

CONFLUENCIA
DE LA IMAGEN
Y LA PALABRA

CONFLUENCIA
DE LA IMAGEN
Y LA PALABRA

JOSÉ M. MORALES FOLGUERA, REYES ESCALERA PÉREZ,
FRANCISCO J. TALAVERA ESTESO, EDS.

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

ANEJOS DE
IMAGO
REVISTA DE EMBLEMÁTICA Y CULTURA VISUAL [III]

DIRECCIÓN

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

RAFAEL ZAFRA MOLINA (UNIVERSIDAD DE NAVARRA)

CONSEJO EDITORIAL

BEATRIZ ANTÓN MARTÍNEZ (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID), ANTONIO BERNAT VISTARINI (UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS), PEDRO CAMPA (UNIVERSITY OF TENNESSEE AT CHATANOOGA), JAIME CUADRIELLO (UNAM - MÉXICO), JOHN T. CULL (COLLEGE OF THE HOLY CROSS - WORCESTER), PEDRO GERMANO LEAL (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE - NATAL), DAVID GRAHAM (CONCORDIA UNIVERSITY - MONTREAL), VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES (UNIVERSITAT JAUME I), JESÚS UREÑA BRACERO (UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA).

SECRETARÍA

SERGI DOMÈNECH GARCÍA (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA).

ASESORES CIENTÍFICOS

IGNACIO ARELLANO AYUSO (UNIVERSIDAD DE NAVARRA), CHRISTIAN BOUZY (UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL), CÉSAR CHAPARRO (UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA), PETER DALY (MCGILL UNIVERSITY), AURORA EGIDO (UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA), JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE (UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA), JESÚS M^o GONZÁLEZ DE ZÁRATE (UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO), VÍCTOR INFANTES DE MIGUEL (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE), GIUSEPPINA LEDDA (UNIVERSITÀ DI CAGLIARI), SAGRARIO LÓPEZ POZA (UNIVERSIDADE DE A CORUÑA), JOSÉ MANUEL LÓPEZ VÁZQUEZ (UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA), ISABEL MATEO GÓMEZ (CSIC), JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA (UNIVERSIDAD DE MÁLAGA), ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ (UNIVERSIDAD DE SEVILLA), PILAR PEDRAZA (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA), FERNANDO R. DE LA FLOR (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA), BÁRBARA SKINFILL (EL COLEGIO DE MICHOACÁN).

© Los autores, 2015

© De esta edición: Universitat de València, 2015

Coordinación editorial: Rafael García Mahíques

Diseño y maquetación: Celso Hernández de la Figuera

Cubierta:

Imagen: André Félibien, *Tapisseries du Roy*, Amsterdam, ca. 1700, emb. 39.

Diseño y composición: Celso Hernández de la Figuera

ISBN: 978-84-370-9665-0

Depósito legal: V-1787-2015

Impresión: Guada Impresores, S.L.

Índice

PRESENTACIÓN.....	7
Seducidos con la emblemática, JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE.....	9
<i>Charta Lusoria</i> , VÍCTOR INFANTES.....	29
La educación de la Virgen como modelo iconográfico y como modelo social, ANTONIO AGUAYO COBO, MARÍA DOLORES CORRAL FERNÁNDEZ.....	45
El discurso retorico de <i>Luz del Evangelio</i> ante la sombra reformista, MONSERRAT GEORGINA AIZPURU CRUCES.....	59
Propuesta de identificación del túmulo de Felipe IV en Pamplona, M ^a ADELAIDA ALLO MANERO.....	67
Emblemática nas exéquias da infanta portuguesa Maria Francisca Dorotea no Arraial De Minas de Paracatu, Brasil (1771), RUBEM AMARAL JR.....	77
«Hieroglíficos y empresas» en la <i>Descripción de la traza y ornato de la Custodia</i> hispalense de Juan de Arfe, PATRICIA ANDRÉS GONZÁLEZ.....	91
Emblemática en el <i>Sferisterio</i> : tradición alegórico-emblemática del <i>Pallone Col</i> <i>Bracciale</i> , JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ.....	103
El cuerpo como emblema: ensayo de inventario a las formas no verbales de comunicación, AGUSTÍ BARCELÓ CORTÉS.....	119
Joan Miró. Hermenéutica de un «Paisaje catalán», ROBERTA BOGONI.....	127
Sirenas victorianas o la recreación de la iconografía clásica en la pintura de Sir Edward Burne-Jones y John William Waterhouse, LETICIA BRAVO BANDERAS	137
El tema del encuentro entre Abrán y Melquisedec, FRANCISCO DE PAULA COTS MORATÓ.....	153
Historieta arcana. Huellas del pensamiento barroco español en las <i>Empresas</i> <i>Morales</i> de Juan de Borja, JUAN CARLOS CRUZ SUÁREZ.....	167
Emblemática para los cautivos del corso. La fiesta pro-borbónica en el naci- miento de Luis I, celebrada por cristianos cautivos en Mequínex, MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO.....	177
San Juan en Patmos y el barco como símbolo de la esperanza cercana en la salvación, SERGI DOMÉNECH GARCÍA.....	187
San Luis Obispo. Imágenes valencianas de un santo apropiado, ANDRÉS FELICI CASTELL.....	199
El Bautismo según el <i>Pontifical de la curia romana</i> y su representación icónica, PASCUAL GALLART PINEDA.....	213

El símbolo del espejo en la obra de Saavedra Fajardo, <i>Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas</i> , MARÍA DEL CARMEN GARCÍA ESTRADÉ	225
La adoración del Trono de Gracia, RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES.....	241
Lujuria y venganza desesperada. Salomé y Electra, ESTHER GARCÍA-PORTUGUÉS	253
Representaciones de Caín matando a Abel durante la edad moderna: aproximación a un tipo iconográfico, CRISTINA IGUAL CASTELLÓ	269
«Parida y donzella, ¿cómo pudo ser? El que nació de ella, bien lo pudo hacer».Emblemas para glosar la maternidad virginal de María, CARMÉ LÓPEZ CALDERÓN	279
<i>Dictionnaire des symboles, emblèmes & attributs</i> (París, 1897) de Maurice Pillard Verneuil: el simbolismo dispuesto a la ornamentación Art Nouveau, FÁTIMA LÓPEZ PÉREZ	293
El neoestoicismo como filosofía de vida para tiempos de tribulación: Goya, los desastres de la guerra y el <i>Theatro Moral de la Vida Humana</i> , JOSÉ MANUEL B. LÓPEZ VÁZQUEZ.....	305
La empresa LX de las <i>Empresas Morales</i> . ¿Y por qué un caracol?, ALEJANDRO MARTÍNEZ SOBRINO	321
Biblioteca selecta, pintura espiritual, dominio cultural: los libros de emblemas y la pintura decorativa en las Misiones Jesuíticas de la América portuguesa (siglos XVI-XVIII), RENATA MARIA DE ALMEIDA MARTINS.....	329
La medalla expresionista alemana y... ¿la pervivencia de la tradición?, ANTONIO MECHÓ GONZÁLEZ.....	339
« <i>Con el buril y con la pluma</i> »: a representação moral do pecado nos emblemas de André Baião, FILIPA MEDEIROS.....	353
La sombra de Cristo. Corporalidad y sentidos en el ámbito celestial, M ^a ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ	363
El texto y la ilustración: la emblemática en los libros nupciales boloñeses del XVII, EMILIA MONTANER.....	375
La pintura emblemática de la Divina Pastora en América, FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ.....	387
El sol eclipsado. La imagen festiva de Carlos II en Italia, JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA	403
«Juicio y sentencia de Cristo». Texto e imagen de una pintura devocional en Écija, ALFREDO J. MORALES.....	429
<i>La entrada del rey en Portugal</i> de Jacinto Cordeiro: entre la relación poética y la literatura dramática, ANTONIO RIVERO MACHINA.....	443
«Cruzados del arco iris»: una suerte de emblema musical periodístico, LUIS ROBLEDO ESTAIRE	451
El disparate del elefante: la sátira teriomórfica y la actualidad del Barroco, LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ	459

«JUICIO Y SENTENCIA DE CRISTO». TEXTO E IMAGEN DE UNA PINTURA DEVOCIONAL EN ÉCIJA

ALFREDO J. MORALES
Universidad de Sevilla

En la antigua Colecturía de la iglesia de san Juan de Écija, actualmente Sala de Juntas de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno, se conserva una pintura sobre lienzo de grandes proporciones que representa el «Juicio y Sentencia de Cristo». La primera referencia a dicha obra se debe a los autores del *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, quienes la consideraron obra del siglo XVIII «de gran interés iconográfico con alegoría del Ecce Homo y Sentencia de Cristo» (Hernández Díaz y otros, 1951: 158). Con posterioridad, en el *Inventario Artístico de Sevilla y su Provincia* se titulaba dicha pintura como *Cristo ante Pilatos*, se citaba su ejecución en 1663 y se daban sus medidas (Morales y otros, 1982: 220).¹ Por su parte, en las dos ediciones de la *Guía Artística de Sevilla y su Provincia* se recoge como lienzo de gran interés representando a Cristo ante Anás y Pilatos, con numerosas inscripciones que transcriben textos evangélicos alusivos a este episodio (Morales y otros, 1981: 414 y 2004: 202). Más recientemente el cuadro ha sido mencionado por Valdivieso como una gran pintura de *Cristo ante Pilatos*, que también podría denominarse como *La sentencia de Cristo*, reiterando su fecha de ejecución en 1663, señalando que es copia de un grabado flamenco del siglo XVII y aportando una reproducción fotográfica (Valdivieso, 2011: 137). A pesar de la aparente disparidad con la que el cuadro ha sido denominado, resulta evidente que en todos los casos subyace una referencia iconográfica común que puede perfectamente identificarse con el *Juicio y Sentencia de Cristo*, frase que encabeza el presente trabajo y que, como se verá, ya ha sido empleada para designar otras pinturas prácticamente iguales a la aquí tratada.

El mencionado lienzo de la iglesia ecijana se encuentra en un lamentable estado de conservación, advirtiéndose en su superficie las marcas de los listones de madera que forman el bastidor y presentando graves y abundantes pérdidas de la película pictórica y de la preparación, varios desgarros, arañazos y erosiones, evidentes defor-

1. El lienzo mide 2,23 x 3,36 m.



Fig. 1. Anónimo, *Juicio y Sentencia de Jesús, Écija*, Iglesia de San Juan.

maciones y una considerable capa de suciedad, además de áreas con el barniz pasmado, lo que en determinadas zonas oscurece o nubla la superficie de la tela y dificulta su correcta interpretación, siendo especialmente notorio el conjunto de daños en los bordes de la pintura y en algunas de las numerosas inscripciones que aparecen distribuidas por todo el cuadro, que carece de marco.

Como ya señaló Llompart, el tema representado alcanzó una notable difusión a partir de la presunta localización en 1580 de la sentencia de Pilato en la ciudad italiana de L'Aquila, texto que sería publicado en diversas ciudades europeas a partir de esa fecha, siendo la edición más antigua conocida la realizada en francés, en París, al año siguiente de su presunto hallazgo (Llompart, 1989: 234). En esta misma fecha parece que ya llegaron algunas copias a España y se escribió la versión italiana, la cual no sería publicada hasta 1588. En ella trató el jesuita napolitano Camillo Borrelo, a instancias del obispo de Nocera, Paolo Giovio, de corregir los numerosos errores que se habían propagado, informando negativamente sobre el supuesto descubrimiento que, como era habitual en tales hallazgos, había estado revestido de todo el aparato de las tradiciones apócrifas. No obstante, habida cuenta del tiempo transcurrido, el texto había logrado ya una amplia repercusión, que se mantendría en épocas posteriores, llegando a conocer varias ediciones en diferentes idiomas hasta el siglo XIX.

Coincidiendo con los mismos años en los que el texto empezó a propagarse se realizaron las primeras representaciones gráficas del tema. De hecho, un año más tarde de su supuesto hallazgo el texto ya se editaba en Nuremberg incorporándole la relación de los integrantes del Sanedrín con sus opiniones y juicios en torno a Jesús.

Aunque durante algún tiempo se consideró que la imagen más antigua de este episodio de la Pasión de Cristo era la realizada por Claude Deruet y grabada por Philippe Thomassin en 1617, ha podido señalarse que el primer dibujo de dicho asunto parece deberse a Martín de Vos, el cual serviría para abrir diferentes estampas, entre las que se encuentra la realizada por Adriaen Collaert, que habría sido utilizada para la realización de numerosas pinturas sobre el tema.² Pero no fueron el dibujo de Deruet, en las distintas versiones grabadas que del mismo se efectuaron, ni el de Martín de Vos, con las estampas a las que dio lugar, las principales o únicas fuentes iconográficas para la representación del tema del *Juicio y Sentencia de Cristo*. De hecho, hubo al menos otra estampa que alcanzó una mayor difusión que esas dos, como se podrá comprobar por las pinturas que después se relacionarán. Se trata de la correspondiente a Daniel Altenburgh realizada a partir de un dibujo de Frans Francken I, que fue publicada hacia 1613 por Joam Bussemacher y que aparece acompañada por un texto que fue grabado por Egbert van Panderen.³ En esta creación los personajes que representan al Sanedrín, al sumo sacerdote Caifás y a Pilato se acompañan de textos latinos, idioma en el que también están escritas unas frases colocadas en la parte superior de la estampa y la propia sentencia de Cristo que, encerrada en una cartela, ocupa el centro de la parte inferior de la escena. Dichas inscripciones, de las que están numeradas las correspondientes a los integrantes del Sanedrín, aparecen traducidas libremente al francés en un texto numerado y corrido al pie de la representación y también al alemán, pero en un escrito más amplio que tras un título general se organiza en tres columnas y se enmarca por una orla decorativa, ocupando la parte inferior de la estampa.⁴



Fig. 2. Daniel Altenburgh, Joam Bussemacher y Egbert van Panderen, *Juicio de Jesús*.

2. Ya lo señaló Llompart, aunque recientemente se ha querido atribuir la localización del grabado que parte del dibujo de Martín de Vos a Sigaut. Véase respectivamente Llompart, 1989: 236 y Velarde Cruz, 2011: 104.
3. Agradezco a Francisco Montes González el haberme facilitado la referencia de esta obra, así como sus indicaciones sobre algunas pinturas del mismo tema que aquí se mencionan.
4. Sobre el pavimento de la sala donde se celebra el juicio, a la izquierda de la cartela con el texto de la sentencia, aparece el nombre de Daniel Altenburgh y a la derecha de la misma el de Joam Bussemacher. En el original que se ha consultado no figura el de Egbert van Panderen.

Es precisamente ésta la que ha sido copiada en el lienzo del *Juicio y Sentencia de Cristo* de la iglesia ecijana de San Juan, como también lo fue en las pinturas que con el mismo tema se conservan en la iglesia del convento de San Agustín de Bogotá, en el museo del convento de San Francisco de Quito, en el convento de Santo Domingo de Cuzco, obra realizada por Juan Espinosa de los Monteros, en la iglesia del convento de Santo Domingo de Granada (Martínez Medina, 1989 : 91), en la iglesia de Santa María Magdalena de Plentzia, en la capilla del Nazareno de la ermita de la Inmaculada Concepción de Sisante, realizada por Felipe Navarro (Martínez Soria, 2010: 266-271) y en la iglesia de San Agustín de Morelia, pintura realizada por Manuel Xavier de Tapia.⁵ La mayor parte de dichas obras copian con total fidelidad la

estampa de Altenburgh y Bussemacher, pudiendo señalarse que en otras hay algunas variantes en la agrupación, actitudes e indumentaria de los integrantes del Sanedrín, siendo más evidentes los cambios en el caso de la obra de Plentzia, pues además de cambios en la distribución y gestos de los sacerdotes se han incorporado unas columnas para organizar el muro que cierra



Fig. 3. Anónimo, *Juicio y Sentencia de Jesús*, (detalle), Écija, Iglesia de San Juan.

5. Con excepción de la pintura de Sisante que es un mural, las restantes son obras pintadas sobre lienzo. En el caso de la obra de Morelia, en el estado mexicano de Michoacán, es evidente que a pesar de lo dicho por Velarde Cruz no se tomó como base de la misma el grabado de Andriaen Collaert a partir del dibujo de Martín de Vos, habida cuenta las diferencias en la composición, el cambio en el escenario y la ausencia de algunos personajes, caso de los soldados romanos que aparecen en primer término en la escena grabada. De igual manera cabe rechazar que dicha estampa se copiara en las obras americanas a las que hace referencia, pues es evidente que tanto en la pintura de San Agustín de Morelia como en la mayor parte de las restantes se está empleando el grabado de Altenburgh- Bussemacher que aquí se comenta (Velarde Cruz, 2011: 104-106). Por otra parte, sí es acertado señalar que las representaciones del mismo tema que ofrecen a Cristo de pie entre dos soldados y vestido con túnica derivan del grabado de Deruet-Thomassin, caso de la pintura existente en el Sagrario Metropolitano de la propia ciudad de Michoacán (Velarde Cruz, 2011: 107). Las imágenes de las pinturas de Bogotá, Quito y Cuzco pueden consultarse en la página web del Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA) <<http://colonialart.org/archive/artList?row=52&col=1428a-1429b>> 3-1-14

al fondo la representación y se han creado unas cartelas para escribir la frases dispuestas sobre el cortinaje y en el hueco de la ventana.⁶

La escena que en estas obras se ofrece corresponde al doble juicio que sufrió Cristo, el primero ante el sumo sacerdote Caifás y el segundo ante el gobernador Poncio Pilato. En la casa del primero, los escribas y los ancianos allí reunidos, trataron de encontrar un testimonio que les permitiera condenar a Jesús a muerte, pero no lograron de todos los testigos la unanimidad a la que obligaba la ley. Fue entonces a pregunta directa de Caifás cuando Cristo se reconoció como el Mesías, provocando que aquel se rasgara las vestiduras y proclamara que había blasfemado, tras lo cual todos acordaron condenarlo a muerte. El segundo juicio tuvo lugar a la mañana siguiente en la residencia de Pilato, a donde Cristo había sido conducido

atado después de sufrir durante la noche las vejaciones, injurias y maltrato de los sirvientes y de la soldadesca. En presencia del gobernador romano y en respuesta a una pregunta directa, Jesús se reconoció como rey de los judíos, pero se mantuvo callado ante las acusaciones de los sacerdotes y los ancianos. Ante la sorpresa de Pilato y en razón de su potestad para liberar al reo que eligiese el pueblo con motivo de la fiesta de la Pascua, trató de hacerlo con Jesús preguntando a la muchedumbre si quería que lo soltara o que diera libertad a un famoso preso llamado Barrabás. El pueblo inducido por los sacerdotes y ancianos gritó a favor de éste último y pidió que Cristo fuese crucificado. Pilato tras declararse inocente de su sangre, se lavó las manos, mientras el pueblo gritaba que recayera sobre ellos y sus hijos. Seguidamente Jesús fue azotado, cubierto con un trozo de un manto como de púrpura y coronado de espinas, mientras los soldados romanos se mofaban y lo escarnecían.



Fig. 4. Anónimo, *Juicio y Sentencia de Jesús*, (detalle), Écija, Iglesia de San Juan.

6. La imagen puede verse en la página web del Eleiz Museoa. Bizkaia. Museo Diocesano de Arte Sacro, con el título de *Juicio de Cristo ante el Sanedrín*. El cuadro se fecha hacia 1615. <<http://www.eleizmuseoa.com/castellano/piezas/pieza10.htm>> 22-9-13.

Así narran los evangelistas el episodio del juicio de Jesús, siendo los textos de san Mateo, san Marcos y san Juan los que aportan mayor cantidad de datos. No obstante, resulta evidente que no hay en dicho relato ningún pasaje coincidente con la escena representada en la pintura ecijana y en las restantes del mismo tema que se mencionaron con anterioridad. Por eso al estudiar la correspondiente a Manuel Xavier de Tapia que se conserva en la iglesia de san Agustín de Morelia se ha insinuado que además de dichos textos se debieron utilizar otras fuentes históricas, caso de los evangelios apócrifos, especialmente del llamado de Nicodemo, que fue recogido por Jacobo de la Vorágine. Es más, se indicaba que en el evangelio de Nicodemo se aportan los nombres de algunos de los judíos presentes en el tribunal que juzgó a Cristo y que varios coinciden con los que aparecen en dicha pintura (Velarde Cruz, 2011: 103-104). Pero una vez cotejada la relación que aporta el evangelio apócrifo de Nicodemo, también conocido como *Actas de Pilato*, tanto con la pintura moreliana, como con las restantes que se sirvieron de la misma estampa, se advierte que solo hay coincidencia en el nombre de Caifás, sin que los correspondientes a los nueve restantes personajes figuren en dichos cuadros.⁷ Por otra parte, es necesario señalar que Jacobo de la Vorágine ni menciona el doble juicio de Jesús, ni mucho menos aporta los nombres de los integrantes del Sanedrín (Vorágine, tomo I, 1987: 217-227). Todo ello es lógico, si se tiene en cuenta que el tema iconográfico que se representa en la pintura de Écija y en las restantes, se gestó, tal y como señaló Llompart, a partir del pretendido descubrimiento de la Sentencia de Pilato, que como ya precisó este mismo autor tuvo lugar en 1580 (Llompart, 1989: 234).

La pintura ecijana reproduce con bastante fidelidad el grabado de Altenburgh, si bien su autor se ha permitido algunos cambios en la agrupación de los personajes, en ciertas actitudes y gestos, así como en las indumentarias. En estas últimas optó por dar un aire más oriental a la escena colocando turbantes en lugar de bonetes a un mayor número de sacerdotes. El lienzo presenta en la zona superior izquierda una inscripción latina cuya traducción es: «Juicio sanguinario de los judíos contra Jesucristo salvador del mundo». Dicho texto identifica plenamente la escena, que se desarrolla en una amplia sala cuyo fondo está articulado por pilastras y cortinajes brocados de color rojo, ordenación que se interrumpe en el lado derecho con la presencia de una ventana abierta a la ciudad de Jerusalén. El pavimento de la habitación lo forman losas de color blanco y negro dispuestas alternativamente y creando un ajedrezado. En el flanco izquierdo de la escena se sitúa el trono de Pilato, con hermas en las patas y respaldo, dispuesto sobre unas gradas y cubierto por un dosel con cortinajes rojos y flecos, del cual pende un disco con borlón. En su frente hay una cartela con una

7. Según el evangelio apócrifo de Nicodemo el consejo de los príncipes de los sacerdotes y los escribas estaba formado por Anás, Caifás, Semes, Dothaim, Gamaliel, Judas, Leví, Neftalí, Alejandro y Jairo. Véase *Actas de Pilato*, I, I. (Santos Otero, 1996: 398). Algunos de estos nombres no coinciden con los que para los mismos personajes da Velarde Cruz (Velarde Cruz, 2011: 104).

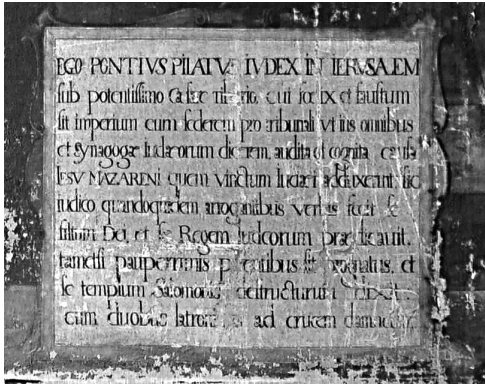


Fig. 5. Anónimo, *Juicio y Sentencia de Jesús*, (detalle), Écija, Iglesia de San Juan.

inscripción latina que identifica al personaje: «Poncio Pilato Juez».⁸ El gobernador romano se representa barbado y casi de perfil, apareciendo sentado y portando en su mano derecha un cetro, mientras avanza la izquierda hacia los personajes inmediatos. En su vestimenta se combinan los elementos de procedencia occidental, como la capa azul de brocado y forrada de piel de armiño y el gran collar que luce sobre el pecho, con los de origen musulmán, caso del turbante rematado en plu-

mero que cubre su cabeza, conforme a una representación «a la turca» con la que se identificaba a los antiguos gobernantes orientales.

A la derecha de Pilato aparecen dos personajes dialogando, vistiendo pesadas capas y con bonetes adornados por plumas. Ante ellos comienza la representación de los sacerdotes y ancianos del Sanedrín que participaron en el juicio con argumentos a favor de Jesús o proponiendo su condena, formando un semicírculo que se interrumpe para situar al ya citado gobernador romano y al sumo sacerdote Caifás. Éste ocupa el centro de la escena, apareciendo de pie sobre las gradas en las que se sitúa un trono con patas de garras rematadas en volutas aladas, el cual se cubre por un dosel azul en forma de pabellón. En su frente hay una cartela sostenida por lazos rojos con una inscripción que lo identifica, «Caifás Pontífice».⁹ Ésta va rodeando una frase incompleta que corresponde a la pronunciada por el sumo sacerdote cuando el Sanedrín decretó la muerte de Jesús tras la resurrección de Lázaro: «Sois necios, os conviene que muera un hombre a que perezca todo un pueblo» (Jn 11,50). Caifás, que gira la cabeza hacia su lado izquierdo, aparece con los brazos extendidos, viste la característica sobretúnica de amplias bocamangas y borde orlado de campanillas y granadas, lleva el pectoral con las doce piedras preciosas que simbolizan a las tribus de Israel y se cubre con la tiara. Respecto a la estampa que sirvió de modelo, el pintor se ha permitido enriquecer las vestiduras con unos brocados florales. También es aportación de este anónimo artista el vestir con una capa orlada de piel de armiño al personaje con bonete que se asoma por detrás del cortinaje del dosel, a la derecha del sumo sacerdote, y que tal vez pudiera corresponder a uno de sus ayudantes.

8. La cartela no existe en la estampa, apareciendo la leyenda escrita en el borde del dosel.

9. En la estampa de Altenburgh el nombre del Sumo Sacerdote aparece antes de la frase escrita en la cartela. En la parte superior de su marco figura el número 20, por lo que sería el último de los sacerdotes integrantes del Sanedrín. No figuran en la estampa los lazos que sirven para sostener la cartela.

En el lado contrario se sitúa la ventana antes aludida a través de la cual se ve un fragmento de la ciudad de Jerusalén con algunos de sus monumentos, debiendo corresponder el de estructura centralizada al templo de Salomón, al que se hizo referencia en el Juicio a Jesús ante Caifás, al citar sus palabras de que podría destruirlo y reedificarlo en tres días (Mt 56,61; Mc 14,58). En el otro, que es porticado y se remata por una balaustrada, aparece una cartela con el año de realización de la pintura, 1663. Delante de ambos edificios se han situado dos grupos de soldados con alabardas y con distintos tipos de cascos, debiendo corresponder uno de ellos a los guardianes del templo, mientras el otro son claramente militares romanos. No obstante, su situación no es la correcta en relación con los monumentos hacia los que se dirigen. Por otra parte, en la estampa de Altenburgh solo figura un soldado, aunque se ven varias lanzas y alabardas para indicar la presencia de un grupo más numeroso. De cualquier forma, esta divergencia entre pintura y estampa es una licencia del pintor, posiblemente sugerida por quien encargó el cuadro. Sí figura el grupo de hombres del primer término que se asoma por la ventana y que representa al pueblo de Jerusalén. Ellos son los protagonistas de las frases latinas escritas en el hueco de dicha ventana, pues fueron las que gritaron a Pilato durante el segundo de los juicios que sufrió Jesús. Traducidas dicen: «El pueblo a Pilato. Si liberas a este hombre no eres amigo de César» (Jn 19,12) «Crucifícale, crucifícale» (Lc 23,21; Jn 19,6) «Recaiga su sangre sobre nosotros y nuestros hijos» (Mt 27,25).

Los miembros del Sanedrín que aparecen formando un semicírculo son en total diecinueve. Se les identifica gracias a que en la cartela, rollo de pergamino o adarga que portan en sus manos está escrito su nombre debajo del número que los ordena y por encima de la frase latina que a favor o contra Jesús pronunciaron durante el juicio.¹⁰ Sus tipos físicos, edades e indumentarias son variados, así como sus gestos y actitudes, apareciendo algunos como en diálogo o discusión entre sí. El que ocupa el ángulo izquierdo de la composición y aparece con el número 1 es Simón Leproso.¹¹ Se le representa sentado, visto de tres cuartos, con una larga barba, vistiendo manto brocado orlado de armiño y cubierto por un turbante blanco con rayas y enriquecido por un broche. Con su mano derecha sostiene la cartela, a cuya leyenda apunta con el dedo índice, a la que también señala con su mano izquierda. El texto traducido dice: «¿Qué ley hay para el sedicioso?». El siguiente personaje, con una barba más corta, es Rabán, quien aparece de perfil sentado en una silla con respaldo en forma de volutas. Lleva un manto con muceta orlada por flecos sobre la que destaca un collar y un gran broche con lazo sobre el hombro derecho. Su mano izquierda está gesticulando, mientras la izquierda sostiene la adarga con la frase «¿Para qué son las leyes sino para guardarlas?». El personaje con el número 3 es Achías, situado a la izquierda de Pilato. Se le representa de perfil, con capa y bonete rojo apoyando las manos sobre la cartela

10. Agradezco a M^a del Carmen Martínez Hernández la ayuda prestada en la traducción de los textos latinos.

11. Según Velarde Cruz en la pintura existente en la iglesia de San Agustín de Michoacán el primer personaje es Abada. (Velarde Cruz, 2011: 100).

en la que está escrito «No es conocida la causa contra el reo y se le condena a muerte». A Subath, que figura con el número 4 apenas se le ve más que el rostro barbado, algo de su manto y el turbante, además de su mano izquierda que sostiene la adarga con la inscripción «Ninguna ley hay para condenarlo a muerte pues no pecó». Del siguiente personaje Romofim, que mira hacia el espectador, solo se ve su cabeza velada, algo de su manto brocado y la mano izquierda que soporta la adarga con la frase «¿Para qué se promulgan leyes si no se cumplen?».¹² El número 6 de los sacerdotes es Putifares, personaje casi calvo y con barba canosa, que viste sobretúnica brocada con cuello de piel blanca y túnica del mismo color, quien se gira hacia Achías, mientras lleva su mano derecha al pecho y con la izquierda sostiene una adarga en la que se lee «El seductor de la patria y alborotador del pueblo debe ser exterminado». A partir de este punto el pintor del cuadro ecijano ha alterado la agrupación y actitud de los tres siguientes personajes representados en la estampa. Así, ha situado en primer lugar a Ryfa (Riphar en la estampa), imberbe, vestido con túnica roja, amplio cuello blanco y manto con orla de armiño, cubierto con un bonete rojo, mientras sostiene con la mano izquierda la cartela con la frase «La ley contra nadie se ha aplicado a no ser confeso, por lo que este hombre es condenado sin culpa». Seguidamente y con el número 8 aparece en la pintura José de Arimatea, quien se gira hacia su izquierda para entablar diálogo con su compañero Joram. Sin embargo, en la estampa era el primero de los tres y su postura e indumentaria eran muy distintas de las que se han pintado. El citado José de Arimatea es un personaje de mediana edad, barbado y vestido por una especie de clámide de tejido brocado de color azul que se recoge en su hombro derecho y que va cubierto por un turbante de color blanco con broche en el frente.¹³ Su mano izquierda soporta un pergamino enrollado en sus extremos a cuyo texto señala con la mano derecha «Será una torpeza condenarle a muerte porque toda la ciudad defenderá su inocencia». El ya citado Joram se gira hacia la derecha mirando de tres cuartos a su predecesor. Se le representa sin barba, con túnica oscura y capa, cubriéndose con un turbante blanco rematado en un bonete rojo.¹⁴ En sus manos mantiene la adarga con la frase «¿En qué lugar se permite condenar a un hombre inocente?».

A continuación aparece el sumo sacerdote Caifás y seguidamente se distribuyen los restantes miembros del Sanedrín. El primero, con el número 10, es un joven y sonriente Ehyeras (Ehieris, en la estampa), quien se gira para hablar con Nicodemo. Viste túnica y capa y sostiene con la mano derecha la adarga con un texto algo perdido, cuya traducción puede ser «Aunque sea justo, debe morir por llevar al pueblo a la sedición con sus predicaciones». El citado Nicodemo aparece prácticamente de perfil. Es un hombre maduro y barbado que se cubre por un turbante y que viste camisa, tú-

12. Su nombre en la estampa es Rosmophim y la adarga que porta en su mano está inclinada hacia su izquierda.

13. En la estampa viste a la occidental, con camisa, túnica, manto y gorra. La indumentaria oriental es una aportación del pintor.

14. Dicho turbante se debe a una innovación del pintor, pues en la estampa se cubre con un bonete.

nica y una amplia capa. El texto de la adarga que sostiene con su mano izquierda dice «¿Acaso nuestra ley condena a quien no se le conoce causa?». Los sacerdotes Diarabias y Sareas que llevan los números 12 y 13, respectivamente, parecen estar conversando.¹⁵ El primero se representa de perfil, con túnica y capa y sosteniendo con la mano derecha la adarga con la frase «El que seduce al pueblo es digno de muerte», mientras con el dedo índice de la izquierda parece señalar hacia Caifás. El segundo es un anciano de cabello y barbas blancas que se cubre con sombrero, viste túnica y capa, y gesticula con la mano izquierda como si se mesara la barba, a la vez que con la contraria soporta la adarga en la que puede leerse «Acabemos con el sedicioso nacido para la ruina de su patria». En un plano posterior se encuentra Rabnith, personaje barbado, con capa y bonete rojo, quien con su mano izquierda aguanta la cartela de perfil enrollado en la que se ha escrito «Sea justo o injusto, debe ser condenado por no obedecer las leyes de nuestros mayores».¹⁶ Por encima de este personaje se ha situado a Josafat, del cual solo es visible su cabeza con turbante y su rostro barbado, que ha girado hacia su inmediato compañero. Con su mano derecha sostiene una pequeña adarga con la frase «Sea condenado y encadenado a perpetuidad».¹⁷ Con el número 16 aparece Tolomeo, quien cierra la composición por el flanco derecho de la escena. Aparece de perfil y sentado en una silla cuyas patas tiene forma de hermas. Está barbado, viste túnica y capa y gesticula con su mano derecha como si estuviera dialogando con su inmediato compañero, a la vez que con la mano contraria sostiene una amplia cartela de perfiles mixtilíneos en la que se lee «Sea justo o injusto, condenémosle o desterrémosle sin demora». Con él está conversando Teras, quien lleva el número 17. Se le representa de perfil, con larga barba blanca, como sus escasos cabellos, vistiendo túnica y capa y portando con ambas manos su cartela con la leyenda «Conviene condenarlo al exilio o enviarlo al César».¹⁸ Por encima de estos dos sacerdotes se han situado los últimos integrantes del Sanedrín. El primero es Mesa, quien ocupa el extremo del grupo.¹⁹ Se trata de un personaje joven, situado de perfil, que lleva túnica blanca, manto azul de brocado y bonete rojo, cuyas manos sostienen una cartela en la que se lee «Si es justo convirtámonos a él, de lo contrario apartémosle de nosotros». El que corresponde al número 19 es Samech, personaje que aparece velado, vistiendo túnica y manto y que lleva una cartela con una frase algo perdida, cuyo traducción podría ser «Procesémosle si es posible para que no arremeta contra nosotros».²⁰

La escena se completa en el plano intermedio con la presencia de dos escribanos sentados ante una mesa y en actitud de escribir cuanto está ocurriendo durante la

15. En la estampa ambos miran hacia su derecha.

16. Su postura y colocación de las manos difiere de la figura en la estampa.

17. En la estampa parece abrazar la cartela con el brazo derecho.

18. Aparece de tres cuartos en la estampa y con una apariencia más anciana.

19. En la estampa se le asigna el número 19 y se le representa como un hombre barbado de mediana edad.

20. Este texto es diferente al que figura en la estampa, que repite el escrito en la cartela que porta Sareas.

celebración del juicio a Jesús.²¹ El mayor de ellos está a la izquierda sentado en una silla con patas en forma de garra de animal y respaldo adornado con la cabeza de un carnero. Tal fórmula corresponde a una licencia del pintor con respecto a la estampa de la que se sirvió para realizar el cuadro, puesto que en ella ambos elementos adoptan forma de volutas. Dicho escribano presenta una pronunciada calva, siendo canosos sus escasos cabellos y su barba. Se viste con túnica de color granate que hace destacar el cuello blanco y con manto azul brocado y orlado por una piel de color beige. Su actitud es la de escribir, mientras con su mano izquierda sostiene un libro que parece estar consultando al mismo tiempo. Su compañero, más joven y también barbado, parece incorporarse de su asiento para comprobar lo que aquel está leyendo o escribiendo. En razón de ello apoya su mano izquierda sobre la mesa y adelanta el cuerpo. Está vestido con una túnica de color terroso y capa roja cuyo extremo se recoge sobre el hombro derecho. La mesa está vestida por un paño enriquecido en su borde por un galón, también licencia del pintor, y presenta patas rematadas en volutas. Sobre su superficie se ha dispuesto un pequeño bodegón integrado por el tintero sobre un platillo, el cuchillo para afilar la pluma y una bandeja con jarra de pico, ambos de plata.

En el lado contrario se sitúa la figura de Jesús, que ocupa prácticamente el primer plano de la composición. Aparece sentado sobre un bloque de piedra, cubriendo su desnudez con un paño blanco y con la capa de púrpura que ha caído de su hombro derecho y cruza la espalda para amontonarse sobre el asiento. La cabeza, algo girada en tres cuartos, frente al perfil correspondiente a la estampa, aparece ligeramente inclinada y rodeada por una aureola luminosa, portando la coronada de espinas. Los ojos aparecen medio entornados y con la mirada baja en actitud de humildad. Sus manos están atadas por una cuerda y sostienen la caña que a modo de cetro y para burlarse de Él le entregaron los soldados romanos, un objeto cuya posición fue alterada por el pintor, respecto a la que adopta en la estampa.

El centro del cuadro, en su primer plano, corresponde a una cartela de proporciones cuadradas y cuyo perfil presenta motivos enrollados, en la que figura escrita la sentencia de Jesús:

Yo Poncio Pilato, juez en Jerusalén bajo el poder de Tiberio César, que tiene un imperio feliz y próspero, al sentarme delante del tribunal para dictar justicia a todos y en la sinagoga de los judíos, oída y conocida la acusación contra Jesús Nazareno, a quien los judíos trajeron atado, así juzgo que puesto que con arrogantes palabras afirmó que era Hijo de Dios y proclamó que él era Rey de los Judíos, aunque nació de padres muy pobres, y dijo que destruiría el templo de Salomón, sea condenado a morir en la cruz con dos ladrones.

21. Según el texto de la Sentencia de Pilato fueron notarios de su publicación Nitanbarta por los hebreos y por el Juzgado y Presidente de Roma Lucio Sextilio y Amasio Chlio (Santos Otero, 1996: 529). No es posible saber si alguno de ellos son los personajes representados en el grabado y, por consiguiente, en la pintura.

Como puede fácilmente comprobarse, este texto es una versión reducida y sintetizada del localizado en la población italiana de l'Aquila, aunque recoge sus aspectos sustanciales. Así ocurre con las noticias sobre el propio juez, las palabras de Jesús que escandalizaron a Caifás y al Sanedrín y que sirvieron para condenarle, así como las circunstancias en las que se tendría que cumplir la condena a muerte.²² No obstante, es preciso señalar que en el grabado de Altenburgh, posiblemente por un error del grabador, se repite la referencia a la condición de Jesús como Hijo de Dios, mientras no existe la frase correspondiente a su calidad de Rey de los Judíos. Pero más extraño aún es que el grabado incorpore una última frase, no recogida en la pintura ecijana, que dice: «Esto se encontró en Viena, Austria, grabado en una lápida enterrada». Si, como se ha dicho, el descubrimiento de la Sentencia de Jesús, tuvo lugar en la capital italiana de los Abruzzos, hay que preguntarse por qué el texto latino de la estampa establece su hallazgo en la ciudad de Viena. Tal vez se trate de un error producido por falta de información por parte de los artistas o promotores de la estampa, aunque también pudiera atribuirse a un intento de otorgar protagonismo a la capital austriaca, como consecuencia de una reelaboración que allí se hubiera desarrollado del episodio del Juicio y Sentencia de Jesús. Por el momento no hay respuesta para estos interrogantes, siendo la anterior suposición solo una hipótesis que posteriores investigaciones podrán refrendar o rechazar.

Aunque el anónimo pintor del cuadro copió con bastante fidelidad el grabado de Altenburgh, son evidentes sus torpezas y limitaciones. La más notoria es el desplazamiento de la composición hacia la derecha, al dar mayor presencia al primero de los sacerdotes, Simón el Leproso, lo que hizo perder la condición central que la figura de Caifás y la cartela con la Sentencia de Jesús tienen en la estampa. Esto ha provocado un desequilibrio en la distribución del espacio a derecha e izquierda del Sumo Sacerdote. Así el grupo que integran Pilato, los nueve primeros sacerdotes y los escribanos ocupa más superficie en el lienzo, que los diez restantes miembros del Sanedrín que aparecen algo comprimidos, una descompensación espacial que también ha afectado a la escala de la figura de Cristo. Por otra parte, es evidente la impericia del artista en el uso de las reglas de la perspectiva en el trazado del pavimento y en la colocación del bloque que sirve de asiento a Jesús, en la visión de las gradas que elevan los tronos de Pilato y el Sumo Sacerdote, en la disposición del dosel y de la cartela correspondientes al gobernador romano, en la forma de la ventana y de los edificios visibles a través de ella y en la representación de la mesa y de los objetos en ella colocados. También se aprecian fallos en el diseño de los tronos y de las sillas.

Mayor acierto se advierte en la individualización de los rostros de los personajes, ofreciendo una amplia variedad de tipos y fisonomías, siendo especialmente cuidada la figura de Cristo, cuya postura además de recordar algunas imágenes de Durero, se aproxima a la iconografía de Jesús de la Humildad y Paciencia. Es precisamente su rostro el más cuidado y correcto de todos los existentes en el cuadro y transmite con

22. El texto completo de la condena lo aporta Santos Otero (1996: 527-529).

gran acierto mansedumbre y resignación. En el mismo podrían verse algunos ecos de la pintura de Zurbarán. De cualquier forma, es evidente que el desconocido autor de este cuadro era un artista secundario del ámbito sevillano, que practicaba una pintura algo seca en la que hay un exceso de dibujo que resta frescura, prestancia y naturalidad al modelado y que resalta los volúmenes, dándoles una apariencia en cierta medida escultórica. Es más la utilización de un único foco luminoso procedente del lado izquierdo de la composición, siguiendo la pauta que establece la estampa de Altenburgh, aunque es adecuada para resaltar la figura y el rostro de Jesús, contribuye a unificar los restantes elementos de la escena y a acentuar la rotundidad de las masas, que en su mayoría han sido tratadas con colores cálidos, por lo cual destacan sobre ellas los blancos soportes con las inscripciones.

Unos últimos aspectos a considerar en relación con esta pintura son a quien se debe la iniciativa de su realización y si su destino inicial fue la iglesia ecijana de San Juan, donde hoy se encuentra. Nada es posible precisar al respecto por falta de información, aunque cabe plantear una hipótesis en función del alto valor didáctico del cuadro. La forma casi narrativa y teatral con la que se presenta el juicio y la sentencia de Jesús, en los que resultan decisivas las leyendas aclaratorias y la numeración de los integrantes del Sanedrín, se adecuan perfectamente al sistema de enseñanza propio de la Compañía de Jesús, en cuyos colegios fueron habituales las representaciones teatrales destinadas a la instrucción y formación de los novicios. Así, cabría interpretar esta pintura como la plasmación de una lección visualizada, que por acompañarse de recursos teatrales permitiría la intervención de los estudiantes, quienes además de ir conociendo los pormenores de la Pasión de Jesús, procederían a leer, traducir e interpretar los textos de la pintura, para concluir en su injusta condena a morir en la cruz entre dos malhechores. De ser esto cierto el cuadro podría provenir del desaparecido colegio ecijano de San Fulgencio, del que proceden otras obras artísticas existentes actualmente en la iglesia de San Juan.²³

Con independencia de ello, la existencia de esta pintura demuestra la amplia difusión que alcanzó el tema del Juicio y Sentencia de Cristo al poco tiempo del supuesto hallazgo de la Sentencia de Pilato, lo que fue posible gracias a las diferentes estampas que trataron de reflejar tal episodio de la Pasión de Jesús. No obstante, parece evidente que de todas ellas fue la de Altenburgh-Bussemacher la que tuvo mayor éxito, sin duda por incorporar textos con las intervenciones de los integrantes del Sanedrín, un recurso de enorme utilidad y valor pedagógico para el adoctrinamiento de los fieles y para propiciar su sentimiento devoto, su piedad y fervor religioso.²⁴

23. De este desaparecido colegio se aportan algunos planos e información inédita en el trabajo de Martín Prada y Carrasco Gómez, 2005-2006: 225-241.

24. Durante el proceso de edición de este trabajo se ha localizado una pintura de la misma temática, con algunas variantes, en la sacristía de la iglesia parroquial de Santa María de las Nieves de la población sevillana de La Algaba. Agradezco esta información a Francisco Montes

BIBLIOGRAFÍA

442

- HERNÁNDEZ DÍAZ, S., SANCHO CORBACHO, A. Y COLLANTES DE TERÁN, F. [1951], *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, t. III.
- LLOMPART, G. [1989]. «La piedad popular y la iconografía en ‘el Juicio de Cristo’ de Jaume Blanquer (siglo XVII)», *Lecturas de Historia del Arte*, I, 231-242.
- MARTÍN PRADA, A. Y CARRASCO GÓMEZ, I. [2005-2006]. «La Compañía de Jesús en Écija. Planos para el colegio de San Fulgencio (1607-1627)», *Archivo Hispalense*, 267-272, 225-241.
- MARTÍNEZ MEDINA, F. J. [1989]. *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*. Universidad de Granada.
- MARTÍNEZ SORIA, C. J. [2010]. «El ciclo pictórico de la ermita de la Inmaculada Concepción de Sisante», en P.M. IBÁÑEZ MARTÍNEZ (ed.), *La imagen devocional barroca: en torno al arte religioso en Sisante*, Cuenca, Ayuntamiento de Sisante, 249-274.
- MORALES, A. J. Y OTROS [1981]. *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Diputación Provincial.
- [1982]. *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, Madrid, Ministerio de Cultura, t. I.
- [2004] Segunda edición, Sevilla, Diputación Provincial y Fundación José Manuel Lara.
- SANTOS OTERO, A. DE [1996]. *Los evangelios apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- VALDIVIESO, E. [2011]. «La pintura barroca en Écija» en J. M. GONZÁLEZ GÓMEZ (coord.) *Écija barroca*, Sevilla, Excmo. Ayuntamiento de Écija, 125-149.
- VELARDE CRUZ, S. [2011]. «El Juicio de Cristo», en N. SIGAUT (ed.), *Pintura virreinal de Michoacán*. México, El Colegio de Michoacán, vol. I, 99-107.
- VORÁGINE, S. DE LA [1987]. *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, t. I.