

PINTURAS MURALES EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA DE CALA (HUELVA)

POR PEDRO JOSÉ RESPALDIZA LAMA

Al desmontarse el retablo mayor de la iglesia parroquial de Cala para su restauración, ha quedado al descubierto parte de la antigua decoración mural del presbiterio. En primer lugar se aprecia la representación de un retablo, fechado en 1521, con las figuras de varios Apóstoles, Santa María Magdalena y escenas de la vida de esta santa; también son visibles un ángel, símbolo del Evangelista San Mateo y otros restos, correspondientes a una etapa anterior; así como algunos elementos de otro pequeño retablo.

Upon proceeding with dismantling of the main altar of the church in Cala for its restoration, part of the antique mural decoration in the presbytery has become visible. At first sight, one can make out the representation of an altarpiece, dated from 1521, with the figures of various apostles, Mary Magdalena and scenes of the life of this saint; also visible is an angel, the symbol of the Saint Mathew the Evangelist and other remains, corresponding to a prior stage; as well as some elements of another small altarpiece.

INTRODUCCIÓN

La iglesia parroquial de Cala es, en origen, un templo mudéjar de planta basilical con tres naves, la central más ancha, que sufrió profundas reformas, fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XVI, cuando se sustituyen los pilares de las naves por columnas, y en el XIX, cuando se labra una nueva fachada. La capilla mayor se cubre con una bóveda ochavada sobre trompas, que tiene la particularidad de poseer nervios de perfil muy sencillo. O sea, no es una bóveda ochavada de paños de tradición almohade, de las que podemos encontrar numerosos ejemplos en la arquitectura mudéjar sevillana¹,

1. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*. Sevilla, 1932, de 1983, p. 103: "Creo que casi todos ellos son de fecha relativamente avanzada, y desde luego deben considerarse como las creaciones más originales de la arquitectura religiosa sevillana."

sino que está reforzada con nervios, que ponen de manifiesto la influencia gótica y su carácter arcaico. Este tipo de bóveda podemos relacionarlo, por ejemplo, con una existente en la iglesia de Santa María de la Oliva de Lebrija, mandada edificar por Alfonso X en la segunda mitad del siglo XIII² y con otras ubicadas en construcciones militares, como los castillos de Alcalá de Guadaíra y Almodóvar del Río, o la torre del Carpio, todas del siglo XIV³. Este dato podría contrasta con la afirmación de Angulo en lo referente a la avanzada cronología de este tipo de templos, cuyos presbiterios se cubren con bóvedas poligonales y que se hallan sobre todo en el Aljarafe. Pero, como hemos indicado, en estos casos, se tratan de bóvedas esquinadas que no poseen nervios.

DECORACIONES PICTÓRICAS SUPERPUESTAS

Presidía el presbiterio de la iglesia hasta el año 2002 un retablo de batea gótico vinculado al taller de Alejo Fernández, en el que muy posiblemente intervino Juan de Zamora⁴. La restauración de este retablo mayor exigió su desmontaje⁵ y al verificarse, se produjo el descubrimiento de una interesante decoración mural⁶, que representa un retablo tardo gótico dedicado a Santa María Magdalena (fig. 1), en el que se aprecia la figura de la titular junto a la de varios Apóstoles y una serie de escenas que recogen distintos episodios de la vida de la santa. Esta decoración ocupa el arcosolio frontal del presbiterio; pero también se ha puesto de manifiesto en el proceso de consolidación y restauración llevado a cabo⁷ otros restos de pintura mural. Así, bajo la fina capa pictórica del retablo antes mencionado, realizado al temple sobre una leve preparación de color blanco, se ha podido apreciar la existencia de otro más antiguo, realizado al fresco. La técnica de ejecución de esta pintura subyacente es la tradicional en Andalucía durante la Edad Media⁸, los pigmentos están depositados sobre un mortero de cal

2. CÓMEZ RAMOS, Rafael: *Arquitectura alfonsí*. Sevilla, 1974; *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*. Sevilla, 1979.

3. REY DURÁN, Carmen: *Historia de la Vida de Cala*. Huelva, 1997, p. 144. Afirma que la iglesia es de la segunda mitad del siglo XIV, construida en tiempos de Pedro I.

4. Como ha puesto de manifiesto en el informe realizado Juan Luis Ravé Prieto.

5. El equipo ha sido coordinado por Jesús Mendoza Ponce y ha estado compuesto por Inmaculada Garrido Máquez, Patricia García Franco, María Roldán Benítez y Alejandro Romero Romero.

6. CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *Ave María*. Huelva, 2002, p. 48. Indica que José María Lagares Valdayo, antiguo párroco, le informó en 1974 de la existencia de estas pinturas, como recoge en su tesis de licenciatura inédita: *Pintura del siglo XVI en la provincia de Huelva*. Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Historia del Arte, 1974, pp. 118-129. Sin embargo, reconoce que ha causado general sorpresa al ser descubierto en toda su extensión y belleza por Jesús Mendoza.

7. El equipo de restauración ha sido el mismo que para el retablo de madera.

8. RALLO GRUSS, Carmen: *Técnica de ejecución de una pintura mural andaluza: el Claustro de San Isidoro del Campo*. Málaga, 1993, pp. 49-59; "La restauración de la ornamentación y los bienes muebles del Monasterio de San Isidoro". *San Isidoro del Campo(1401-2002). Fortaleza de la Espiritualidad y Santuario del Poder*. Sevilla, 2002, pp. 149-167.

con abundante fibra vegetal y tendido en dos capas, usándose una paleta muy reducida, a base de negro de humo, ocre, rojo almagra, minio⁹ y como blanco el fondo del mortero de cal en las zonas que quedara libre de pigmentos. Gracias a una cata realizada en la zona del zócalo ha quedado visibles un pequeño fragmento de una composición de lazos cuyos elementos están ejecutados con pinceladas muy sueltas y motivos florales sintéticos a base de puntos, uno central y seis alrededor, apreciándose cordadas para el control formal. También se puede apreciar, sobre todo con luz rasante, las huellas de las aureolas de algunos personajes grabadas en el mortero que, por su dispersión en distintas zonas de la superficie, hacen pensar que esta decoración estaría dispuesta en varias escenas, siguiendo también una estructura de retablo.

En el centro del muro, gracias a una amplia laguna producida por uno de los anclajes del retablo de madera desmontado, ha quedado al descubierto una ventana mudéjar trebolada, decorada con una serie de motivos pintados que hay que poner en relación con la decoración subyacente anteriormente mencionada, en las enjutas vemos una sencilla composición geométrica de tradición islámica, motivos vegetales muy sintéticos en los lóbulos del arco, y en el alfiz unos restos epigráficos: "...plena dominus tecu[m] benedi[c]ta...", parte de la salutación del arcángel Gabriel a María en la Anunciación. Esta ventana fue cegada tanto en su cara interna como en la externa, en el interior para la representación del retablo pictórico superpuesto y en el exterior sobre el mortero se realizó una representación de la cruz. En los muros laterales del presbiterio existieron también ventanas semejantes a esta, reformadas posteriormente.

La decoración pictórica primitiva rebasaba el ámbito del arcosolio, ya que en el resto del muro del testero aparecieron también una serie de motivos, lo que plantea la posibilidad de que la decoración mural en principio cubriese toda la superficie de la capilla mayor. Así, sobre la clave del arcosolio apreciamos la figura de un ángel representado de perfil con las alas extendidas y en una actitud de avance, llevando en la mano derecha una filacteria con la inscripción: "*Samateo S. evangelista*" y en la izquierda unas flores. Está claro que se trata del símbolo del Evangelista San Mateo, lo que nos hace pensar en la posibilidad de que en los otros muros del presbiterio se conserven bajo las capas de cal los restantes símbolos de los evangelistas. Por otro lado, las flores y el texto de la salutación del ángel a María, que se halla en el alfiz de la ventana, plantean la posibilidad de que esta representación pudiera tener un carácter ambivalente, símbolo de San Mateo y ángel de la Salutación. Técnica y estilísticamente esta representación no se puede vincular al retablo pictórico mural que hoy apreciamos, sino al subyacente. La paleta, como indicamos, es reducida: negro de humo, ocre, almagra y minio; y su trazado es básicamente lineal, aunque se aprecia un incipiente modelado. Hay que lamentar el estado de conservación del rostro, muy erosionado,

RESPALDIZA LAMA, Pedro: "Las pinturas mudéjares" *Restauración Casa Palacio de Miguel de Mañara*. Sevilla, 1993, pp. 199-207; "Las pinturas murales" *San Isidoro del Campo (1401-2002). Fortaleza de la Espiritualidad y Santuario del Poder*. Sevilla, 2002, pp. 71-115.

9. Este pigmento se aplicaría al seco, ya que es incompatible con la técnica al fresco.

por lo que no son claramente visibles las facciones. Su carácter lineal posee claras influencias estilísticas del gótico pleno de origen francés, no siendo visibles elementos de la escuela flamenca, lo que nos hace pensar en una cronología muy anterior al retablo mural que a continuación analizaremos, pudiéndose tratar por tanto de una obra de la primera mitad del siglo XV, cuando no de la segunda mitad de la centuria anterior. Es difícil precisar esta cuestión y ajustar la cronología ante lo retardatario de las manifestaciones artísticas de esta zona, algo alejada del foco de la capital¹⁰. Puede ser significativo el hecho de que los pliegues de la túnica se hayan marcado con incisiones en el mortero todavía fresco. Esta técnica, frecuente hasta mediados del siglo XV, sobre todo para el control formal de las composiciones de lazo, se irá sustituyendo a partir del segundo tercio de ese siglo por el uso del estarcido. Así, por ejemplo, en los murales de San Isidoro del Campo sólo encontramos incisiones semejantes a éstas en la figura de Cristo de la *Sagrada Cena*.

Bajo la representación del ángel corre una línea roja que enmarca a modo de alfiz el arcosolio y en los laterales, bajo las trompas, se podía apreciar la imitación de un despiece de sillares trazado con una simple línea también a la almagra. Las trompas estaban decoradas con roleos muy sintéticos con motivos vegetales semejantes a los que decoran los lóbulos de la ventana. Motivos florales sintéticos a base de puntos como los del zócalo y roleos semejantes a los de las trompas, podemos apreciarlos en un díptico del monasterio de Santa Clara de Moguer, obra que se ha relacionado con la Virgen de los Remedios de la catedral de Sevilla y cuya cronología se ha fijado en torno a 1400¹¹. En la parte superior derecha del muro del testero quedaban unos restos de color rojo muy desvaídos que parecían estar inscritos en un círculo rojo y que podrían corresponder a un motivo heráldico prácticamente perdido. En este mismo lateral se conservaba, igualmente, una representación muy mutilada de *San Cristóbal* a la que a penas restaba las piernas. Dado lo fragmentario y el deficiente nivel de conservación de algunos de estos elementos, se ha optado por volver a cubrirlos, una vez consolidados, documentados y a la espera de una intervención integral en el presbiterio.

Superponiéndose a la cenefa que bordea el arcosolio en el lateral izquierdo, se puede apreciar un fragmento de otro retablo, que posiblemente se halla oculto en su mayor parte bajo las capas de cal. Está ejecutado al temple y, aunque de proporciones reducidas, estilísticamente es muy semejante al que ocupa el interior del arcosolio, quizás algo más evolucionado, o al menos con una terminación más cuidada. En el fragmento visible se observan los últimos signos de una inscripción: "...IIIIXXII", que hemos interpretado como la parte final de una fecha, posiblemente la de realización de la

10. Al respecto hay que tener en cuenta las palabras de Teresa Laguna: "*Este linealismo de las primeras muestras se mantiene constante en la producción andaluza a lo largo de las etapas italogótica e internacional y, sobre todo, en obras de cierto carácter popular*" LAGUNA PAÚL, Teresa: "*Las Artes del color*", *La España Gótica. Andalucía*. Madrid, 1992, p. 77.

11. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *El monasterio de Santa Clara de Moguer*. Huelva, 1978; *La pintura mural gótico-mudéjar en los Lugares Colombinos*. Córdoba, 1978.

pintura y que con incorrecciones posiblemente corresponda a los tres últimos dígitos de 1522. Por tanto, no podemos vincular este fragmento con la decoración primitiva subyacente, sino que técnica, cronológica y estilísticamente es muy cercano al propio retablo pictórico que preside el presbiterio y que a continuación analizaremos, incluso posee un zócalo con la misma composición de lazos (fig.2).

EL RETABLO PICTÓRICO MURAL

En origen, el nivel del presbiterio sería más elevado y por ello, la huella de la mesa de altar antigua supera en más de medio metro el nivel actual, habiéndose cubierto esta laguna con una imitación de la composición de lazo del zócalo. La decoración mural, que, como apuntamos, básicamente simula representar un retablo gótico tardío, se desarrollaba en torno a este antiguo altar, ocupando totalmente el frente del arcosolio, el intradós e incluso lo desborda con una cenefa de enmarque. Ya indicamos, que está realizado al temple, directamente sobre la pintura preexistente, sin revoco alguno, sirviendo de base una capa general de color blanco. La paleta es algo más amplia que en la decoración subyacente y está enriquecida con aplicaciones de oro. Habría que resaltar el uso de una tonalidad lila, poco frecuente en otros lugares y que posiblemente provenga de un pigmento autóctono, ya que algunas piedras de la fábrica, observadas en los muros descarnados, tienen esta misma tonalidad. La ejecución es muy suelta con trazos rápidos y definidos. El conjunto se ha podido recuperar en gran medida, a pesar de las lagunas provocadas por los anclajes del retablo lignario y del embarrado que lo cubría parcialmente y que hizo compleja su restauración, dada la frágil adherencia de la pintura al temple.

En la parte inferior, a ambos lados de la huella de la antigua mesa del altar, se conservan paños con motivos de lazo, conformando una especie de zócalo que corre también por el intradós y lo rebasa a ambos lados del arcosolio. Es una composición de estrellas y lazos de cuatro y doce, en tonos negro, ocre, lila y blanco. Sobre este zócalo corre un friso a modo de banco con dos registros en el que se desarrolla una inscripción (fig.3) que hemos podido leer parcialmente, aportándonos la fecha de realización de la obra y el comitente: “*Esta obra ma[n]do fazer P[edr]o Lopes . e su muger . aonra de dyos e de (...) bendy[t]a . (m)adre (...) señoira · Santa marya · ma[gd]dalena · cuyas · a[d]bocacione[s] acabose a · d[ie]z y ocho · d[e]l mes · de mar[z]o · año de myll e q[ui]nientos e XXI años amen.*”. Sobre este friso epigráfico se desarrolla propiamente el retablo pictórico, cuyas escenas se distribuyen en cinco calles y tres niveles, más la decoración del intradós, apareciendo separadas por baquetones y coronadas por doseletes decorados con pináculos, cenefas de rosetas enlazadas¹² y celosías a base

12. Motivo presente, por ejemplo, en el coro de la catedral de Sevilla.

de arquillos y óculos, con un diseño semejante a ventanas bifora, frecuentes en los retablos góticos tardíos¹³.

En el intradós, sobre el zócalo y el friso epigráfico se representan dos personajes, como ampliación y desarrollo del primer nivel del retablo, y sobre ellos una decoración de *candelieri* con el motivo de la **Fuente de la Vida**, que posiblemente haga referencia al Bautismo y al perdón de los pecados. Enmarcando todo el conjunto corre una cenefa por el trasdós con unos sencillos motivos florales en rojo entre dos bandas negras.

La calle central del retablo es algo más ancha y las alturas de sus registros no coinciden con las correspondientes a las laterales. En primer lugar se representa la figura de **María Magdalena con el vaso de perfume** (fig.4), en un tamaño mayor que el resto de las figuras del retablo, presidiéndolo como titular. Está representada frontalmente, se recorta sobre un paño de brocado de color rosa y simula estar en una especie de hornacina solada con olambrillas rojas y blancas, trazadas sin perspectiva; se adorna con ricas vestiduras, túnica roja bordada con motivos de cardinas y manto lila con vuelta de armiño, bordado con estrellas y ribetes de oro; la larga cabellera suelta le cae por los hombros y porta un rico vaso de plata labrada, a modo de copa de estilo gótico final. La frontalidad de la representación es frecuente en los santos titulares, mientras que los personajes laterales suelen aparecer girados hacia el centro. Como precedentes y paralelos de esta obra podemos señalar la representación de la Virgen de la *Natividad* en el retablo de Alanís, la *Inmaculada* pintada en la puerta del coro del monasterio de Santa Clara de Moguer, en la que se aprecia la misma frontalidad y los motivos bordados de cardinas, y la *Santa Lucía* de Cristóbal de Mayorga en la iglesia de San Andrés en Sevilla.

En el segundo nivel de la calle central se puede observar la representación del **Entierro de María Magdalena**, donde podemos ver a la santa envuelta en el sudario siendo introducida en un sarcófago por San Maximino vestido de obispo y su hermano Lázaro en presencia de un clérigo que lee el responso y un acólito que porta una cruz parroquial, al fondo se abre un paisaje con árboles. Esta escena no está recogida en los *Evangelios* ni en los *Hechos de los Apóstoles*, pertenece al ciclo de la *Leyenda Provenzal* recogida y divulgada por Santiago de la Voragine¹⁴.

En el registro superior se halla muy fragmentada la escena del **Éxtasis de María Magdalena**, faltando toda la parte central. Recoge el siguiente pasaje de la *Leyenda Dorada*: “*María Magdalena deseosa de entregarse plenamente a la contemplación de las cosas divinas, se retiró a un desierto austeroísimo.... todos los días en los siete tiempos correspondientes a las Horas Canónicas, los ángeles la transportaban al cielo para que asistiera a los oficios divinos...*”¹⁵. Esta es una iconografía de la Magdalena típicamente medieval en la que aparece la santa totalmente desnuda, cubierta por su propia cabellera y transportada por dos ángeles. En el fragmento superior se

13. Por ejemplo, lo podemos observar en el doselete de *la Virgen con el Niño* del retablo de San Bartolomé, también en la catedral de Sevilla.

14. VORAGINE, Santiago. de la: *La Leyenda Dorada*. T. 1. Madrid, 1984, p. 390.

15. Ídem: p. 388.

aprecia el rostro de la Magdalena con la aureola y un enmarque arquitectónico con tres arcos conopiales, y en el inferior se puede observar el final de los cabellos de la santa y sus piernas desnudas sostenidas por dos ángeles arrodillados¹⁶. Esta iconografía tiene su origen en la xilografía que ilustra la propia *Leyenda Dorada*¹⁷ y como precedente en la región, existe un fragmento de pintura mural del Museo Arqueológico de Sevilla, procedente del Monasterio de San Isidoro del Campo, en el que sólo se ha conservado la parte superior de la representación. Esta iconografía de la santa era frecuente en época medieval, pero a partir del siglo XVI se irá sustituyendo por la representación de la *Magdalena penitente*. Por su arcaísmo y carácter poco decoroso es posible que esta representación no se adecuara a la sensibilidad de la época, pudiendo ser uno de los factores que determinaran la erección del retablo lignario pocos años después de la realización del mural, incluso fuera ésta una de las causas que motivara la destrucción de la parte central de la escena, dando lugar a una laguna cuya amplitud no es posible justificar solamente por la colocación de un anclaje para el nuevo retablo, y es gracias a esta laguna que podemos apreciar la ventana mudéjar anteriormente descrita y que corresponde a la fabrica original del presbiterio.

En el primer cuerpo de las calles laterales, se representa una serie de apóstoles y discípulos de Cristo, quedando por tanto la Magdalena en el centro como discípula dilecta. En el lado del Evangelio, ocupando el intradós del arco aparece *San Andrés* como un anciano calvo con larga barba bifida, la cruz en aspa, su atributo más habitual, túnica amarillenta y manto rosado con motivos florales muy sintéticos, a base de ocho puntos negros, semejantes a los que aparecían en la composición de lazo de la decoración subyacente. El descote de la túnica, los bordes de las mangas y del manto está ribeteado en oro y la figura se recorta sobre fondo negro. Con el gesto de la mano izquierda se pretende expresar que los personajes establecen entre sí un diálogo. Esta iconografía de los apóstoles era frecuente en Sevilla a lo largo del siglo XV y principios del XVI, y en especial este tipo de barbas podemos apreciarlas en varios personajes de la viga que se halla en la reja de la capilla bautismal de la catedral.

A continuación se muestra la figura de *San Juan Evangelista* que, como es tradicional, aparece como un joven lampiño y con larga melena, portando en la mano izquierda el cáliz con el veneno del que sale un dragón al bendecirlo el santo, siguiendo un modelo iconográfico bastante habitual¹⁸. La figura aparece girada hacia el centro del altar, lleva túnica carmesí y manto bermellón ribeteados en oro, se recorta en un paño de brocado blanco y azul, y la solería de la hornacina semicircular en la que simula ubicarse se compone de piezas blancas cuadradas con recuadro y círculo central. El tipo de peinado que presenta, con flequillo y abultada melena, es semejante al que posee el *San Juan* del retablo de Alanís.

16. El gesto de los ángeles es muy habitual en el arte gótico, apareciendo, por ejemplo, como portadores de atributos y en representaciones como la *Asunción de la Virgen*, dada su difusión a través de los grabados.

17. Ídem: p. 383.

18. Ídem: p. 68.

Inmediato a la *Magdalena* se halla **San Pedro**, se trata quizás de la figura más expresiva y el rostro mejor conservado de todo el conjunto. Se representa portando las llaves sobre el hombro y con la mano derecha, y en la izquierda un libro, viste túnica y manto color malva ribeteado en oro, recortándose sobre un paño de brocado rojo y dorado, y el espacio donde se ubica está solado con guijarros. Su rostro sigue el modelo establecido en la escuela sevillana desde la primera mitad del siglo XV por Pedro de Toledo y otros miniaturistas que trabajaron en la catedral, y que será recogido por Juan Sánchez de Castro y su escuela, apareciendo como un anciano con el pelo canoso y ensortijado, amplia calva y barba corta, partida y abierta. De forma similar se le representa también en el retablo de Alanís.

Al otro lado de la *Magdalena* se representa a **San Pablo**, como un anciano de larga barba y cabellos grises, portando en la mano izquierda un libro y en la derecha una espada, símbolo de su martirio, que en este caso aparece alzada, en un gesto poco frecuente, pero que encontramos en otros casos dentro del entorno sevillano. Así, en una letra capital de un libro coral de la catedral de Sevilla¹⁹ y en el retablo de Alanís, representación con la que coincide también en el esquema general, la actitud y los ropajes, que en este mural se reiteran en las representaciones de *San Juan*, *San Pedro* y *Santiago*. Viste túnica lila, manto azul con vuelta roja, recortándose sobre un brocado rojo y dorado, y apoyándose en una solería empedrada.

A continuación se puede apreciar la imagen de **Santiago el Mayor**, que aparece también como un anciano de largos cabellos y barba; viste túnica azul ceñida por un cingulo y manto morado con vuelta lila, recortándose sobre un brocado rojo. Uno de los anclajes del retablo lignario provocó una importante laguna que afecta a la zona del rostro y la cabeza del santo, habiéndose producido la pérdida de algunos de sus atributos más habituales, el gorro de ala ancha y la concha de peregrino; sin embargo, parte de esta última se ha recuperado en un fragmento que estaba suelto. En la mano derecha porta el bordón y en la izquierda un libro como el resto de los Apóstoles. Por tanto, en esta figura se han sintetizado las dos fórmulas iconográficas más habituales de representación de este santo, como peregrino y como apóstol. Es lógica su aparición en este retablo, dado que la comarca en torno a Cala pertenecía a la Encomienda de la Orden de Santiago.

Finalmente, en el extremo del lado de la Epístola, sobre el intradós del arco, se representa otro **Apóstol**, igualmente como un anciano de amplia frente, barbas y largos cabellos grises, que porta sobre la mano derecha, como único atributo, un libro cuyas hojas parecen pasar solas; viste túnica amarilla y manto lila, con vuelta de armiño y motivos florales muy sintéticos. La parte inferior de la representación se ha perdido y con ella posiblemente otros atributos que ayudarían a identificarlo. Proponemos que se trate de **San Mateo**, dado que el testero del presbiterio, como indicamos, estaba dedicado a este evangelista, apareciendo sobre el arcosolio la representación del ángel,

19. Libro 30, fol. 14 vto. Ver ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: "Libros Corales de la Catedral de Sevilla siglos XV y XVI". *Catedral de Sevilla*. 1984, p. 519.

su símbolo, con una filacteria en la que aparece su nombre; pero no existe otro argumento que refuerce esta propuesta.

En el segundo cuerpo a la izquierda se puede observar la escena de **María Magdalena evangelizando al pueblo de Marsella**, donde podemos ver a la Magdalena dirigiéndose desde una tribuna o púlpito a un grupo de personas sentadas en unos bancos, encabezado por un príncipe a juzgar por la corona. Recoge un pasaje de la *Leyenda Dorada*: “Un día, por entonces, llegó al templo el gobernador de la provincia acompañado de su esposa e hijos para ofrecer sacrificios en honor de los ídolos. Magdalena expuso a los miembros de aquella familia la doctrina de Cristo y consiguió disuadirlos del propósito que al templo los había llevado”²⁰. La Magdalena aparece ataviada con los ricos vestidos de la titular del primer cuerpo, para facilitar su identificación: túnica roja con vuelta de armiño y manto azul ribeteados de oro. La arquitectura y el púlpito se decoran con el motivo de celosía de arquillos que aparecen en los doseletes fingidos del retablo. Con esta escena parece que se pretendía subrayar la labor apostólica de la Magdalena, puesta ya de manifiesto en el primer cuerpo, al equipararla con los apóstoles y discípulos.

A continuación aparece la escena de **La unción de María Magdalena**, en la que se representa de forma sintética un pasaje recogido con algunas variaciones por los *Evangelios*²¹: la Magdalena enjuga los pies de Cristo con sus cabellos, mientras que Cristo la bendice en señal de perdón. La decoración de la estancia repite los motivos de la escena anterior y la solería es semejante a las que aparecían en las hornacinas de *San Juan y Santiago el Mayor*. La disposición de la figura de la Santa y sus cabellos recuerdan bastante a su representación en la *Piedad* del retablo de Alanís, y otro elemento en común es la forma como se representa la aureola de Cristo. Al estar centrada la escena en las representaciones de Cristo y la Magdalena, parece que se quiso resaltar el valor simbólico del perdón de los pecados.

Al otro lado de la calle central se representa la escena de **La aparición de Cristo resucitado a María Magdalena**, hecho recogido también por los *Evangelios*²², del que existe dos versiones, el “*Noli me tangere*” en la que Cristo ordena a la Magdalena que no le toque cuando ésta se dirige hacia él con los brazos extendidos, y *Cristo tocando la frente de la Magdalena*, versión que surge a finales del siglo XV para dar credibilidad a la reliquia de la calavera de la santa venerada en Saint Maximin, que conservaba un trozo de piel donde supuestamente la había tocado Cristo. En esta representación de Cala la Magdalena parece que tendría las manos juntas y Cristo acerca la mano derecha hacia su frente, por tanto correspondería a la segunda versión, como ocurre también, por ejemplo, en el retablo mayor de la catedral de Sevilla. La forma tan peculiar de representar el paisaje se debe a la interpretación libre de un elemento frecuente en los grabados de la época, una valla formada por estacas y fibra vegetal

20. VORAGINE, S de la.: Ob. cit. pp. 384 y 385.

21. Mateo, 26: 6-13; Marcos, 14: 3-9; Lucas, 7: 36-50; Juan, 12: 1-8.

22. Marcos, 16: 9; Juan, 20: 14-18.

trenzada, que aquí se ha transformado en colinas con elementos vegetales muy singulares. Esta escena podría simbólicamente hacer alusión a la imposición de manos en el sacramento del Orden Sacerdotal.

En el extremo derecho se representa **La última comunión de María Magdalena**, escena que se recoge en la *Leyenda Dorada*²³, en ella la santa antes de morir recibe la comunión de manos de San Maximino. Aparece la Magdalena de rodillas con las manos juntas, en la misma actitud que en la escena anterior, frente a San Maximino vestido de pontifical que le ofrece la sagrada forma a la puerta de una iglesia. Es interesante la ingenuidad con la que está representado el edificio, que recuerda las miniaturas de la catedral de Sevilla y los frescos de la sala capitular de San Isidoro del Campo²⁴. Obviamente, en esta escena se hace una alusión directa al sacramento de la Eucaristía.

Las escenas del último cuerpo no poseen unas dimensiones regulares, ya que la estructura reticular del retablo debe acomodarse a la forma apuntada del arcosolio. Por ello, en los extremos la superficie es más reducida, de forma triangular y con un lado curvo. En el extremo izquierdo se aprecia **La arribada de María Magdalena al puerto de Marsella**. Según se recoge en la *Leyenda Dorada*, “*Los infieles obligaron a subir a una barca a San Maximino, a María Magdalena, a Lázaro, a Marta, a su criada Martila, a San Cedonio el ciego de nacimiento curado de su ceguera por Cristo y a otros muchos cristianos; condujeron la nave hasta alta mar y allí la dejaron abandonada, sin remo, sin velas y sin nada cuanto pudiera servir para ayudar en la navegación, con la pérfida idea de que el navío naufragara y sus pasajeros murieran ahogados; pero Dios se encargó de conducir milagrosamente sobre las aguas del mar a los expedicionarios, haciendo que la maltrecha embarcación arribara a la costa de Marsella, en cuyo puerto desembarcaron los pasajeros*”²⁵. De forma sintética e ingenua se representa esta escena, vemos la embarcación con cuatro de los santos en la cubierta avistando la costa y la ciudad de Marsella, que aparece en la parte superior derecha.

En la calle contigua vemos a **Las tres Marías ante el sepulcro**, María Magdalena, María de Santiago y María Salomé aparecen junto a un sarcófago abierto, sorprendidas por el hecho de la desaparición del cuerpo de Jesús. La laguna provocada por uno de los anclajes del retablo afecta al rostro de la Magdalena. La escena está inspirada en el Evangelio de San Marcos²⁶ y con ella se ponía de manifiesto la Resurrección de Cristo.

Al otro lado del *Éxtasis de María Magdalena* podemos contemplar **La Piedad con María Magdalena**. Aunque la parte superior de la escena esté muy perdida, apreciándose por ello algunos elementos de la pintura subyacente, podemos contemplar claramente a la Virgen María al pie de la cruz con el cuerpo de Cristo en su regazo, María Magdalena a la derecha abrazándolo por detrás y al fondo una vista de Jerusalén. El esquema general y algunos detalles son muy similares a la *Piedad* del retablo de Alanís, aunque se ha invertido la composición y se ha sustituido la figura de San Juan

23. VORÁGINE, S. de la: ob. cit. pp. 389-390.

24. RESPALDIZA, P.: Ob. cit. (2002), pp. 102-104, figs. 106, 107 y 110.

25. Ídem: pp. 385.

26. Mar. 16: 1-6.

por la de María Magdalena. Posiblemente se inspiraron en la misma fuente o aquella obra sirvió de modelo al autor. Una composición semejante con la vista de Jerusalén al fondo se aprecia también en el *Político de la Pasión* del Museo de Bellas Artes de Sevilla²⁷.

Finalmente, en el extremo derecho se representa a *María Magdalena orando*. Aunque la escena está algo perdida debido a las abrasiones, podemos apreciar a la santa arrodillada, de forma semejante a como aparece en la xilografía que ilustra la Leyenda Dorada²⁸, se pretende indicar que se halla en la cueva de la *Saint Baume*, donde llevó a cabo su penitencia, está vestida con túnica y manto, dirigiendo su mirada hacia un objeto litúrgico con pie dorado, que podría ser una ampolla o un ostensorio. A partir del siglo XVI se fusiona esta imagen con la de María Egipciaca, dando lugar a la representación de *La Magdalena Penitente*, en la que aparece la santa orando, desnuda y cubierta por sus cabellos. Adquiriendo la escena un marcado carácter voluptuoso²⁹.

Por todo lo expuesto, podemos concluir que iconográficamente este retablo recoge en la calle central a la santa como titular, su entierro y su apoteosis, los momentos álgidos de su existencia. En el primer nivel, como indicamos, al estar acompañada por los apóstoles, parece que se deseaba subrayar su labor de apostolado y su carácter de discípula dilecta, aspectos que se enfatizan también en las representaciones de *María Magdalena evangelizando al pueblo de Marsella* y *La aparición de Cristo resucitado a María Magdalena*, por el trato de favor al ser la primera persona a la que se apareció Cristo tras su resurrección. En las calles inmediatas a la central se representan escenas recogidas en los Evangelios; mientras que en las calles exteriores se recogen escenas inspiradas en la Leyenda Provenzal de María Magdalena, difundida por Santiago de la Vorágine, en la que se integraron elementos de la leyenda de Santa María Egipciaca y de otra María Magdalena, religiosa del siglo VIII, muerta en Saint Maximin³⁰. A nivel iconológico, este retablo además de recoger escenas de la Leyenda de Santa María Magdalena, parece ensalzar los Sacramentos, algo poco frecuente en fechas anteriores al concilio de Trento. Así, como apuntamos, con el motivo de *La Fuente de Vida*, presente en la decoración de *candelieri* del intradós se podría aludir al Sacramento del Bautismo; con las escenas de *La unción de María Magdalena* y *La conversión de María Magdalena*, a la Penitencia; con *El Éxtasis de María Magdalena* y *La comunión de María Magdalena*, a la Eucaristía; con *La aparición de Cristo resucitado a María Magdalena*, el Orden Sacerdotal; y con *María Magdalena con el vaso de perfume* y *Las tres Marías ante el sepulcro*, a la Extremaunción.

Estilísticamente, este retablo mural podríamos situarlo, en principio, en el gótico flamígero de finales del siglo XV; pero al estar fechado en 1521, como pone de manifiesto la inscripción del friso, su autor se nos muestra como deudor de esquemas tradicionales, vigentes al menos veinticinco años antes de la realización de esta obra. Hemos señalado

27. VV. AA.: *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, 1993, p. 28.

28. VORÁGINE, S. de la: ob. cit. p. 383.

29. RÉAU, Louis.: *Iconografía del arte cristiano*. T. 2, vol. 4. Barcelona, 1997, p. 303.

30. Idem: pp. 293-95.

su vinculación iconográfica y estilística con obras del ámbito sevillano y onubense. Así, su relación con obras del monasterio de Santa Clara de Moguer y con toda la tradición pictórica sevillana que parte del periodo italogótico, correspondiente al tránsito del siglo XIV al XV, pasando por las miniaturas de la catedral de Sevilla, los murales de San Isidoro del Campo, hasta las realizaciones vinculadas con la escuela de Juan Sánchez de Castro. Especial semejanza encontramos con el retablo de Alanís, existiendo indudables afinidades, que podrían poner de manifiesto alguna vinculación entre sus autores; o bien, que aquel retablo pudo servir de referencia para el diseño formal de escenas y figuras de esta obra de Cala. Su autor, como hemos apuntado, se nos muestra anclado en los esquemas propios de la escuela sevillana de finales del siglo XV, aportando soluciones que resultan arcaizantes y retardatarias. Si bien, algunos aspectos como el uso del motivo de *candelieri* en la decoración del intradós, muestra, paradójicamente, que a su vez estaba al tanto de ciertas innovaciones estilísticas de carácter renacentista, que en aquellos precisos momentos se estaban introduciendo en Sevilla.

Juan de Zamora, en el testamento que redacta en 1528³¹, afirma que está realizando la “*viga*” para la iglesia de Santa María Magdalena de Cala. Es posible que se esté refiriendo a una actuación relacionada con el retablo lignario y no con este mural. Por tanto sería en aquel momento cuando quedó oculto este último; si bien esto no es seguro, ya que ignoramos la vinculación de esta “*viga*” con uno u otro retablo.

Además de su indudable valor artístico, es evidente que estas pinturas murales poseen un notable valor histórico, como documento, dada su singularidad, pues se tratan, por una parte, de pinturas al fresco, muy posiblemente de finales del siglo XIV o principios del XV, de los escasos restos conservados en Andalucía; y por otra, del único retablo gótico mural prácticamente completo existente en nuestra región, donde debieron de ser abundantes, como lo atestiguan los restos puntuales conservados. Últimamente han aparecido dos ejemplos de pinturas murales en arcosolios, la que representa *Los Desposorios místicos de Santa Catalina* en la antigua capilla de los Esquivel de la sevillana iglesia de San Juan de la Palma³² (fig.5); y un *Cristo atado a la columna entre dos figuras* en la parroquia de la Rinconada. Este tipo de obras fueron sustituidas, cubiertas posteriormente y en la mayor parte de los casos destruidas. De ahí, el interés que tiene la consolidación y puesta en valor de este retablo, además de los datos aportados por las intervenciones de restauración emprendidas, que enriquecen el conocimiento general sobre la pintura mural de la época en el antiguo reino de Sevilla, y en particular de este templo parroquial, un ejemplar singular de la arquitectura mudéjar en la provincia de Huelva.

31. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Artes y Artistas del Renacimiento en Sevilla”. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. T. VI. Sevilla, 1933.

32. RESPALDIZA LAMA, Pedro: *-La pintura mural de los desposorios místicos de Santa Catalina de Siena en la iglesia de San Juan de la Palma de Sevilla*. Laboratorio de Arte. Sevilla, 2002, pp.349-356.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*. Sevilla, 1932, de. 1983.
- *La pintura sevillana de principios del siglo XVI* en Revista española de Arte, 1935, T. V.
- *La pintura del Renacimiento*. Ars Hispaniae. T. XII. Madrid 1954.
- “Libros Corales de la Catedral de Sevilla siglos XV y XVI”. *Catedral de Sevilla*. 1984.
- CARRASCO TERRIZA, M. J.: *Ave María*, Huelva, 2002
- CÓMEZ RAMOS, Rafael: *Arquitectura alfonsí*. Sevilla, 1974;
- *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*. Sevilla, 1979.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *El monasterio de Santa Clara de Moguer*. Huelva, 1978;
- *La pintura mural gótico-mudéjar en los Lugares Colombinos*. Córdoba, 1978.
- GUINARD, P.: *Histoire de la peinture espagnole du XII al XIX siècles*. París, 1950.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Artes y Artistas del Renacimiento en Sevilla”. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. T. VI. Sevilla, 1933.
- LAGUNA PAÚL, T.: “Las Artes del color”, *La España Gótica*. Andalucía. Madrid, 1992,
- POST, CH.: *A history of spanish painting*. T. X. The early renaissance in Andalusia. Cambridge Massachusetts, 1950.
- RALLO GRUSS, Carmen: *Técnica de ejecución de una pintura mural andaluza: el Claustro de San Isidoro del Campo*. Málaga, 1993.
- “La restauración de la ornamentación y los bienes muebles del Monasterio de San Isidoro”. *San Isidoro del Campo (1401-2002). Fortaleza de la Espiritualidad y Santuario del Poder*. Sevilla, 2002
- REAU, L.: *Iconografía de la Biblia. El Nuevo testamento*. Barcelona 1996.
- RESPALDIZA LAMA, Pedro: “Las pinturas mudéjares” *Restauración Casa Palacio de Miguel de Mañara*. Sevilla, 1993;
- “Las pinturas murales” *San Isidoro del Campo(1401-2002). Fortaleza de la Espiritualidad y Santuario del Poder*. Sevilla, 2002.
- *La pintura mural de los desposorios místicos de Santa Catalina de Siena en la iglesia de San Juan de la Palma de Sevilla*. Laboratorio de Arte. Sevilla, 2002.
- REY DURÁN, Carmen: *Historia de la Vida de Cala*. Huelva, 1997,
- VALDIVIESO, E.: *Historia de la Pintura sevillana*. Sevilla 1986.
- VALVERDE MADRID, J.: *La pintura sevillana en la primera mitad del siglo XVI, 1501-1560*. Archivo Hispalense. N. 76, 1956.
- VORAGINE, Santiago de la: *La Leyenda Dorada*. T. 1. Madrid, 1984.
- VV. AA.: *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, 1993.

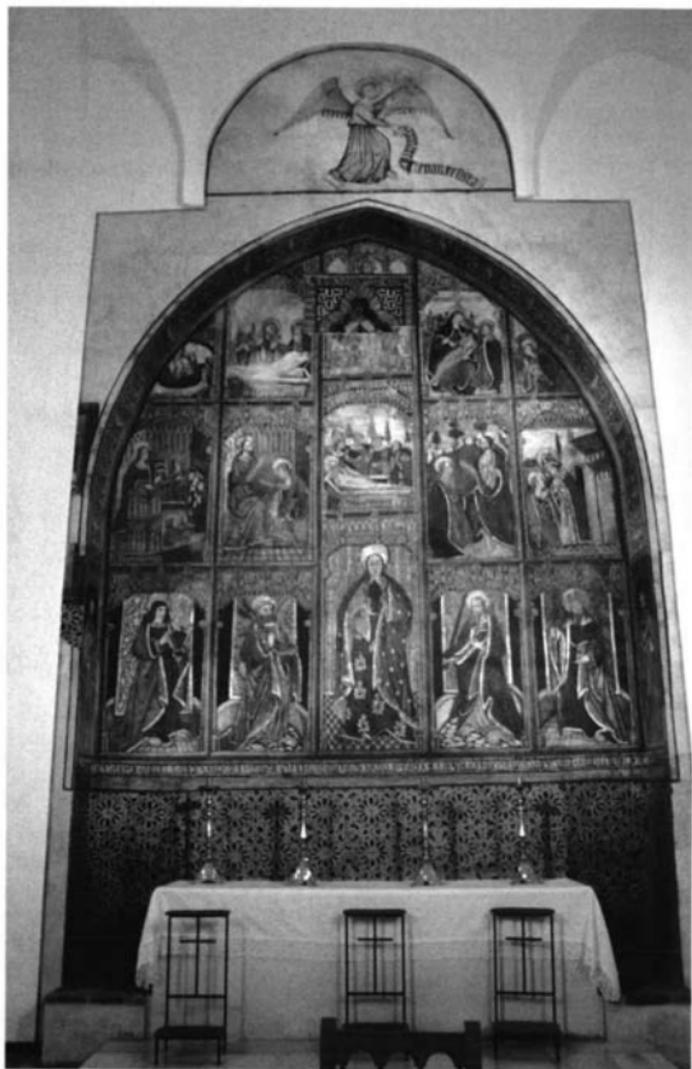


Fig. 1. Retablo pictórico mural de la iglesia de Santa María Magdalena de Cala (Huelva)



Fig. 2. Fragmento de retablo mural cubierto por capas de cal.



Fig. 3. Zócalo e inscripción bajo el retablo mural.



Fig. 4. *María Magdalena con el vaso de perfume*

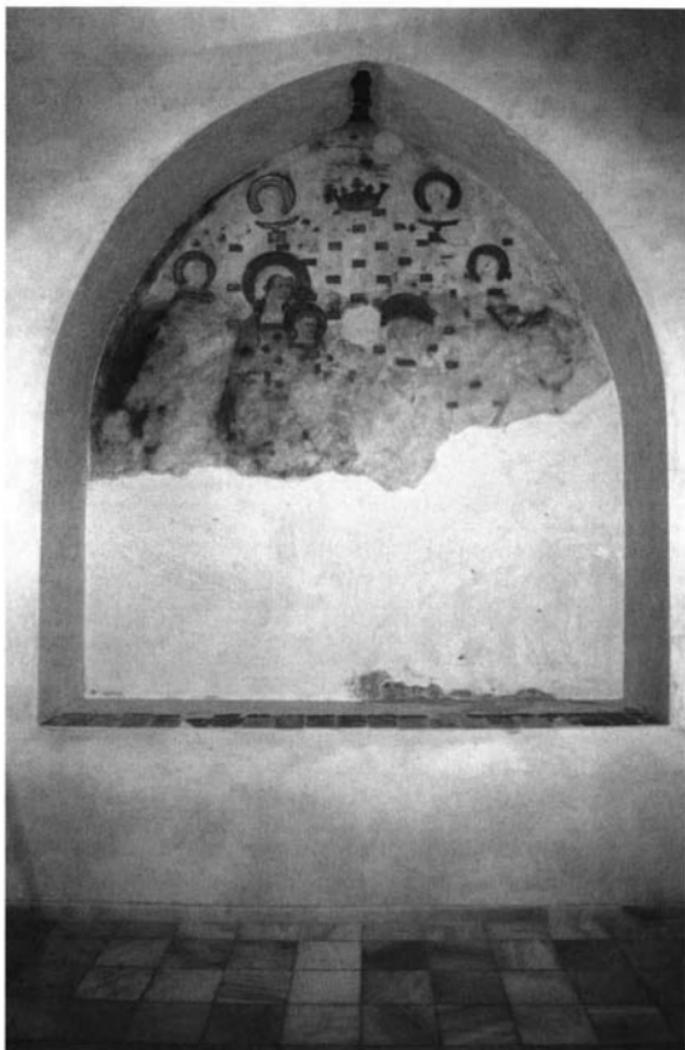


Fig. 5. *Desposorios místicos de Santa Catalina.*
Iglesia de San Juan de la Palma de Sevilla.