

UN CRUCERO DEL TALLER DE ROQUE DE BALDUQUE, PROCEDENTE DEL MONASTERIO DE SAN ISIDORO DEL CAMPO EN LA COLECCIÓN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA

A ROADSIDE CROSS FROM ROQUE BALDUQUE
WORKSHOP'S, COMING FROM THE MONASTERY OF
SAN ISIDORO DEL CAMPO, IN THE COLLECTION OF THE
ARCHAEOLOGICAL MUSEUM OF SEVILLE

POR ANTONIO JOSÉ ALBARDONEDO FREIRE
Universidad de Sevilla. España

Estudio de una cruz de camino en mármol hasta hoy considerada anónima, procedente del monasterio de San Isidoro del Campo, ejecutada en el taller de Roque de Balduque (1545). En la actualidad pertenece a la colección al Museo Arqueológico de Sevilla.

Palabras claves: escultura, siglo XVI, crucero, Roque Balduque, Monasterio de San Isidoro del Campo.

Study of a roadside cross in marble, until today considered anonymous, coming from the monastery of San Isidoro del Campo and executed in the workshop of Roque de Balduque (1545). Presently it belongs to the collection of the Archaeological Museum of Sevilla.

Key words: sculpture, 16th century, roadside cross, Roque Balduque, monastery of San Isidoro del Campo.

El pasado 5 de octubre de 2006, el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla cedió temporalmente un crucero de mármol al Museo “Fernando Marmolejo” de Santiponce. El conjunto es una obra del siglo XVI, que nunca se expuso en el edificio actual, ha permanecido siempre en los depósitos de la institución desde el traslado de la colección en 1942 a la actual sede, por ello es un objeto prácticamente desconocido entre los entendidos, hasta ahora estaba considerado como obra anónima, y con motivo del traslado ha sido sometida a un proceso de restauración¹. A instancias de la comisión encargada de tramitar la cesión, tuvimos ocasión de estudiar la pieza, fechada en

1 En el inventario del museo tienen el número REP 154. Las medidas son: pedestal- alt. 0,56 x anch. 0,40; columna- alt. 0,63m.; cruz- alt. 0,68 x anch. 0,42.

1545², y catalogarla como obra atribuible al círculo del flamenco Roque de Balduque, el escultor más importante en la Sevilla de aquella etapa.

En la historiografía ha despertado escasa atención las cruces de tamaño mediano o pequeñas, y a penas se han estudiado las repercusiones estilísticas pese a ser numerosos los lugares en los que se mostraban. Las imágenes de estas dimensiones estaban destinadas a las devociones públicas, ejemplo de ello eran las alzadas por los predicadores durante los sermones, también las adoradas en los oficios del Viernes Santo, otras iniciaban las procesiones por las calles, etc. Asimismo eran numerosas las cruces dedicadas a la devoción privada: en los oratorios de las casas acomodadas, o en las celdas, y cualquier otra dependencia conventual, o en los zaguanes y compases. Además, presidía todos los altares para que el sacerdote oficiante celebrase ante ella el Sacrificio Eucarístico; no podemos olvidar que, al mismo tiempo eran componente obligado de las dotes noviciales, e imagen que se acercaba al agonizante en el momento de la muerte³. Tan gran diversidad de usos repercutió en los imagineros, los cuales no actuaban del mismo modo al plasmar un trabajo de este tipo, diferenciándose en función de la amplia gama de circunstancias y clientes.

Son exiguas las referencias que se han hecho a crucifijos de tamaño mediano o pequeño en la bibliografía⁴ y a ello se suma una circunstancia que repercute en la correcta valoración, nos referimos a la creencia popular, sostenida por algunas instituciones propietarias de estas imágenes, que con frecuencia les otorgan un origen errado: piensan que fueron un modelo previo, con el fin de presentarlo al cliente para su aprobación, antes de realizar la cruz de tamaño definitivo, cuando en la mayoría de los casos son obras originales y acabadas. Es justo recordar que estos crucifijos eran realizados en distintos materiales: abundan los hechos en marfil y plata, los cuales están mejor estudiados, otros son de diferentes rocas, madera, pasta y plomo. La producción variaba en cuanto a las calidades y precios; existían piezas económicas que se vendían en mercados, junto a otros trabajados con esmero en talleres de artistas de prestigio, por lo que la diversidad de calidades resultante es muy variada y por ello la tipología requiere un estudio amplio.

Durante el siglo XVI, los monasterios medievales fueron reparados y transformados para lograr espacios de gran riqueza, en las reformas se utilizaron diferentes recursos

2 Agradezco la gentileza de don Fernando Amores Carredano, autor del proyecto museográfico del museo de Santiponce, así como la de doña Concepción San Martín, directora del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, la de don Diego Oliva conservador, y la de don Francisco Roldán restaurador, por la confianza y las facilidades que me otorgaron para la realización de este estudio.

3 Se conoce una pequeña anécdota sobre el momento de la muerte de Alonso Cano, cuando se le ofreció una mala imagen del Crucificado y la rechazó pidiendo que se la cambiaran por otra más devota y de mejor calidad.

4 Sobre el particular es muy ilustrativo el estudio del profesor don Emilio Gómez Piñol, *La Iglesia Colegial del Salvador*. Sevilla, 2000, pp. 417-419. Palomero Paramo, Jesús, *Ciudad de Retablos*. Sevilla, 1987. Espiau Eizaguirre, Mercedes, *El monumento público en Sevilla*. Sevilla, 1993, pp. 176-180. Roda Peña, José, "El humilladero de la Cruz del Campo el monumento y sus restauraciones" en *El humilladero de la Cruz del Campo y la religiosidad popular*. Sevilla, 1999. A esta bibliografía hay que sumar los estudios de artes suntuarias y aquellos que analizan los enseres de las hermandades de Sevilla y la provincia.

para el enriquecimiento de los edificios, como la escultura, la pintura al fresco, las aplicaciones de madera y rejería, además de otras diversas alternativas. Precisamente en este ambiente hay que circunscribir la colocación de dos cruceros en San Isidoro del Campo, uno en el centro del claustro principal⁵ y otro en el exterior del monasterio, nos referimos al que es probable mandó ejecutar Jeremías de Mortara, prior del monasterio de los frailes ermitaños de San Jerónimo o “Isidros”.

LA AUTORÍA

En los momentos iniciales del análisis del crucero establecimos una comparación con la imagen del Crucificado conservada en la segunda iglesia del monasterio de San Isidoro, recientemente atribuido a Jerónimo Quijano⁶. Es una devota imagen de conmovedora expresión dolorida, en la que el artista captó uno de los últimos estertores antes del fallecimiento.

Este crucifijo de madera, como en el de mármol, cuentan con similitudes en la estructura general del cuerpo: con una definición débil del torso, y una tensión corporal que denotan reminiscencias medievales centroeuropeos.

Asimismo, ambos tuvieron una abultada y tortuosa corona reflejo del expresionismo medieval, hoy no conservada en la imagen de madera. Por otro lado, ambos coinciden en un gesto de agonía descrito en la boca, entreabierta en un esfuerzo para respirar o decir alguna de las últimas palabras, y también en la disposición de los párpados semicerrados y paralelos a la elevación oblicua de las cejas, junto con unos globos oculares de escaso tamaño.

Además, en él crucero de mármol, existe algunas incorrecciones como es la escasa longitud de los brazos y deformidades en la representación de los bíceps, los cuales no se extienden con la longitud conveniente. De igual forma concurren semejanzas entre ambos Cristos en la forma y en el modo de tratar el paño de pureza que deja descubierto el arranque de la cadera. En los dos casos el moldeado carece de los efectos propios de la plenitud del Renacimiento, del mismo modo coinciden, en la representación del cabello y barba, y en otorgar a la parte superior del cuerpo la tensión y signos de la cruenta pasión, especialmente en las extremidades superiores, por el contrario en ellos las piernas mantienen una postura serena, resueltas en un solo plano.

Algunas diferencias notables son, en primer lugar la inferior calidad del trabajo del escultor del crucero de mármol, frente a los trabajos documentados hechos por Quijano en el mismo material, como el conservado en la capilla Gil Rodríguez de Junterón - catedral de Murcia-. Sobre esta última apreciación, en el de Santiponce debemos tener en cuenta los efectos causados por las inclemencias climatológicas que

5 También llamado del Naranjal, véase en *Plano del exconvento de San Isidoro del Campo*, de 1881, conservado en el archivo del palacio ducal de Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), leg. 6.017.

6 Gómez Piñol, E., “Los retablos de San Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio” en *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*. Sevilla, 2002, pp. 134 – 144.

han podido desgastar los relieves del tallado, después de haber permanecido más de tres siglos a la intemperie.

La segunda diferencia es la carencia en el humilladero de mármol de la llaga del costado, la cual aparece en posición muy baja en todos los crucificados hasta ahora estudiados de Jerónimo Quijano; además, carece de otra constante en este último escultor: son las huellas del sufrimiento físico bajo los clavos en forma de desgarramiento de la piel. Y por último otras dos importantes diferencias: por un lado la disparidad entre la representación de la Virgen María de la *Adoración de los pastores* de Murcia, extraordinaria, juvenil, dulce y pudorosa, frente a la representación más grave de la Virgen de Santiponce. También resaltamos la desigualdad en el tratamientos de tejidos, en efecto conocemos el delicado trabajo de los representados por Quijano en la obra murciana con una habilidosa gama de matices, los cuales representan finísimos paños, labrados con elegancia y destreza en el mármol, muy distintos son los trabajos limitados del manto de la Virgen existente en el humilladero de Santiponce.

Sin poder abordar con detalle los análisis comparativos que justifiquen plenamente la independencia de la autoría, pensamos que sólo con lo hasta ahora argumentado, podemos concluir que la comparación responde a los trabajos de dos escultores distintos, pese a que siguen modelos próximos y en ambos casos dependientes de grabados que difundieron modelos semejantes por Europa.

Por el contrario, el tipo físico utilizado no difiere del seguido por Roque de Balduque, la obra del flamenco se destaca por agregar a la tradición gótica las novedades del quattrocento italiano. Utiliza elementos populares, afines a lo medieval, y con frecuencia se inspiraba en grabados alemanes, como los de Dürero, y en otros de estética italiana como las de Marco Antonio Raimanodi que le guiaron para representar el Descendimiento de la iglesia de Chiclana⁷.

Sin duda está vinculada al maestro Balduque la forma de representar a la Virgen, cubierta con hermoso tocado femenino, en este caso con la variante de acompañarlo de cabello abundante y ondulado, llena de patetismo y expresividad en el rostro, con importantes recuerdos medievales, caracteres ampliamente estudiados por Hernández Díaz⁸; asimismo entre sus características destaca la actitud dinámica, tierna y cómplice del Niño Jesús y su Madre. Y desde el punto de vista de la técnica de la talla, recordaremos la transición desde las iniciales formas textiles de Roque de Balduque con plegados muy estilizados, hasta los paños más voluminosos del final de su vida. Así se observan en la Virgen, quizá en este caso algo excesivo, las causas de esta diferencia no sabemos si procede de ser un trabajo en mármol, o debido a estar menos elaborado y hechos por el taller.

7 Palomero Pájaro, Jesús, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1983, p. 135.

8 Hernández Díaz, José, "Iconografía hispalense de la Virgen-Madre en la escultura renacentista" en *Archivo Hispalense*, 1944, p. 17. Hernández Díaz, José, "Roque de Balduque en Santa María de Cáceres" en *Archivo Español de Arte*, 1970, pp. 375 - 384.

A todo ello queremos sumar la expresividad del rostro masculino, de barba bífida muy singular, además de unos aguzados perfiles. Ambas, características propias de Roque junto con el nerviosismo de sus miembros, y el vuelo de tejidos aunque en este caso se reduce a la proyección del nudo del paño de pureza. En esculturas de madera el maestro proyectó con mayor vuelo los tejidos y también lo hizo en los relieves, en los cuales no existían problemas materiales para extenderlos al vuelo, del mismo modo son singulares sus manos. Por último, debemos recordar que igualmente son peculiares de Balduque los elementos decorativos: en ocasiones lazos, orlas, y resplandores tomados de los grabados flamencos.

Las notas divergentes sobre la autoría de Roque de Balduque en este crucero las cifraríamos, quizá por en ella haber colaborado personas de su taller, en el carácter excesivo de los plegados de la Virgen, y por último en el escaso tamaño de los globos oculares de Cristo que en otras obras de Roque de Balduque son de mayor resalte.

Como es sabido, el origen flamenco de tal escultor es indudable, y así lo identifican en las nóminas del Ayuntamiento además de en otros varios documentos sevillanos. De acuerdo con la costumbre de identificar a los extranjeros con el gentilicio, Gestoso sospechó que era natural de Bois-le-Duc capital de Bravante Septentrional⁹. Era uno de los flamencos, de esa ciudad, que habían participado en una corriente emigratoria hacia Sevilla, de la cual tenemos documentados a otros compatriotas llegados a partir de 1525. En 1534 ya residía en Sevilla, fue introductor de la escultura flamenca, y autor de un gran número de trabajos en Andalucía Occidental y en Extremadura, preferentemente retablos e imaginería en madera, hasta su muerte en 1561. Otra faceta importante a tener en cuenta al estudiar la figura de Balduque es el amplio número de colaboradores y seguidores. Junto con su discípulo más directo, el también flamenco Juan Giralte, tuvo un extenso grupo de ayudantes que por ahora son difíciles de identificar sus autorías. Recordamos los nombres de Pedro de Heredia, Juan de Villalba, Francisco y Bernardino de Ortega y Andrés López del Castillo, todos ellos maestros menores que trabajaron en la ciudad hasta la llegada de Isidro de Villoldo, Juan Bautista Vázquez, y Jerónimo Hernández que renovarían con la estética manierista el arte sevillano¹⁰.

9 Gestoso Pérez, José, *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*. Sevilla, 1899-1908, vol. III, p. 91.

10 Ceán Bermúdez, Juan A., *Diccionario histórico-artístico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800. Ceán Bermúdez, Juan A., *Descripción artística de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1804, pp. 39 - 43. Gestoso Pérez, José, *Sevilla monumental y artística*. Sevilla, 1890-92, vol. II, pp. 189 - 211. Gestoso Pérez, José, *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*. Sevilla, 1899-1908, vols. I y III, epígrafes: entalladores, ensambladores, escultores e imagineros. Giménez Fernández, Antonio, "El retablo mayor de la catedral sevillana y sus artistas", en *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Sevilla, 1927, vol. I, pp. 9-32. López Martínez, Celestino, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929, p. 35. Sancho Corbacho, Heliodoro, "Arte sevillano de los siglos XVI y XVII", en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, III, 1931, p. 15. Hernández Díaz, José, *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla*, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VI, 1933, pp. 38-43. Hernández Díaz, José, "Iconografía hispalense de la Virgen-Madre en la escultura renacentista" en *Archivo Hispalense*, 1944, p. 17. Hernández Díaz,

PROCEDENCIA DEL CRUCERO

En efecto, creemos que el humilladero es un trabajo de Roque de Balduque o de su taller, procedente del monasterio jerónimo de Santiponce. En cuanto a su localización dentro del monasterio nada tenemos seguro, por lo que tenemos que elaborar alguna hipótesis sobre el lugar de procedencia. Para ello acudimos a distintas fuentes, en las que hemos identificado tres cruces o humilladeros; después de descartar otras alternativas, como más adelante veremos, creemos que esta pieza pudo estar en el camino que salía del monasterio hacia Sevilla.

Como acabamos de decir, en aquel monasterio nos consta la existencia de la más antigua de las que tenemos noticias, es la única que permanece en el lugar de origen. Esa Cruz primitiva es la que está asentada en el exterior del monasterio, en el atrio exterior de la iglesia, y se colocó con el fin de resaltar el carácter sagrado el lugar, pues fue el primer campo santo donde enterraban los cistercienses a los monjes fallecidos. Este humilladero está formado por un fuste pétreo, de una columna monumental extraído de las ruinas de Itálica, el cual es soporte de una Cruz de hierro forjado del siglo XVI. Sobre el conjunto tenemos litografías del siglo XIX y fotografías, las más antiguas son de las primeras décadas del siglo XX¹¹.

Además nos consta la existencia de otro crucero, tenemos noticias que era el que estaba dispuesto en el centro del claustro principal. Sobre él, sólo contamos con una única fuente de información: es el *Plano del exconvento de San Isidoro del Campo*, de 1881, conservado en el archivo del palacio ducal de Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda, en el que la Cruz aparece señalada con el número 29, y en la leyenda dice: “*Cruz con pedestal*”¹². Por los motivos que a continuación se exponen, y aunque no sea posible asegurarlo nos inclinamos a pensar que la cruz objeto de este estudio no es la destinada a presidir este lugar del monasterio. Justamente la fecha de ingreso en el Museo Arqueológico Provincial fue el 12 de marzo de 1880 tal como consta en el inventario, lo cual no admite que sea el mismo objeto reproducido por el dibujante de un plano, hecho con el fin de describir minuciosamente la propiedad, en 1881, por

José, “Roque de Balduque en Santa María de Cáceres” en *Archivo Español de Arte*, 1970, pp. 375 - 384. Estella, Margarita, “Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI” en *Archivo Español de Arte*, n.º 189-192, 1975, pp. 225 - 242. Bernaldes Ballesteros, Jorge, “Escultura de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América” en *Anuario de estudios americanos*, n.º 34, 1977. Morales Martínez, Alfredo, “Datos acerca de la intervención de Roque de Balduque en el Ayuntamiento de Sevilla” en *Archivo Hispalense*, n.º 186, 1978. Morón de Castro, M^a Fernanda, “Análisis histórico-estilístico” en *El retablo mayor de la Catedral*. Sevilla, 1981, pp. 159-161. Palomero Páramo, Jesús, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, pp. 134 - 157. Morales Martínez, Alfredo, “El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros” en *Laboratorio de Arte*, n.º 4, 1991, pp. 61-82. Pareja López, Enrique, “Escultura”, en *Museo de Bellas Artes*. Sevilla, 1991, p. 108 - 111.

11 Chapuy, Nicolás (dib.) (París, 1790-1858), modo litográfico por Benoist, en *L'Espagne. Vues des principales villes ce Royaume / dessinées d'après nature par Chapuy*. Paris, Bulla, Lemerancier 1844. Portús, Javier, *Iconografía de Sevilla (1790-1868)*. Madrid, 1991, vol. III, p. 201, cat. 83.

12 Archivo de Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), leg. 6.017.

ello, la que anotó en el claustro principal debe ser otra cruz, pues la estudiada ahora estaba ya depositada en el museo.

La cruz objeto del estudio, en comparación con otras cruces de camino, es de buena factura, ejecutada en noble mármol como lo eran las de la plaza de San Vicente y la del hospital de San Lázaro, actualmente en la plaza de Santa Marta.

En relación con lo que estamos tratando, debemos apuntar la existencia de indicios sobre una tercera cruz en el monasterio que nos permite proponer la posible localización de este crucero. Se trata de una vista esbozada por Nicolás Chapuy en el siglo XIX, en un dibujo editado en el álbum *Vistas de España*. Para tomarla el dibujante se asentó en el borde derecho del camino, que procedente del pueblo de Santiponce se dirigía al monasterio y a Sevilla. En el borde izquierdo de la vista, en un altozano y debajo de un grupo de árboles se advierte una pequeña construcción, la cual podía ser un crucero, dispuesta de perfil: con una grada elevada, el pedestal y columna, aunque el dibujo carece de los brazos de la Cruz. Ante la falta de detalle cabe negar que realmente fuera un humilladero¹³, o por el contrario aceptar la propuesta, dado que era un lugar apropiado para la colocación de una pieza devocional de este tipo, a la vista de los viajeros. En este caso, la ausencia de los brazos de la Cruz en el dibujo tendríamos que relacionarla con la falta de detalle del dibujante o con la posibilidad de que aquella cruz estuviera dispuesta frente al tramo más próximo al camino y, por ello, de perfil al lugar elegido por el dibujante para tomar la vista; esta última circunstancia sería extrema y sorprendente pues en casos semejantes los dibujantes no dudaban en alterar la disposición de monumentos o edificios para dibujarlos en las mejores condiciones¹⁴.

ANÁLISIS DEL CRUCERO

La pieza es de meritorio trabajo, se conserva con dos mutilaciones: el extremo del brazo derecho y el nudo. En dos inscripciones de la peana aporta información a tener en cuenta. Considerando que la relación de los lados de la peana con los brazos de la Cruz es en diagonal, al menos así aparece en la fotografía más antigua que poseemos¹⁵, de las cuatro caras de la peana dos aparecen oblicuas en el frente y otras dos en la parte posterior. De ellas, un par están decoradas con tondos que llevan escritos unos breves epígrafes de interesantes datos.

Hasta el momento, como desearíamos, no hemos podido ampliar las noticias sobre este crucero con nuevas fuentes, a consecuencia de la mutilación del archivo monacal, hoy disperso y apenas conservado, y también a consecuencia de la ausencia de docu-

13 También podríamos estar ante un “rollo”, es decir insignia de jurisdicción y también picota. En esta nueva hipótesis sobre la construcción recogida por Chapuy en su dibujo la localización podría ser adecuada, pues el lugar era cruce de camino y puerta de San Isidoro del Campo, el cual poseía la jurisdicción señorial sobre el municipio.

14 Chapuy, Nicolás (dib.) (París, 1790-1858), *op. cit.* Portús, Javier, *Iconografía de Sevilla (1790-1868)*. Madrid, 1991, vol. III, p. 201, cat. 83.

15 En el Museo Arqueológico, durante su estancia en el antiguo convento de la Merced.

mentos en el Archivo de Protocolos Notariales. Por ello cuanto podemos aportar es la información contenida en la obra, la cual a continuación transcribimos y traducimos:

Anverso		Reverso	
ECCE CRUCEM D[OMI]NI[, ¡]FU- GITE, PARTES AD- VERS[A]E[!]	He aquí la Cruz del Señor, ¡Huid, enemigos! ¹⁶	FR[ATER] HIEREMIAS MOR- TARIENSIS P[RAE]SIDE[N]S EREXIT ANNO SALUT[I]S 1545	Fray Jeremías de Mortara, prior, lo erigió en el año de la salud de 1545

El crucero descansa en el pedestal moldurado, tiene forma de prisma rectangular. La disposición del soporte de acuerdo con la peana es oblicua, por ello en el frente como en la parte trasera se ven las caras en ángulo. Dos de ellas están ocupadas por cartelas cajeadas decoradas en relieve con el escudo de la Orden de San Jerónimo, y las otras dos caras alternas, tiene sendos tondos moldurados, en los que van las dos leyendas que ya hemos referido en este trabajo. Por encima del pedestal continúa la parte central del crucero: sobre unas molduras decrecientes se asienta un tramo en forma de fuste de la columna. A continuación, sabemos por medio de la fotografía conservada que continuaba una pieza que ha desaparecido la macolla o nudo, en forma de bulbo poligonal y varios baquetones decrecientes, detalles que podemos observar en la imagen. En la desaparecida macolla posaba la última parte, era el tronco arborescente liso y parte principal de la Cruz.

Por todo ello, el esquema general del soporte tiene un grosor decreciente. El extremo inferior es un fuste grueso, decorado con estrías, y rematado con una moldura a partir de la cual decrece. Tras ella se daba paso al desaparecido nudo, y desde él, pese al ensanchamiento natural de estas piezas, continuaba en orden menguante enriquecido con dos molduras, hasta el cilindro decorado del árbol de la cruz.

Ésta es una pieza de pequeño tamaño, aunque de compleja composición y muy decorada. En efecto, además de los ya mencionados motivos del soporte, va aderezada con motivos bulbosos, próximos a lo floral, al principio y final de los todos los apéndices de la cruz, y lleva una decorada aureola circular de mármol. Asimismo, en ella quedan las huellas de cuatro ráfagas de hierro, dispuestas en la bisectriz del ángulo de los brazos.

En cuanto a la labor escultórica de Roque de Balduque o su taller, en el Crucificado conmueve la expresión y poder de la cabeza, ligeramente inclinada a la derecha y erguida, con voluminosa corona la cual le otorga fuerza expresiva, con reminiscencias

16 Por el carácter de esta leyenda debe corresponder al principal del contenido. Es una fórmula empleada en los exorcismos y aparece referida con frecuencia en la literatura española del siglo XVI.

medievales. Y junto a ello destaca la agonía manifestada en la boca y en los ojos como ya hemos visto. La importante cabeza se eleva en un desmejorado y seco cuerpo, en el que ha ahorrado los detalles sangrientos de la Crucifixión, incluida la llaga de la lanzada por lo que echamos en falta cualquier manifestación del tormento.

La concepción general de la anatomía no llega a los efectos plásticos del Renacimiento pleno, es enjuta y mantiene cierta tensión siguiendo modelos centroeuropeos arcaicos, y alejada de la idealización anatómica de escuela italiana. El escultor ha elegido la representación de un Crucificado vivo, y en realidad la parte superior del tórax, como ya hemos dicho, es donde se manifiestan todas las tensiones de la pasión, hasta el extremo extendido de los dedos índice y corazón. De la mitad inferior del cuerpo resaltamos la falta de tensión que coincide con la de los Crucificados centroeuropeos y, en este caso la disposición de las piernas y los pies tienen una postura ligeramente arqueadas y resuelta en un solo plano, con modelado suave, muestra de la incorporación de gusto renacentista por la suavidad de la talla. Los pies están clavados con un solo clavo en una posición longitudinal elegante, pero con equilibrio y sereno resultado. En el costado izquierdo se encuentra un amplio lazo del paño de pureza que desciende vertical superpuesto y confundido con la decoración bulbosa del madero de la Cruz. El perizoma fue trabajado con surcos suaves que revelan discretamente la anatomía, las dimensiones y pliegues siguen la morfología característica de la primera mitad del siglo XVI.

En el Crucificado, destaca la tensión en los brazos, manifestación de la dependencia de los modelos medievales centroeuropeos. En estos miembros adolecen de desproporción en la longitud y son destacables el resalte dado a los nervios en la cara interna e inferior de los brazos, como era habitual en los trabajos de Roque de Balduque. Por último, la colocación del cabello y barba sigue fielmente el modelo utilizado en la época, melena tras el hombro izquierdo, dejando a la vista la oreja izquierda, y sobre el costado derecho un largo rizo. La traza de la barba es bífida y de escaso volumen, como se acostumbra en los crucificados del quinientos.

Asimismo, en la figura de María advertimos un actitud ensimismada algo dramática, solo compensado por la actitud del Niño, quien está representado como una figura dinámica, cargado de ternura y buscando la complicidad de la Madre. Recuerda el tipo de los angelotes que acompaña la Virtud Teologal de la Caridad, en el muro Norte de la Sala de Plenos del Ayuntamiento de Sevilla, probable trabajo de Roque de Balduque.

Por último, el conjunto tienen ciertos recuerdos medievales en la disposición del tocado femenino y en la longitud del manto que oculta los pies, ambos característico de las formas del trabajo de Roque de Balduque, no obstante en este caso, como ya hemos expuesto, muestra pliegues excesivamente voluminosos y acartonados, repercutiendo negativamente en el resto de la obra.

ACTUAL LOCALIZACIÓN

En el siglo XIX el monasterio de San Isidoro del Campo tras la desamortización de Mendizabal (1835) quedó definitivamente vacío de monjes. Desde entonces el edificio tuvo diversos usos. En la penúltima década del siglo XIX, y tras un largo pleito, reversionó a los duques de Medina Sidonia sus antiguos propietarios, pasando después a los marqueses de Miraflores que conservaron sólo el núcleo fundacional ya que el resto se fue desgajando tras sucesivas ventas. Pese a ser declarado Monumento Nacional Histórico-Artístico, por Orden Ministerial del 10 de abril de 1872, la historia del monasterio durante las décadas finales de siglo XIX se rigió por derroteros poco adecuados para su conservación, al ser dedicado a diferentes fábricas de café y cerveza.

El 12 de marzo de 1880, el crucero que nos ocupa pasó a formar parte de la colección del Museo Provincial Arqueológico y Numismático, el cual había sido creado en 1840 como consecuencia de los importantes descubrimientos arqueológicos que se estaban produciendo en Itálica, y se le otorgó como sede el antiguo convento de la Merced Calzada, donde se deberían reunirían las piezas descubiertas y las almacenadas en el Alcázar desde tiempo atrás. El edificio designado para tal fin fue lugar insuficiente y muy compartido, entonces ya era la sede el Museo Provincial de Pintura (creado por Real Orden del 19 de julio de 1839), y en él convivieron con la Sociedad Económica de Amigos del País hasta 1846. Tras la marcha de esta última institución, en 1849 entró en el mismo el edificio la Academia de Bellas Artes de Sevilla de quien dependió el museo de Pintura hasta 1925¹⁷. Dada las carencias de espacio, sólo las mejores piezas de la colección arqueológica pudieron situarse dentro del edificio, en el pórtico sur del claustro principal.

Para comprobar el estado del inmueble, la deficiente exhibición museográfica por falta de espacio y en consecuencia la recargada exposición de la colección, aportamos la valiosa fotografía (ha. 1900), que tienen un doble interés: pues en primer lugar nos muestra el modo como se expuso el crucero en el Museo a principios de siglo, en forma de recargada acumulación de objetos; y en segundo lugar podemos ver la más antigua y única imagen conservada del crucero de Santiponce en estado completo, así estuvo desde que había ingresado en el museo Arqueológico Provincial, con sede en el antiguo convento de la Merced Calzada hasta el traslado, en 1942, al edificio construido por Aníbal González como Pabellón de Bellas Artes en la plaza de América.

En efecto, en la fotografía el humilladero está colocado entre otras numerosas piezas arqueológicas en la galería oeste del claustro principal, entonces ya acristalada durante la reforma comenzada en 1865. La pieza aparece de frente junto al margen derecho del encuadre, entonces ya había perdido el extremo o remate bulboso del brazo derecho. Sin embargo, la columna del soporte no había extraviado la macolla o nudo, que en la actualidad está en paradero desconocido¹⁸. En la fotografía, además, tras el crucero

17 Salvo un largo intervalo (1857-1882).

18 Ejemplo de pérdida, en época imprecisa, y consecuente mutilación de obra de arte perteneciente a una institución museográfica, a causa de deficiencias de control, traslado o inventario.

aparece otra Cruz en la actualidad también conservada en los almacenes del Museo Arqueológico Provincial, es de discreta calidad, procede de Villanueva del Ariscal, y está fechada en el siglo XVII.

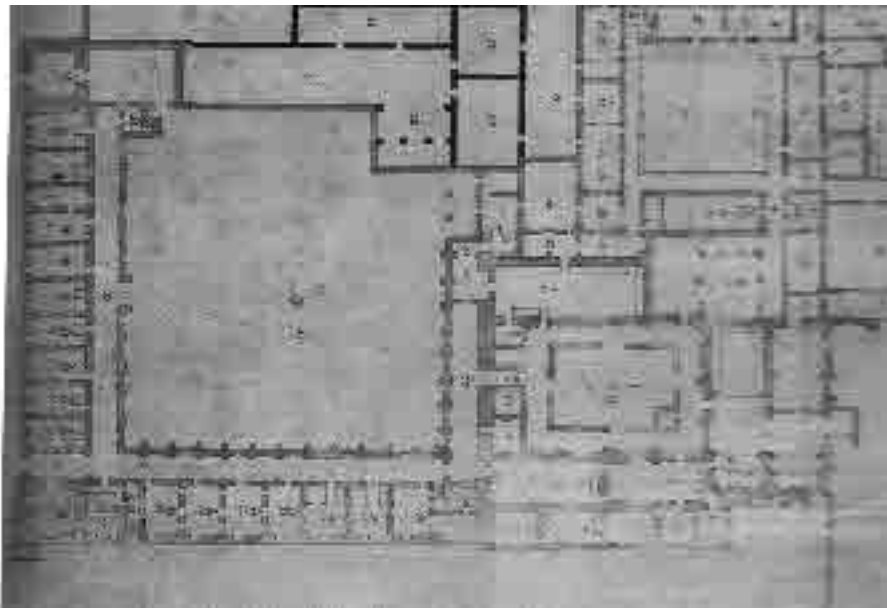
El observador minucioso puede advertir que el de San Isidoro del Campo es un calvario de gran devoción, además de una pieza elaborada con esmero. A la valoración hecha sobre el trabajo debemos sumar la dificultad añadida, consecuencia de ser una obra realizada en mármol por el círculo de Roque de Balduque del que no se conocen otras semejantes realizadas en mármol. En síntesis, sin duda la calificamos como una obra singular, una de las pocas esculturas en mármol hecha en Sevilla donde, hasta los posteriores trabajos de Bautista Vázquez el Viejo, no contamos con una extensa producción del siglo XVI.

En la actualidad podemos recordar la existencia de otros Crucificados en piedra realizados en el siglo XVI, en total seis que están siendo objeto de un estudio ya avanzado y que sólo espera la autorización del Parlamento de Andalucía para poder fotografiar el último de ellos. Son los siguientes:

- Roque de Balduque, *Calvario del muro sur de la Sala Capitular*, Ayuntamiento de Sevilla (ha. 1534)
- Bautista Vázquez el Viejo, *Humilladero de la Cruz del Campo* (1572)
- Anónimo, *Humilladero de San Vicente* (1582)
- Diego del Alcázar, *Humilladero de San Lázaro*, en la actualidad en la plaza de Santa Marta
- Anónimo, *Cruz en el Hospital de las Cinco Llagas*.



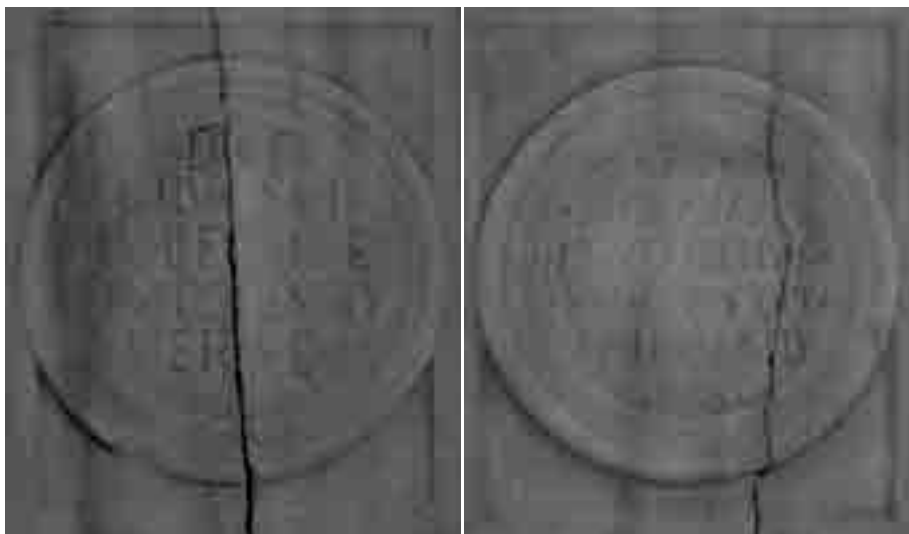
González-Nadín, J. M^a, fotografía de la Cruz del atrio, diciembre de 1924, Fototeca del Laboratorio de Arte, detalle.



Anón. *Plano del exconvento de San Isidoro del Campo*, 1881. Archivo de Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), leg. 6.017.



Nicolas Chapuy (dib.), Benoist, (lit), *San Isidoro del Campo* (1844). Detalle y pormenor.



Roque de Balduque, 1545, Inscripciones de la peana.



Anónimo. *Museo de Bellas Artes*. Fotografía de principio del siglo XX, fechada a partir de mostrar al fondo a *Diana* que apareció en 1900. Galería sur del claustro principal, en sentido Oeste. En el extremo derecho en primer plano el crucero de San Isidoro del Campo, detrás crucero de Villanueva del Ariscal



Roque de Balduque, 1545, *Humilladero de San Isidoro del Campo* (Santiponce), Museo Arqueológico Provincial de Sevilla. Detalles.



Roque de Balduque, 1545, *Humilladero de San Isidoro del Campo* (Santiponce), Museo Arqueológico Provincial de Sevilla. Pormenor.