo período donde los límites civiles y eclesiásticos no coincidían, ya que todo el Sur valenciano pertenecía a la Corona de Aragón, mientras en el ámbito pastoral dependía de la diócesis castellana de Cartagena. Sobre este tema conocido por la historiografía como “el pleito del obispado” véase: CARRASCO RODRÍGUEZ, A., “Los orígenes del pleito del obispado de Orihuela (ss. XII – XIV)”, *Anales de Historia Medieval*, Universidad de Alicante, n^o 11, 1996 – 1997, págs. 633 – 642, y del mismo autor la tesis doctoral: *La ciudad de Orihuela y el Pleito del Obispado en la Edad Moderna*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

9. BELDA NAVARRO, C., HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*, Murcia, Región de Murcia, 2006.

10. LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C., “Consideraciones en torno al Arte en Orihuela”, *Anales Centro de Cultura Valenciana*, N^o 45, 1960, págs. 160-178.

que se conserva en la capilla de su advocación situada en la girola de la S. I. Catedral de Orihuela. La talla fue realizada en 1633 por el desconocido escultor Bernardo de Aguilar, posiblemente de origen andaluz, que fue magníficamente policromada y estofada por el oriolano Francisco Heredia¹¹, el único pintor activo en Orihuela durante buena parte del siglo XVII, con numerosas intervenciones para las iglesias oriolanas como es el caso del retablo de la Capilla del Hallazgo en el Santuario de Nuestra Señora de Monserrate o algunos restos retablisticos conservados en los almacenes del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela. Aunque desconocemos los pormenores de la presencia de Bernardo de Aguilar en Orihuela, la pieza pone de manifiesto la fusión de las formas artísticas andaluzas con la tradición decorativa local y nos muestra las pautas de la escultura del mediodía hispano, con elementos heredados de Montañés y Juan de Mesa¹². Por otro lado, en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela se conserva una imagen tallada a principios del siglo XVII del niño Jesús Salvador del Mundo, procedente de la catedral oriolana, realizada dentro de una estética andaluza, que también demuestra esta relación artística de Orihuela con el sur peninsular¹³.

La peste de 1648 y la epidemia de 1678, diezmaron la población y provocó –como es deducible–, un retroceso significativo en la actividad económica, situación que afectará a las bellas artes con un descenso muy considerable en el número de encargos artísticos por parte del principal mecenas, la Iglesia local, que vio mermados sus ingresos de fábrica, destinados a la dotación de los templos¹⁴. No obstante, esta situación varió ostensiblemente en el último cuarto del siglo XVII con la mejoría económica, el cese de las epidemias y de otros infortunios como las reiteradas inundaciones del río Segura o los períodos alternos de sequía. La recuperación económica permitirá que en las últimas décadas del seiscientos el panorama de las bellas artes recupere el esplendor del Renacimiento, y se encuentre a la altura de una ciudad que, tras la capital valentina, era la más importante del antiguo reino de Valencia, como cabeza de gobernación, sede episcopal y principal centro universitario del mediodía valenciano.

En este momento surgirá una potente escuela local de tallistas, escultores, y retablistas, encabezada por las familia de los Caro, Jusepe Rufete, Laureano Villanueva, y Bartolomé Perales, que se extenderán por todo el Sureste, significativamente por el reino de Murcia. El mediodía valenciano volverá a ser un foco artístico de gran relevancia en conjunción con la vecina región de Murcia, hasta el punto que podríamos definir como una escuela interregional. En el panorama local oriolano destacan los pintores Francisco Heredia o Bartolomé Albert, y plateros como Bautista Varó, Juan Joli o el palermitano Antonio Martínez Rubio, –ejemplo de las relaciones artísticas con los territorios del sur de Italia pertenecientes a la Corona de Aragón–, junto a la llegada a finales de siglo del pintor valenciano Senén Vila –colaborador de Bussy–, y de trabajos pictóricos del lorquino Pedro Camacho, entre otros.

11. SÁNCHEZ PORTAS, J., "Bernardo de Aguilar y Francisco de Heredia autores de la escultura de Nuestra Señora del Rosario de la Catedral de Orihuela", *Revista Oleza*, 1982, s/p.

12. BELDA NAVARRO, C., *Virgen del Rosario: catálogo de la exposición Semblantes de la Vida*, Orihuela, La Luz de las Imágenes, 2003, págs. 426-427.

13. Esta escultura del niño *Jesús Salvador del mundo* es conocida popularmente como "el niño de la bola", en referencia al orbe que porta en su mano izquierda. Se trata de una pieza escultórica del siglo XVII de escuela andaluza que procede de la Catedral de Orihuela. La iconografía del Niño Salvador o Niño Redentor, se caracteriza por la presencia de un globo terrestre que sostiene Jesús, a menudo coronado por una cruz, como ocurre en el caso de la pieza de Orihuela, por la actitud de bendecir de la imagen y la ausencia de dolor en la misma. Esta imagen recibía adoración en el altar mayor de la Catedral el 2 de febrero y participaba en una procesión claustral. Ese día se le colocaba en su mano izquierda una pequeña candela, tradición que continúa en la actualidad tras cinco siglos. El ceremonial de su festividad se encuentra reglado en A. D. O. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. *Libro Verde*. Sig.: 1100.

14. Por concesión del rey Alfonso X "el Sabio" las parroquias de Orihuela disponían del tercio diezmo, –la fábrica– para la construcción, reparación y dotación de los templos como principal fondo para los encargos artísticos. La Catedral de Orihuela poseía además el quinto diezmo, –la quinta casa–, también llamada Fábrica Menor, que junto a la Fábrica Mayor o tercio diezmo completaban sus recursos para mantenimiento mejora arquitectónica y mueble del templo catedralicio. CECILIA ESPINOSA, M., RUIZ ÁNGEL, G., *Guía del Archivo Catedralicio de Orihuela*, Orihuela, Cabildo Catedral de Orihuela, 2008.

En el campo escultórico, la llegada a la zona del escultor estrasburgués Nicolás de Bussy será determinante ya que modificará el lenguaje artístico predominante, abriendo los horizontes hacia el triunfo de unas imágenes de gran dramatismo que suscitaban emociones hasta aquel momento totalmente desconocidas. El escultor alemán estaba afincado desde 1688 en la vecina población de Murcia¹⁵, un artista formado en los principios que regían el barroco europeo¹⁶. Bussy había llegado a la capital de España en 1659 en el séquito de Juan de Austria, en donde se incorporó a la Corte como escultor de cámara de Felipe IV. Unos años después, en 1662, se trasladará a Valencia donde trabajará como oficial en el taller del escultor Tomás Sanchís. A partir de 1668 desarrollará en la capital del reino su labor como imaginero, formando parte del gremio de carpinteros de la ciudad. En 1672 abandonó la capital valenciana iniciando un periplo por todo el Levante, trabajando en Alicante, donde contraería matrimonio en 1676 y establecería su taller, realizando diversas obras para Elche, Aspe, Orihuela y Murcia.

En la diócesis de Orihuela coincidió con el grupo de retablistas que se estaba forjando en la zona a cuya cabeza estaba Antonio Caro “el viejo”, un artista que ejerció su profesión por todo el Sureste¹⁷ alcanzando un notable prestigio con obras de gran interés como el retablo de la Capilla del Hallazgo en la antigua ermita de Nuestra Señora de Monserrate de Orihuela, culminado durante los años 1675 - 1677 con la intervención del pintor Francisco Heredia, que pone de manifiesto los logros que se estaban produciendo en Orihuela y que rápidamente se expandirán por todo el Levante. Antonio Caro será el iniciador de una importante escuela familiar con sus hijos Antonio y José que desarrollarán su trabajo en Orihuela y Murcia, Ignacio, que trabajará en Cartagena, y su sobrino Manuel, cuya actividad se centrará fundamentalmente en Lorca¹⁸.

La primera obra conocida de Nicolás de Bussy para Orihuela se remonta al año 1689 y corresponde al encargo de los diseños para realizar un retablo y tabernáculo destinado a la capilla mayor de la Catedral oriolana¹⁹, cuyo trabajo sería realizado por el escultor José Caro, hijo de Antonio Caro “el viejo” y seguidor de la obra de Bussy²⁰. Esta primera vinculación con la Catedral de Orihuela, y con su cabildo eclesiástico, le per-

15. SÁNCHEZ ROJAS FENOLL, M. C., *Nicolás de Bussy*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 2003, págs. 71 – 87.

16. Los estudios sobre el escultor han sido muy abundantes destacamos aquellos de mayor relevancia: SÁNCHEZ MORENO, J., “Nicolás de Bussy, escultor. Nuevos datos sobre su personalidad artística y humana”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 1943, págs. 121-154; LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C., “Nicolás de Bussy y su origen”, *Archivo Español de Arte*, nº 105, 1954, págs. 63-80; LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C., “El escultor Don Nicolás de Bussy”, *Archivo de arte valenciano*, nº 34, 1963, págs. 64-77; SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. del C., *El escultor Nicolás de Bussy*, Murcia. Universidad de Murcia, 1982; BUCHÓN CUEVAS, A. M., LÓPEZ AZORÍN, M. J., “Escultores extranjeros maestros del gremio de carpinteros de Valencia: Nicolás de Bussy, Julio Capuz y Francisco Stolf”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXV, 2000, págs. 161-168; SÁNCHEZ - ROJAS FENOLL, M. C., LÓPEZ AZORÍN, M. J., “Notas para una bibliografía del autor”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº8, 2004, págs. 29-36; RAMALLO ASENSIO, G., “Nicolás de Bussy. Iconografías de la pasión importadas desde el centro de Europa”, en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *Arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid. CSIC, Instituto de Historia, 2005; VV.AA., *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*, Murcia, Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, 2005; INIESTA MAGÁN, J., BELDA NAVARRO, C., “Nicolás de Bussy y la Archicofradía del Rosario. Las claves de un pleito”, *Real Academia Alfonso X el Sabio*, 2006; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., “Bussy y sus colegas en Alicante”, en SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. del C., MONTOJO MONTOJO, V., ESTRELLA SEVILLA, E., *Nicolás de Bussy, un escultor europeo en España; tercer centenario de su muerte (1706-2006)*, Murcia, Real Academia de BBAA de Santa María de la Arrixaca, 2006; MONTOJO, V., “El tiempo histórico de Nicolás de Bussy”, en SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. del C., MONTOJO MONTOJO, V., ESTRELLA SEVILLA, E. *Nicolás de Bussy...*, op.cit., MONTOJO MONTOJO, V., *Nicolás de Bussy un escultor europeo en España* (Catálogo de exposición), Murcia, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2006. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C., “La etapa murciana de Nicolás de Bussy”, SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M^a DEL C. MONTOJO MONTOJO, V. ESTRELLA SEVILLA, E., *Nicolás de Bussy...*, op. cit., MONTOJO MONTOJO, V., “Los primeros hermanos de la Cofradía de Jesús Nazareno de Cartagena y Nicolás de Bussy”, *Ecos del Nazareno*, 2017, págs. 4-7.

17. SEGADO BRAVO, P., “El escultor-retablista Antonio Caro “el Viejo”, *Imafronte*, nº 2, 1986, págs. 83-99.

18. DE LA PEÑA VELASCO, C., *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena (1670-1785)*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1992.

19. Este encargo denota el prestigio alcanzado por Nicolás de Bussy al confiarle el principal espacio del templo más relevante del obispado de Orihuela. Archivo Municipal de Orihuela. *Juntas de fabrica de la Catedral*. S. XVII. Capítulos del retablo y sagrario de la capilla mayor de la catedral por Antonio Caro, se especifica que en caso de fallecimiento continuará el trabajo el escultor Laureano Villanueva. Sig.: 1070.

20. NIETO FERNÁNDEZ, A., *Orihuela en sus documentos*, tomo I, Murcia, Instituto teológico franciscano de Murcia, 1984, pág. 36.



Fig.2. Detalle de la parte inferior del grupo escultórico *La Insignia de la Cruz*, en donde se sitúan las alegorías de la muerte y el mal, representadas respectivamente por un esqueleto y un diablo con formas de mujer. Fot.: Mariano Cecilia Espinosa.

mitiría recibir nuevos encargos como será el caso de “la Diablesa”, una obra destinada a la procesión de Viernes Santo en la tarde, en aquel momento organizada por las cofradías de la catedral de Orihuela, establecidas en su capilla extramuros dedicada a Santa María del Loreto y dependiente del Cabildo Catedralicio.

2. El encargo de *La Insignia de la Cruz* y su función religiosa: La procesión del santo entierro de cristo

En 1694, tenemos noticias de una iniciativa que cambiará el significado de la antigua procesión de Viernes Santo en la tarde, –cuyo origen se remontaba a la segunda mitad del quinientos–, y marcará desde el punto de vista artístico su trayectoria durante siglos: la realización del paso procesional alegórico de *La Insignia de la Cruz*. En este sentido, el 5 de septiembre de aquel año, la junta de la cofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral se reunió para tratar en qué lugar de la Capilla del Loreto se iba a colocar una nueva insignia que llevarían sobre sus hombros los labradores de los arrabales de la ciudad para salir en la procesión que se hacía todos los años el Viernes Santo por la tarde junto al resto de imágenes que participaban en la misma²¹.

El 26 de marzo de 1695 los labradores Tomás Alcorisa, y Miguel Ros, cofrades de la cofradía del Santísimo Sacramento²², exponían ante el notario Andrés Ximénez que los labradores²³ de la ciudad de Orihuela y

21. A. D. O. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. *Libro de juntas de la Cofradía del Santísimo Sacramento*. 2 - v. Sig.: 1066 f.

22. El primero de ellos, Tomás Alcorisa aparece por aquellas fechas como miembro destacado de la junta de la cofradía. A. D. O. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. *Libro de juntas de la Cofradía del Santísimo Sacramento*. Sig.: 1066.

23. Estos labradores procedían de los arrabales de la ciudad: el arrabal Roig, el arrabal de San Agustín y el Arrabal de San Juan, todos ellos eran cofrades del

su término, todos ellos cofrades y portadores de algunas de las imágenes que participaban en la procesión del Viernes Santo en la tarde, habían decidido realizar a su costa “la insignia de la Santísima Cruz” para llevarla en la procesión de Viernes Santo cuyos gastos ascendieron a 800 libras, que se debían satisfacer entre todos ellos²⁴. En aquella fecha, se recogieron muchas cantidades pero aún faltaba dinero para satisfacer el precio ajustado y concertado con el escultor, ya que los labradores no lograron recoger todo lo necesario. Dado que la celebración de la procesión estaba muy próxima era necesario solventar la deuda. Para ello, se había resuelto pedir un cargamiento de censal de 300 libras que concedió la priora y comunidad de monjas dominicas de Santa Lucía de Orihuela a razón de 17 dineros por libra y que sirvió para pagar al escultor que había realizado el paso procesional²⁵.

Los mayordomos acordaron, previa votación, que se dieran antorchas para los nazarenos que iban a alumbrar *La Insignia de la Cruz*, tal como se hacía con el resto de insignias antiguas durante la procesión de Viernes Santo, y para iluminarla el Jueves y Viernes Santo, así como los días de Pascua. Además, se decidió que el día de la procesión se determinara el lugar que debía ocupar en la misma²⁶. Los mayordomos de la cofradía decidieron que el citado paso procesional se colocara en el sitio donde estaba hasta entonces el grupo escultórico de “el Desenclavamiento”²⁷.

La nueva insignia se entregó en 1695 y costó 800 reales. Desde el punto de vista documental no hay constancia del escultor a quien se le pagó el coste de la obra. No obstante, la historiografía ha mantenido su filiación a Nicolás de Bussy, una atribución unánime, y acertada bajo nuestro criterio, ya que este artista era el único capaz de transmitir un nuevo lenguaje a través de las formas escultóricas. En este sentido, las obras de Bussy están cargadas de una fuerte expresividad, tienden al patetismo y el simbolismo y poseen acusadas influencias del mundo germánico²⁸, aspectos que se reflejan claramente en “la Diablesa” de Orihuela, una obra considerada por el profesor Belda Navarro como la más significativa de su etapa valenciana²⁹.

La Insignia de la Cruz, representaba de modo alegórico el triunfo de la cruz de Cristo sobre el pecado, la muerte y su capacidad generadora de vida. La obra escultórica, –colosal en cuanto a su significado–, causará un gran impacto emocional en los fieles y en el significado de la procesión en sí misma, ya que con la creación de este paso se pretendía que el cortejo procesional no acabara con la contemplación desolada de la muerte, representada por el cuerpo yacente, sin vida, inerte, de un Cristo vejado y torturado, sino con la esperanza y la visión consoladora de la resurrección mediante la representación de la victoria de la cruz, en definitiva de la redención³⁰. Con esta nueva incorporación variaba notablemente el mensaje de una procesión que no concluía con el entierro del cuerpo de Cristo sino con un alegato final sobre la resurrección y la esperanza.

Santísimo Sacramento, que se obligaban todos los años desde antiguo a portar algunas de las imágenes de la procesión.

24. SÁNCHEZ PORTAS, J., “Aportación al estudio de la Semana Santa oriolana”, *Revista Oleza*, Orihuela, 1981, s/p.

25. A. D. O. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Registros notariales de Andrés Ximénez, ff. 272 r- 277 r. Sig.: 766 a.

26. A. D. O. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Libro de la cofradía de Santa María del Loreto. Junta celebrada el 5 de Septiembre de 1694. Sig.: 1066.

27. Desde entonces *La Insignia de la Cruz* formó parte del edificio y de las propiedades muebles de la S. I. Catedral de Orihuela, en concreto tuvo altar y retablo desde el año 1695 en la capilla extramuros de la Catedral dedicada a Nuestra Señora del Loreto, tal como aparece reflejado en distintos inventarios catedralicios.

A. D. O. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Inventarios de la S. I. Catedral de Orihuela. Sig.: 933. Allí se veneró hasta 1936 cuando por motivos bélicos fue trasladada al Museo Nacional de Orihuela, dependiente de la República española, hasta que fue devuelta a su lugar de origen tras finalizar el conflicto. En la Capilla del Loreto se mantuvo hasta la década de 1960 cuando por motivos de conservación y ante el deterioro de la capilla se trasladó a la Biblioteca Pública “Fernando de Loazes”, para iniciar un largo periplo de cambios de ubicación permaneciendo en el Museo de Semana Santa y luego en el Museo Arqueológico Comarcal San Juan de Dios, donde se conserva en la actualidad.

28. BELDA NAVARRO, C., *Los siglos del barroco*, Madrid, Akal, 1997, pág. 210.

29. *Ibid.*

30. En la Semana Santa de 1694 participaron con tan solo una Cruz con toallas.

3. Significado y simbolismo: El estandarte de la redención

El grupo escultórico representa el triunfo de la cruz, signo de la redención, que se alza invicta en los cielos, sobre la tierra, la muerte, reflejada por un esqueleto, el mal, representado por el diablo con formas de mujer y el pecado. Esta singular y un tanto insólita iconografía, que también aparece en la crestería de las cajoneras de la sacristía de la catedral de Murcia, ha sido interpretada por algunos autores como un trasunto de las actas apócrifas de Pilato en donde se relata que los santos rogaron a Dios que dejase en los infiernos el signo de la cruz como señal de victoria durante toda la eternidad:

*Y asimismo todos los santos de Dios se prosternaron a los pies del Señor, y dijeron con voz unánime: Has llegado, al fin, Redentor del mundo, y has cumplido lo que habías predicho por la ley y por tus profetas. Has rescatado a los vivos por tu cruz, y, por la muerte en la cruz, has descendido hasta nosotros, para arrancarnos del infierno y de la muerte, por tu majestad. Y, así como has colocado el título de tu gloria en el cielo, y has elevado el signo de la redención, tu cruz, sobre la tierra, de igual modo, Señor, coloca en el infierno el signo de la victoria de tu cruz, a fin de que la muerte no domine más.*³¹

No obstante, el profesor Belda Navarro³² ha apuntado una interpretación más sencilla y acertada desde nuestra perspectiva sobre su inspiración y significado. Según este historiador, el verdadero contenido iconográfico hay que buscarlo en el libro de cabecera del escultor *El cristiano interior*, donde se exponen las contradicciones de la época y "las denodadas luchas de los estamentos religiosos por implantar unas formas de vida ascética con menosprecio de lo físico y carnal hasta alcanzar la contemplación de los triunfos de la Cruz sobre el mundo, los vicios y el infierno"³³. Como ya apuntamos en líneas anteriores, este tema se encuentra tallado en la cajonera de la sacristía de la Catedral de Murcia, que en razón a su proximidad cronológica³⁴ y geográfica debe considerarse como un motivo claramente inspirador de este grupo escultórico, junto a las fuentes habituales utilizadas y divulgadas por el cristianismo.

Un ejemplo de antecedente iconográfico es la obra *Alegoría de la redención*, de Jacopo Ligozzi (h. 1587), recientemente donada por Óscar Alzaga al Museo Nacional del Prado. En este lienzo aparecen en el Gólgota junto al sedile de la cruz de Cristo, los principales personajes y elementos del grupo procesional que estamos analizando: la muerte simbolizada en un esqueleto que mira atenta a un reloj de arena, un diablo, —sin formas femeninas—, acompañado por la serpiente, y ángeles que revolotean en torno a la cruz. Delante y focalizando la atención del espectador, la Virgen llora ante el cuerpo de Cristo muerto, tras ser desenclavado. Como podemos comprobar en el grupo escultórico de Bussy no se muestra la imagen de Cristo muerto, pues en el contexto procesional no era necesario, ya que le precedía en el cortejo la urna del Cristo Yacente y detrás la Virgen en su soledad llorando a su hijo.

La influencia de composiciones anteriores de carácter alegórico y relacionadas con el tema principal de la redención, como es el caso de la obra de Jacopo Ligozzi, influyeron notablemente en el diseño de esta

31. RAMALLO ASENSIO, G., "Fuentes tipológicas e iconográficas de Nicolás de Bussy", en V.A.A., *Catálogo de la exposición Nicolás de Bussy*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 2003, págs. 58-59.

32. BELDA NAVARRO, C., 2013. *La diablesa*, trabajo inédito conservado en el Archivo Diocesano de Orihuela.

33. *El Christiano Interior o guía fácil para salvarse*, traducido al castellano de un original francés escrito por Monsiu Bernieres, Cavallero Francés, tuvo varias ediciones.

34. BELDA NAVARRO, C., HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, pág. 274.

iconografía en España, con variaciones significativas como es el caso del diablo con formas femeninas de Bussy, heredero de la tradición centroeuropea, y que podemos apreciar tanto en el grupo escultórico de Orihuela como en la talla de la cajonera de la Catedral de Murcia. En este sentido, Bussy recupera la tradición de representar a los diablos femeninos propia del mundo medieval centroeuropeo. Tanto en Flandes como en el Sur de Alemania, encontramos construcciones alegóricas, como “la Columna de la Trinidad” o de “la Peste” de Viena, erigida en conmemoración del cese de epidemia de 1679 y proyectada por Matthías Rauchmiller donde participaron escultores como Fischer von Erlach, Strudel, entre otros. Es probable que estas obras sirvieran de inspiración para Bussy a la hora de componer *La Insignia de la Cruz*. En este sentido, la imagen de la Diabla es muy similar a la escultura que simboliza la peste en Viena, que aparece vencida con apariencia de mujer envejecida con los senos totalmente flácidos.

La cruz vacía con las gotas de sangre derramada por Cristo, –en evocación a su poder purificador y a la extendida devoción a la sangre de Cristo³⁵–, con el sudario colgado sobre el madero transversal, es el elemento principal del grupo escultórico, simboliza la resurrección y reina en el cielo, sobre el mundo, aplacando a la muerte, representada por un esqueleto –*Mors Mortem Superavit*³⁶–, y al tiempo, que transcurre de manera inexorable, materializado en un reloj que nos muestra la fugacidad de la vida, el triunfo y la universalidad de la muerte que a todos irremediablemente nos llega. La situación en el paso del esqueleto y el diablo con la manzana en la mano, todos bajo la Cruz redentora, tiene relación con la calavera de Adán como símbolo del pecado original, relacionado desde el punto de vista teológico con la redención de la cruz de Cristo³⁷, y con la tradición de su enterramiento en el monte del Gólgota. En definitiva, la obra alegórica muestra el dogma de la redención de la humanidad donde Jesucristo, el nuevo Adán, ha entregado su vida en la cruz, venciendo a la muerte y el pecado, simbolizado por la Diabla y la manzana que sostiene en su mano, liberando a la descendencia del primer Adán, de las tinieblas, de la muerte hacia la luz de la vida eterna.

Dada su impecable realización técnica, de gran calidad en cuanto a sus formas, espacio, volumen, equilibrio y policromía, podemos considerarla como una de las mejores creaciones del arte barroco español, a lo que se suma la escasez de pasos alegóricos en España, más proclive en sus procesiones a narraciones continuas en detrimento de versiones simbólicas menos comprensibles³⁸, su paralelo más cercano es *El Triunfo de la Santa Cruz sobre la Muerte, el Mundo y el Pecado*, popularmente conocido como “la Canina” de la Semana Santa de Sevilla, que participa cada Sábado Santo en la Hermandad Sacramental del Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo, realizada en 1691 por Antonio Cardoso de Quirós³⁹ –estrenada dos años después–, o el paso de “la Muerte” incorporado al Santo Entierro de la Semana Santa de Zaragoza en el año 1730.

La introducción de este grupo escultórico y la elección de esta iconografía en el discurso catequético de la procesión, nos revela una idea intencionada de transmitir un mensaje claro de salvación a través del

35. Una clara referencia al culto a la Vera Cruz y la Sangre de Cristo, devociones que, tanto en Castilla como en Aragón propiciaron el nacimiento de las procesiones de Semana Santa en España, cuya estética original se aproxima a la actual procesión de viernes Santo de San Vicente de la Sonsosierra en la Rioja.

36. La muerte, de Cristo, venció a la muerte.

37. El tema de la muerte vuelve a aparecer en la obra de Bussy con la imagen de San Francisco de Borja realizada por el escultor estrasburgués en torno a 1695

38. BELDA NAVARRO, C., “Imago pietatis. la escultura para el oratorio y para la intimidad”, *El legado de la escultura*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1996, págs. 63-69.

39. LÓPEZ PLASENCIA, J. C., “Mors Mortem superávit. Sobre las fuentes iconográficas de una alegoría procesional de la Semana Santa sevillana”, *Tercerol, Cuadernos de Investigación*, nº 14, 2010 – 2011, págs. 49 – 84.

poder persuasivo de las imágenes y sobre la fuerza conmovedora de su contemplación⁴⁰ en el atardecer de Viernes Santo, por la calles estrechas de la antigua ciudad episcopal convertida en un vía crucis urbano y con el bello simulacro de la cruz victoriosa como principal elemento protagonista.

4. Paralelismos en Sevilla, Zaragoza e Hispanoamérica: “La Canina”, “El paso de la Muerte” y “El Arquero de la Muerte”

Como ya advertimos en líneas anteriores el paso procesional alegórico en el contexto de las procesiones de Semana Santa en España está presente en ciudades de gran tradición pasionaria, como Sevilla con la obra de Cardoso de Quirós, o en Zaragoza con el paso de “la Muerte”⁴¹, perteneciente a la Hermandad de la Sangre de Cristo⁴², cercanos al grupo escultórico oriolano en cuanto a su simbolismo y significado. Por otro lado, el impacto de Europa en el Nuevo Mundo tuvo una gran repercusión en las artes con la llegada de nuevas formas y estilos que, conjuntamente con el proceso de evangelización, marcaron el nacimiento de un arte nuevo, fruto del mestizaje de las tradiciones y la estética, aportando una mirada nueva al arte occidental. Del mismo modo, las costumbres españolas y las expresiones populares se exportaron a Hispanoamérica, como es el caso que aquí nos interesa de la Semana Santa como expresión de la religiosidad popular. En este sentido, en Lima (Perú), tenemos un extraordinario ejemplo entroncado con la idea procesional de Sevilla y Zaragoza; “el Arquero de la Muerte”, y otras piezas alegóricas, –hoy desaparecidas–, similares al modelo iconográfico de “la Diablesa” de Orihuela.

El primer ejemplo que vamos a analizar es el paso alegórico del *Triunfo de la Santa Cruz*, popularmente conocido como “la Canina” que participa en la Semana Santa sevillana cada Sábado Santo. La composición escultórica tiene como elemento principal a la cruz de Cristo vacía, de cuyo brazo derecho pende un sudario blanco, mientras en el otro extremo cuelga uno negro con la leyenda “*Mors Mortem Superavit*”. Delante de ella quitando protagonismo a la cruz, se sitúa un esqueleto, símbolo de la muerte, abatido, en actitud reflexiva, sentado sobre el orbe, mientras sostiene una guadaña. A su izquierda, se localiza el dragón con una manzana símbolo del pecado y del mal, vencido por la resurrección de Cristo, que culmina el mensaje global del grupo, la redención de la humanidad⁴³.

Esta configuración del grupo escultórico no es la original. Según Mestre Navas⁴⁴ su origen se remonta a finales del siglo XVI –entre 1575-1582–, con la participación de un paso con la cruz y unos sudarios cerrando la procesión del Santo Entierro tras el Cristo yacente y la Virgen, en idénticas circunstancias que “la Diablesa” de Orihuela. Así se mantuvo durante las primeras décadas del siglo XVII, hasta que a partir de 1640 se fue enriqueciendo y renovando constantemente, dadas sus características efímeras, ya que cada año se reelaboraba coincidiendo con su estación de penitencia con materiales de baja calidad, sólo la cruz y el esqueleto

40. SÁNCHEZ MORENO, J., “D. Nicolás de Bussy, escultor (Noticia de su actividad artística). Las imágenes simbólicas”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 2º trimestre, 1943-1944, págs. 186-187.

41. Este paso procesional cuyo origen se remonta al siglo XVIII volvió a salir en la procesión del Santo Entierro de Cristo de Zaragoza, tras 36 años sin participar. Al ser un nuevo paso se le ha intitulado de manera diferente el “Triunfo de la vida sobre la muerte”. Hasta 1910 se conoció como el paso de “la Muerte”, desde ese año y hasta 1980 como “El Pecado y la Redención”.

42. Sobre esta cofradía véase el trabajo de GÓMEZ URDAÑEZ, J. L., *La Hermandad de la Sangre de Cristo de Zaragoza. Caridad y ritual religioso en la ejecución de la pena de muerte*, Zaragoza, Asociación para el Estudio de la Semana Santa, 2004.

43. LÓPEZ PLASENCIA, J. C., “Mors mortem superavit. Sobre las fuentes iconográficas de una alegoría procesional de la semana santa sevillana”, *Tercerol, cuadernos de investigación*, nº 11, 2011, págs. 50-84.

44. Sobre esta obra véase el completo estudio de: MESTRE NAVAS, P. A., *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla: Del Colegio de San Laureano al San Gregorio de los Ingleses*. Ed. 500, Sevilla, Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla, 2010.

eran de madera, encargándose a diferentes artistas y artesanos su diseño y ejecución, destacando entre ellos a Juan Valdés Leal y a Luis Pedro Osorio, este último fue el que más tiempo intervino en su composición, con diversos encargos anuales. Por aquellos años, el conjunto escultórico lo componían un ángel o un niño⁴⁵, situado sobre el mundo, la muerte coronada, –en referencia la fugacidad de su reinado–, el árbol del Génesis donde se le colocaban manzanas, cuatro pirámides pintadas en color negro y blanco, y la cruz que presidía toda la representación acompañada de dos palmas como símbolo triunfal⁴⁶.

La definitiva imagen del grupo escultórico se debe a la reforma emprendida por el escultor Antonio Cardos de Quirós en 1691, quien siguiendo las indicaciones de Manuel Contreras, presbiterio y mayordomo de la cofradía, llevó a cabo una modificación consistente en focalizar en el centro de la composición a la imagen de la muerte, desapareciendo el árbol, las palmas y el niño, manteniéndose a su vez el mundo, la Santa Cruz y el demonio. La nueva obra estrenada en 1693 mantenía el mensaje alegórico de la resurrección, a pesar del giro iconográfico, aunque con la muerte como protagonista, aspecto muy relacionado con la mentalidad del momento. Durante estos procesos de continua renovación consta la participación de Valdés Leal quien añadió al esqueleto una corona y un manto, atributos reales a una muerte que reinaba sobre el orbe. Su impronta queda patente en el trabajo final de Cardoso Quirós y, evidentemente la influencia de sus alegorías a las vanitas: *In ictu oculi* y *Finis Gloriam Mundi*.

En el caso del paso procesional del *Triunfo de la vida sobre la muerte*, de la Semana Santa de Zaragoza, su origen se remonta al año 1730 cuando los cofrades de la Hermandad de la Sangre de Cristo encargaron el paso de “la Muerte”, compuesto por un esqueleto abrigado con un manto de armiño, que tenía a sus



Fig. 3. Detalle del rostro de “la Diablesa”, símbolo del mal vencido por la Cruz, –la redención–, que alude al pecado original sosteniendo una manzana entre sus manos. Fot.: Mariano Cecilia Espinosa.

45. La imagen de “Jesús infante”, ya sea de pasión o de gloria, fue habitual en las procesiones de Semana Santa en España, significativamente en Andalucía donde se incorporan a finales del siglo XVI y en Hispanoamérica durante el barroco, destacando aún hoy día su presencia en México, Perú, Colombia y Guatemala. Las composiciones alegóricas como espejo de la salvación se representaron principalmente de dos formas: el Niño Jesús como símbolo de la Resurrección y los grupos escultóricos del triunfo de la cruz. Como podemos comprobar en el caso de Sevilla se fusionan en uno estas dos concepciones que finalmente derivan en la opción del triunfo de la cruz sobre la muerte como alegoría de la Redención, donde la reflexión en torno a la muerte alcanza un mayor protagonismo a partir de 1693. HENARES PAQUE, V., “Las imágenes exentas de Jesús niño en la semana Santa andaluza”, *Tercerol, cuadernos de investigación*, nº 10, 2006, págs. 177-194.

46. MESTRE NAVAS, P. A., *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla...*, op. cit., págs. 102-104.

pies un cetro y la corona real⁴⁷. El símbolo de la muerte abría el cortejo procesional del Santo Entierro de Cristo. En este sentido, en 1799 esta procesión estaba formada por: "la Muerte", "Cenáculo", "Oración en el Huerto", "Prendimiento", "Jesús atado a la columna", "Ecce Homo", "Jesús con la cruz auestas", "Calvario", "Descendimiento", "Santo Sepulcro" y "San Pedro"⁴⁸. Como podemos comprobar el paso de "la Muerte" era, al igual que en Sevilla, el prelude de la procesión, la reflexión previa del espectador antes de contemplar la pasión de Cristo, aunque en este caso no hay referencia alguna a la Resurrección. Esta obra sufrió algunas modificaciones en el siglo XIX, según nos muestra el proyecto de reforma de la procesión del Santo Entierro de Cristo, en donde aparece el paso de "la Muerte" configurado en torno a un esqueleto erguido con pose regia y ataviado con capa real y con la corona a sus pies junto a una guadaña, acompañado de diversas inscripciones referentes a la vanidad y la fugacidad de la vida. Su significado mantendría el original con ligeras variaciones iconográficas y se encuadra dentro del concepto reflexivo ante la muerte.

En las procesiones hispanoamericanas la idea de utilizar pasos alegóricos se plasmó en los cortejos procesionales, tal como documenta la acuarela de Pancho Fierro –Francisco Fierro Palas–, donde se escenifica una procesión de Semana Santa en la calle de San Agustín de Lima. La obra fechada en la década de 1830 pertenece a la *Hispanic Society of America*⁴⁹, y en ella se muestra una de las tradiciones españolas más genuinas, las procesiones de Semana Santa, recreadas en el Nuevo Mundo, en este caso en el Virreinato de Perú, con idéntica plasticidad y estética que en la metrópoli, en este caso con Sevilla como principal referencia. La procesión sigue con detalle las formas de narración de la pasión empleadas en España mediante distintos grupos escultóricos –al modo de la procesión barroca– portados a hombros, y con sentido catequético. En esta obra se documentan los pasos de "la Entrada de Cristo en Jerusalén", "la Última Cena", "la Oración en el Huerto", "el Prendimiento", "la Flagelación", "el Camino del Calvario", "la Elevación de la Cruz" y "la Crucifixión con la Virgen y San Juan". Además de estas obras sobresale una escultura extraordinaria dedicada al tema de la muerte, "el Arquero de la Muerte", obra del mestizo limeño Baltazar Gavilán⁵⁰ realizada por encargo de los agustinos, expresamente para las procesiones de Semana Santa⁵¹, en concreto, para la procesión de las Ánimas de Jueves Santo, también conocida como de la Sangre de Cristo.

Al igual que sucede con los ejemplos españoles de Sevilla y Zaragoza, "el Arquero de la Muerte" precede, en el orden procesional, al resto de grupos escultóricos. En este sentido, hay que señalar dos aspectos significativos: en primera instancia el paso procesional sevillano cambió de orden en la procesión al incidir sobre su concepto original de alegoría de la Resurrección aspectos reflexivos sobre la fugacidad de la vida y la muerte que a todos llega, siendo un prelude del cortejo procesional pasional y por ende de la narrativa catequética de la procesión. Por otra parte, la Semana Santa en Lima fue fundada por sevillanos, tal como fue el caso de la Cofradía de la Soledad, por lo que la procesión asumiría la tradición y costumbre española, en especial la sevillana. En este caso, el concepto de la escultura de "el Arquero de la Muerte" y su situación en la procesión, así como su significación, siguen el ejemplo de las procesiones pasionarias de Sevilla y Zaragoza.

47. GÓMEZ URDAÑEZ, J. L., "La Hermandad de la Sangre de Cristo en la historia". *Tercerol, Cuadernos de investigación*, 9, 2005, Zaragoza, págs. 75-92.

48. RINCÓN GARCÍA, W., "Los pasos procesionales de la Hermandad de la Sangre de Cristo de Zaragoza antes y después de la Guerra de la Independencia", *Tercerol, Cuadernos de investigación*, nº13, 2009, Zaragoza, págs. 165-186.

49. La acuarela fue donada por Huntington en 1919.

50. Esta pieza escultórica se conserva en la antesacristía de la iglesia de San Agustín, de Lima, y sale en procesión en Semana Santa desde hace más de doscientos cincuenta años.

51. Fernando Arellano apunta la inspiración en el grabado de Durero *Hércules matando arpías a flechazos*. ARELLANO, F., *El arte hispanoamericano*, Caracas, Editorial Universidad Católica Andrés Bello, 1988, pág. 350.

La obra en madera policromada de Baltazar Gavilán es el trabajo más significativo de su producción, y del tema de la muerte arquera en el campo escultórico, cargado de un gran realismo, sin precedentes en la plástica del barroco peruano, representa de forma dramática un tema como ya hemos visto esencial en la mentalidad de la sociedad del barroco. Su impecable realización a la hora de plasmar el cuerpo humano esqueletizado, una importante diferencia con las realizaciones españolas que estamos analizando en este trabajo, así como la tensión que transmite el cuerpo en el momento de lanzar el dardo de la muerte, ponen de manifiesto la maestría de la obra, y la intención del escultor de lograr un gran realismo para la contemplación no estática, sino en el movimiento de la procesión y dirigida a unos fieles en cuya mentalidad la muerte ocupaba permanentemente su cotidianidad.

En este sentido, la presencia de la muerte en la Lima colonial fue un aspecto cotidiano muy presente en la mentalidad del siglo XVII, al igual que ocurría en España, pero acrecentado con las circunstancias locales donde la violencia cotidiana, la precariedad de la vida de la mayoría social, las epidemias o los desastres naturales como los terremotos, así como la preocupación por ser víctima de una muerte súbita, derivó en una constante preparación para alcanzar una “buena muerte”, indispensable si se pretendía alcanzar la gloria eterna. La población era consciente de la fragilidad de su condición, aspecto que se acrecentaba con la insistente y continua predicación de la Iglesia sobre la muerte, el infierno, el juicio final y la gloria, como herramienta significativa para la conversión indígena. Por ello, dentro de los cortejos procesionales de Semana Santa, encaminados a la evangelización de los fieles a través de la plástica y la teatralidad de estas escenificaciones no podían faltar las referencias a la muerte, al mal, el pecado, y a la esperanza en la resurrección.

A nivel iconográfico, el tema de la muerte arquera tuvo una gran aceptación en Hispanoamérica cuya población fue muy receptiva a la hora de asimilar la reflexión sobre la muerte que el barroco contrarreformista pretendía asentar en estos nuevos territorios siguiendo la tendencia existente en la poesía, el teatro y la plástica del Siglo de Oro español. Tanto la población indígena como la mestiza no tardaron en adoptar esta nueva iconografía por su cercanía a las costumbres prehispánicas de representar a la muerte por medio de cráneos y tibias, tal como las podemos ver en los altares de Tenochtitlan, Tlatelolco o Calixtlahuaca, entre otros⁵².

No obstante, el paso de “el Arquero de la Muerte” no era la única composición alegórica que participaba en la procesión limeña. Anteriormente a la disposición del cortejo procesional que nos muestra la acuarela de Pancho Fierro conocemos una descripción de la procesión, en aquel momento denominada de la Sangre de Cristo, donde además de la obra de Baltazar Gavilán participaba un grupo escultórico similar a “la Diabla” de Orihuela compuesto por la cruz invicta, el mundo, el demonio y la muerte, con la diferencia en el sagrado madero donde aparecía Cristo crucificado:

...Saca arrastrando fuera del estandarte principal, seis banderas negras, que en las tres llevan los triunfos de Cristo, van los tres enemigos del ánima, mundo, demonio y carne; y en las otras tres en una la muerte y triunfos de ella, en las otras dos en una tiaras, capelos y mitras, y en la tercera corona y cetros. Llevan en unas andas que cargan ocho, con túnicas negras, un grande y devoto Cristo crucificado, cuya cruz pisa el globo del mundo, y tiene rendidos al demonio, muerte y pecado en forma de una culebra, que causando horror y el Cristo majestad, forman un paso de amor y miedo. Va otra muerte que es osamenta humana en otras andas, con arco, flecha y guadaña, en hombros de Religiosos. En otras va el Santo Lignum Crucis, en hombros de sacerdotes revestidos debajo de palio, y remata la virgen enlutada. Júntense a esta procesión y hacen un cuerpo dos cofradías que van

52. MÍNGUEZ CORNELLES, V., “La muerte arquera cruza el atlántico”, *Semata, Ciencias Sociais e Humanidades*, vol. 24, 2012, págs. 149-170.

delante, una de Indios oficiales, y otra de negros libres con diferentes bultos y cruces, aunque todos con túnicas negras y escapularios blancos, y un escudo en que está pintado un corazón y un Cristo...⁵³.

5. A modo de conclusión

La contrarreforma tenía en la reflexión sobre la muerte una de sus líneas directrices esenciales, "el más eficaz antídoto contra la vanidad del mundo", tal como concebían los jesuitas y plasmó el arte barroco en las representaciones del propio San Francisco de Borja contemplando la calavera de la otrora hermosa emperatriz Isabel de Portugal, escena que magistralmente tallara en 1695 el propio Nicolás de Bussy, obra conservada en el Museo de Bellas Artes de Murcia. Estas ideas reflejadas en el arte barroco salieron de los templos para inundar las calles en Semana Santa, buscando la expiación, el arrepentimiento y la conversión del pueblo. Este es el sentido de la presencia de esculturas relacionadas con el tema de la muerte y la resurrección, todas ellas alegóricas, en las procesiones pasionarias, significativamente aquellas que representaban la pasión y el entierro de Cristo. La misma intención se repitió en tierras americanas, aunque en un contexto social distinto, donde la conversión indígena era prioritaria y más acuciante, por lo que la procesión y los grupos escultóricos fueron un instrumento fundamental y muy significativo en la labor evangelizadora de las órdenes religiosas.

Dentro de la alegoría procesional de la Semana Santa española podemos distinguir entre un primer momento donde prevalece el significado de la esperanza en la resurrección de Cristo representada por la cruz invicta como símbolo de la redención son los casos de "la Canina" de Sevilla y "la Diablesa" de Orihuela, y una evolución en el caso sevillano hacia un concepto reflexivo en torno a la muerte y la fugacidad de la vida, que es exportado al virreinato de Perú, y se repite en el caso del paso de "la Muerte" de Zaragoza. Como antecedentes en el empleo de alegorías de la salvación se recurrió la figura de Jesús niño como salvador del mundo y símbolo de la Resurrección principalmente en Andalucía y posteriormente en Hispanoamérica. El mejor ejemplo de la transición hacia alegorías más dramáticas en torno al tema de la muerte es la reforma de Cardoso de Quirós del paso del *Triunfo de la Cruz* de Sevilla, que sin olvidar el mensaje de salvación, otorgó un mayor protagonismo a la reflexión de los files en torno a la muerte, siempre en consonancia con la mentalidad de la sociedad de aquel momento.

Por su parte, el grupo escultórico de "la Diablesa" recoge el sentir contrarreformista en el marco de una procesión dramática que llama a la conversión. Su autor, el estrasburgués Nicolás de Bussy, plasmó magistralmente en una alegoría escultórica la mentalidad del hombre del barroco, el mensaje de la Iglesia con un lenguaje formal que nos remite a su raigambre centroeuropea, tal como se aprecia significativamente en la efigie del diablo. Con este ejemplo concreto, podemos comprobar la intencionalidad teológica y evangelizadora de estas funciones públicas religiosas, donde una procesión estamental que representa el entierro de Cristo, el luto y afligimiento de la comunidad local, se transforma en un mensaje de salvación intencionado y diseñado por la élite religiosa, en este caso el Cabildo Catedralicio, organizador del cortejo procesional, a quien se debe la intencionalidad del encargo, materializado por unos labradores que serán durante siglos los portadores de sus andas en la procesión.

Fecha de recepción: 27/12/2016

Fecha de aceptación: 15/02/2017

53. BARRIGA CALLE, I., "La experiencia de la muerte en Lima. Siglo XVII", *Apuntes*, nº31, 1992, págs. 81-101.