UNA ICONOGRAFÍA DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO EN LOS ORÍGENES DE LA SEMANA SANTA

El Santo Cristo de los Ajusticiados, la Catedral de Sevilla y el pintor Luis de Vargas

José Gámez Martín

Academia Andaluza de la Historia. Investigador

RESUMEN / ABSTRACT

En 1561 la Hermandad Sacramental del Sagrario de la catedral de Sevilla solicita a los calonges se exorne la pared de su capilla en las gradas por lo que el cabildo encarga al pintor Luis de Vargas realice una pintura mural de Jesús camino de la amargura. La obra es estrenada en 1563 y en ella se representa al Redentor ataviado con túnica blanca de igual modo que los condenados que por allí pasaban camino del patíbulo y portando la cruz al revés. El llamado popularmente “Cristo de los Ajusticiados” es un claro exponente de un retablo callejero que tanta devoción popular manifestó en la España de la Edad Moderna.

In 1561 the Sacramental Brotherhood of the Tabernacle of the cathedral of Seville applied to the Calonges that the wall of the chapel that was in the stands were adorned, so the council commissioned the painter Luis de Vargas make a mural of Jesus on the Via Dolorosa. The work was premiered in 1563. The mural represents the Redeemer wearing a white robe, which is equal to the convicts who came by way of the gallows were dressed, and carrying the cross upside down. The popularly called “Christ of the executed” is a clear street exponente of an altarpiece that much popular devotion expressed in Modern Spanish.

Uno de los aspectos de máximo interés en la fecunda historia de la religiosidad popular sevillana, son los retablos de culto público que proliferaron en las calle de la urbe hispalense, teniendo su origen en los comedios del siglo XVI, o incluso de finales del XV, y que los siglos XVII y XVIII convirtieron a la ciudad, puerto de las Américas, en una auténtica “ciudad conventual” que aspiraba a realizar el ideal medieval de la Jerusalén celestial en la tierra¹.

Una de las manifestaciones más conocidas de esta religiosidad popular en Sevilla, aunque hoy en día en un lamentable letargo y olvido, es la de Jesús Nazareno cuya devoción, aun hoy en día, sigue presente en una de las capillas exteriores de las gradas de la Catedral sevillana y a cuya historia vamos a realizar una breve aproximación en el presente trabajo, pues tuvo una acusada importancia en la iconografía de Jesús camino del Calvario, en el siglo XVI, cuando se estaba consolidando la importancia de la semana mayor pasionista.

El origen de esta historia, hay que buscarlo en los autos capitulares catedralicios, exactamente en la reunión del viernes 8 de agosto de 1561, cuando los cofrades de la hermandad sacramental del Sagrario, que había sido fundada en 1511 por doña Teresa Enríquez de Salamanca junto con el venerable padre Fernando de Contreras, ruegan a los canónigos tengan a bien el decorar la espalda de su capilla, situada entonces en la nave de San Esteban, desde la puerta del Perdón hasta la del Lagarto y que consagrada desde tiempos de la Reconquista al Papa mártir San Clemente, lucía su altar mayor en el frente de Levante, dando culto a tres capillas: la de San Esteban, la de San Ibo y la de Jesús².

Es perfectamente lógica esta petición de la corporación sacramental, ya que las gradas eran por aquel entonces un lugar

¹ Sobre este interesante tema pueden verse: Eva Fernández de Paz: *Religiosidad popular sevillana a través de los retablos de culto callejero*. Sevilla, Diputación, 1987; y Jesús Palomero Páramo: *Ciudad de retablos. Arte y religiosidad popular*. Sevilla, El Monte, 1987.

² Los orígenes arquitectónicos de la Catedral de Sevilla pueden verse en: Teodoro Falcón Márquez: *La capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, Diputación, 1976

de floreciente mercado, y auténtico mentidero de la ciudad, a la vez que el más fresco y visitado paseo, pues desde allí se divisaba el río y el Aljarafe debido a la inexistencia aun del barrio del Arenal³.

La súplica de la hermandad nos da prueba también de la importancia que la corporación ha tenido siempre en la historia sevillana, pues es la “madre y maestra” de las hermandades sacramentales, manteniendo siempre una fuerte unión con los canónigos hispalenses, y poseyendo asimismo un importante y meritorio patrimonio artístico⁴.

El cabildo accede a la propuesta de la hermandad y encarga una pintura de carácter mural de *Jesús en la calle de la Amargura* al sevillano Luis de Vargas (1506-1567), establecido en la ciudad tras el regreso de su segundo viaje a Italia entre los años 1541-1550 y que ya había pintado para el cabildo, en 1541, un retrato del venerable Contreras, cimentando su valía artística con la Virgen del Rosario del convento de San Pablo en 1555⁵.

Los libros de Fábrica nos documentan de forma fiel la cronología de ejecución de la obra: en 1561 trabajó el maestro veinte días,

³ Jorge Bernal Ballesteros: “El urbanismo sevillano de los siglos XVI y XVII, y su proyección en Indias” en *Historia del Urbanismo sevillano*. Sevilla, Academia de Bellas Artes, 1972. Pág. 98.

⁴ Obra de referencia para la historia de las hermandades sacramentales sevillanas es la de José Roda Peña: *Hermandades sacramentales sevillanas*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1993. La fecunda historia de la Archicofradía de la hermandad Sacramental del Sagrario adolece aún de una completa monografía, que sería necesaria, máxime cuando se ha cumplido el quinto centenario de su fundación. Un resumen histórico-artístico de la misma, en el trabajo de José Gámez Martín y Soledad Jiménez Barreras: “La devoción de un arzobispo. Una Purísima Concepción de la archicofradía sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla y el cardenal Carlos Amigo Vallejo”, en *Miriam, revista mariana universal*, Número 370. Sevilla, noviembre-diciembre 2010. Págs. 185-188.

⁵ Sobre Vargas puede verse: Enrique Valdieso: *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, Guadalquivir, 1986. La petición de la archicofradía del Sagrario en: Archivo Catedral de Sevilla (ACS). Sección I, Secretaría, Autos Capitulares, Libro 26 (1560-1561), fol. 204. Esta noticia fue dada a conocer por Juan Miguel Serrera Contreras en “Pinturas y pintores del siglo XVI” en *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, Guadalquivir, 1982. Págs. 366 y 401 (nota 59).

prosiguiendo su tarea el 12 de agosto de 1562; su inauguración tuvo lugar en la semana del lunes 22 al sábado 27 de marzo de 1563, pues consta un pago de 2 reales a Jiménez, Navarro y al veedor por la custodia que durante dos noches hicieron de los tapices colocados delante de la obra hasta su bendición; finalmente, el 28 de abril de 1563, Vargas cobra un recibo de 3.000 reales «*por la pintura de las Gradass*»⁶.

En la pintura el Redentor es representado con túnica blanca, quizás a petición del propio cabildo o de la hermandad sacramental, y al decir de González de León en 1839 «*es voz común que se pintó así, porque antiguamente paseaban por la estación del Corpus, a los reos que llevaban a morir por sus delitos, y al pasar por este sitio los paraban para que rezasen al Señor, y como estos reos para ir al suplicio llevan puestos una opa blanca, pintaron a Jesucristo del mismo modo, para que su vista les sirviera de consuelo*»⁷. Esta razón dada por el historiador decimonónico explica que el Cristo sea conocido desde entonces como “el Cristo de los ahorcados”, “el Cristo de los azotados” o “el Cristo de los ajusticiados”... cuyas ejecuciones públicas tenían lugar en la plaza de San Francisco, donde los reos eran llevados en un carro escoltado por la correspondiente guardia, en un itinerario similar al que hoy en día sigue realizando la procesión del Corpus y al oficial de las cofradías hasta 1917, pues bajaban por calle Sierpes, Cerrajería, Cuna, plaza del Salvador, Villegas, Francos, Placentines, Alemanes y Génova, para desembocar en el lugar de la ejecución, estando el cadalso levantado entre el ayuntamiento y la antigua audiencia.

En la pintura de nuestro estudio Jesús toma la cruz de forma invertida, abrazando el madero en vertical, y apoyando el patíbulo en el hombro izquierdo, en la tipología llamada coloquialmente de cruz al revés, colgando de su cuello un grueso cordón –según la terminología bíblica, “como un cordero llevado al matadero”–,

⁶ ACS: Fábrica, Adventicios, Año 1562, fols. 134-135. E Ibidem, Año 1563, fols. 210-211. Noticias dadas a conocer también por SERRERA en *Pinturas y pintores*.... Págs. 366 y 401 (notas 60 y 61).

⁷ Félix González de León: *Noticia histórica del origen de las calles de Sevilla*. Sevilla, 1839. Pág. 68.

un sayón de grotesco semblante ayuda a colocar el madero en los brazos redentores, mientras contemplan la escena con gran congoja la Santísima Virgen, las tres Marías, y el discípulo amado. Según la tradición, este último sería autorretrato del propio artista.

Esta forma de llevar la cruz el Divino Nazareno se entiende hoy en día como una interpretación iconológica en la que el madero representa un lábaro o bandera victoriosa de Jesús, que consigue como divino guerrero un celestial triunfo redentor sobre la muerte. En relación con lo apuntado, pueden recordarse los versículos iniciales del himno del Viernes Santo *Vexilla regis*, donde el Divino Monarca debe aparecer enarbolando el estandarte como signo de la salvación. También se ha querido ver una interpretación más romántica y bella sobre esta tipología en las palabras del dominico fray Pedro de Santa María de Ulloa, en sus bellos comentarios a los misterios del Rosario en el siglo XVII donde dice «*el Señor se abrazó a la cruz con grande alegría, y la besó con gran ternura*»⁸.

En 1572, siendo ya un gran foco devocional, se cubrió la pintura mural con un velo con el fin de protegerla del clima de la ciudad, especialmente del sol. Como indican los adventicios de la semana del 18 al 24 de mayo, el herrero Juan Barba forjó las cantoneras para encuadrar los dos bastidores, realizando la pintura de los mismos Antón Pérez⁹.

Incluso con estas medidas de precaución en 1594 el portugués Vasco Pereira (1535-1609) restauró la pieza artística, cobrando por esta labor 14.960 maravedies. Este artista era ya conocido por los calonges, pues en 1583 les pintó una tabla de San Onofre para un retablo de ánimas en la iglesia del Sagrario. Podemos aventurar, que la intervención del lisboeta en nuestra pintura no tendría que ser de importancia, ya que ni siquiera es mencionada por Espinosa de los Monteros cuarenta años después, pero sí es posible pensar que le sirviera al maestro lusitano para acrecentar su fama en

⁸ María José del Castillo: "Una iconografía del Nazareno" en *Archivo Hispalense*, Número 213. Sevilla, Diputación, 1997. José González Isidoro: "El Nazareno de San Bartolomé, iconografía e iconología" en *400 años del Nazareno de Carmona* (1607-2007). Carmona (Sevilla), 2007. Pág. 36.

⁹ ACS. Fábrica, Adventicios, año 1572, fols. 49 y 50 v.

Sevilla y le fuese encargado así un óleo del martirio de san Pablo con destino al convento dominico del mismo nombre¹⁰.

En 1690 don Manuel y don Bernardo Libeal fundan una hermandad en honor de la Virgen de la Antigua con el fin primordial de dar culto al Santo Rosario; en 1738 el arzobispo Salcedo y Azcona (1723-1741) le concede a la corporación rosariana una capilla en las gradas catedralicias, al pie de la pintura del Santo Cristo, cuyas primeras reglas son aprobadas en 1871¹¹.

Conservamos de 1763 en un inventario artístico un testimonio del profesor de pintura don Juan de Espinal (1714-1783) y que escribe a petición del conde del Águila, en el inventario se señala que la obra de Vargas es «*pintura maltratada por el tiempo*»; el mal se agravará en 1777, infausto año de aguaceros en el que el cabildo catedral comenzó a partir del 21 de febrero a rezar en las misas la oración *Pro Serenitate*, cuando un huracán rompió la vidriera ocasionando grandes daños a la obra¹².

El lunes 19 de octubre de 1778 el mayordomo de Fábrica, don Felipe de Alcalá, expone al Cabildo los daños causados por la climatología «*al Cristo que llaman de los ahorcados*» a saber, que todo el rostro y la cabeza se habían deshecho enteramente, por lo que los capitulares, con el fin de proteger tan señera devoción, deciden unánimemente que los señores de fábrica realicen gestiones para restaurarlo¹³.

¹⁰ La restauración de Vasco Pereira fue dada a conocer por José Gestoso Pérez, en *Sevilla monumental y artística*. Tomo II. Sevilla, 1889, pág. 93. El conocido historiador sevillano cita el libro de Adventicios de ese año 1594, sin ninguna otra referencia, por la presente doy a conocer que esta noticia se encuentra en el folio 298. Sobre el portugués Vasco Pereira es fundamental el trabajo de Juan Miguel Serrera Contreras: “Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI”, en *Archivo Hispalense*, número 213. Sevilla, Diputación, 1987. Págs. 197-242.

¹¹ José Gámez Martín: “El Santo Cristo de los Ajusticiados: Jesús Nazareno en las gradas catedralicias” en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Número 506, abril de 2001. Pág. 52.

¹² ACS: Secretaría, Autos Capitulares, Libro 140 (1777), fols. 38 y 110 v. También ver GÁMEZ: “El Santo Cristo...”. Pág. 53.

¹³ ACS: Secretaría, Autos Capitulares, Libro 141 (1778), fol. 364.

El viernes 30 de octubre se presenta al cabildo el parecer de Juan de Espinal, que acababa de estofar una Inmaculada de Cayetano de Acosta para la hermandad sacramental del Sagrario que actualmente se venera en la capilla del Palacio Arzobispal, quien pensaba que en la pintura del Nazareno había partes hechas tierras y que antes de que acabara de caerse del todo, el único remedio era copiarla en el mismo lugar para que *«pudiese salir bien imitada, debiéndose forrar la pared de madera para la conservación del lienzo»*.

Espinal se comprometió a realizar la obra por 1.800 reales de vellón, en los que no se incluía el trabajo de madera, además se compromete a aceptar la petición capitular de que para realizar el rostro del Cristo tenga en cuenta una imagen del Nazareno conservada en el domicilio particular de los señores Nuevas y también la de la entrada del claustro del convento Casa Grande de San Francisco, que son reconocidas copias de la pintura original¹⁴.

Es curioso que la decisiva intervención de Espinal, que prácticamente copió de nuevo la obra de Vargas, no fuera recogida por su amigo y discípulo Ceán Bermúdez en su descripción artística de la Catedral (1804) ni en nuestros días por Rosa María Perales en la monografía dedicada al artista¹⁵.

Es del todo interesante y dice mucho de la devoción que tendría la obra perdida a causa del temporal, la obligación dada a Espinal por los calonges para que rehiciera el Cristo basándose fielmente en el original de Vargas, para lo que podía seguir los rasgos de una imagen venerada en el Convento de San Francisco Casa Grande y que actualmente se encuentra en paradero desconocido, idéntico estado del mencionado Nazareno propiedad de la familia de los señores Nuevas. Sobre esta familia se puede testimoniar que pertenecía al estado noble, pues consta que en 1777 Juan de Dios de Nuevas era fiel principal de la Fábrica de Tabacos, Antonio de Nuevas, teniente de fiel, Ramón de Nuevas, clérigo de Menores, y Vicente de Nuevas, visitador de Aduanas, y al ser todos empleados

¹⁴ Ibidem, fol. 371.

¹⁵ Sobre Espinal ha de consultarse la obra de Rosa María Perales: *Juan de Espinal*, Sevilla, Diputación (Colección Arte Hispalense. Número, 24), 1980.

de la Fábrica de Tabacos, eran vecinos y feligreses de la collación del Sagrario¹⁶.

En el siglo XX, a finales de los años setenta, y debido a las pésimas condiciones de conservación, el Santo Cristo fue retirado de su ubicación, siendo restaurado en los talleres de la Catedral por Fuensanta de la Paz. Con la inauguración de las nuevas dependencias de la Institución Colombina fue repuesto nuevamente en su lugar, sobre la entrada de la misma, resguardado por reja y cristal y coronado por un medallón pétreo, con la dolorosa inscripción mística *Tibi soli peccabi*.

Esta tipología de la cruz al revés que en Sevilla consagra el Cristo de los Ajusticiados no era nueva, sin embargo, en el arte hispalense, pues ya aparece en la sexta calle del tercer cuerpo del altar mayor catedralicio, obra de Jorge Fernández fechada hacia 1520, y en el retablo mayor del convento Casa Grande de San Francisco, realizado por los Apriles en 1532, aunque sí puede decirse que la pintura de Vargas la consagró¹⁷.

Esta fórmula iconográfica está presente ya en la Edad Media, tal como demuestran las versiones de Simone Martini en el parisino Museo del Louvre, de Antón y Diego Sánchez en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, de Felipe Bigarny (ca. 1470-1572) en la capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos (1520-1530), o de Sebastián de Luciani (1537), conocido como *Del Biombo*, en el Museo del Hermitage, en San Petersburgo¹⁸.

Los tratadistas elogiaron con inusitado fervor la pintura de Vargas, y así podemos citar a Francisco Pacheco, que dice de forma elogiosa «mas yo confieso que entre todas sus obras, me arrebató i suspende la historia del Cristo que lleva la cruz auestas, que pintó a fresco a las espaldas del Sagrario antiguo de la Iglesia Mayor de esta ciudad, que la disposición de aquella fachada i en el tratado de los colores,

¹⁶ Fernando de Artacho y Pérez: *Padrón de nobles e hijosdalgos de la ciudad de Sevilla en el siglo XVIII*. Sevilla, Edita Centro de Estudios históricos "Ortiz de Zúñiga", 1999. Pág. 127 y 128.

¹⁷ GÁMEZ: "El Santo Cristo...". Pág. 52.

¹⁸ GÓNZALEZ: "El Nazareno...". Págs. 35-36.

*principalmente, ninguna se le aventaja en España*¹⁹. Ortiz de Zúñiga (1677) la enjuicia como «*admirable pintura de Cristo con la cruz a cuestas, devoto y valiente*»²⁰, o la exquisita descripción que hace Espinosa de los Monteros en su *Teatro de la Santa Iglesia* (1635), donde se lee «*en el hueco de la esquina de la pared del Sagrario que mira a las gradas, está la pintura de Cristo, señor nuestro, cuando iba con la cruz por la calle de la Amargura. Es devotísimo y singular figura, porque su rostro es hermoso, grave, humilde y algo deshecho de los tormentos que iba padeciendo, a la Virgen la pintó bellísima, y en su rostro se ve el sentimiento y dolor que tenía. Está acompañada de San Juan y las Marías, es sin duda historia valiente y tan conforme al arte que parece la pintaron Apeles y Timantes, porque las figuras son como dos veces el natural, de tanta fuerza y realismo, tan bien entendidas y bien pintadas, que las que las miramos a cien pies de distancia nos parece que las podemos asir con las manos. Tan de bulto parecen y tan fuertemente relevan de la pared. Su altar está siempre muy bien adornado*»²¹.

Su seguimiento iconográfico por los artistas tampoco se hizo esperar, tanto es así que al propio Pacheco se le atribuye una copia realizada con el fin de ilustrar las reglas de la hermandad del Silencio en 1583, donde aparece el Nazareno en solitario, siendo Pacheco el autor de una copia exacta a la pintura mural catedralicia, copia que tenía en su respaldo, según documenta José María Asensio en 1886, la siguiente inscripción: «*Esta pintura es igual a otra de Luis de Vargas que se ve en las gradas de la Catedral*». Esta obra estuvo en la colección del deán López Cepero, y posteriormente en la del conde de Ibarra, en la localidad de Dos Hermanas, donde fue vendida en 1955. Existen otras composiciones de diferentes manos que repiten esta representación pictórica por lo que se ha planteado la teoría de que tanto Vargas como Pacheco, así los demás pintores, se inspiraran todos, como era habitual en la época, en un mismo grabado²².

¹⁹ Francisco Pacheco: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sevilla, Diputación, 1985. Pág. 298.

²⁰ Diego Ortiz de Zúñiga: *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy leal ciudad de Sevilla*, Tomo IV. Sevilla, 1677. Pág. 262.

²¹ Francisco Espinosa de los Monteros: *Teatro de la Santa Iglesia*. Sevilla, 1635. S/N.

²² Esta interesante teoría fue expuesta por Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serre-ra en *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1985. Pág. 75.

Aun en el siglo XVIII se siguieron realizando copias de esta pintura como la que aun se conserva en la casa palacio de los Rueda en Carmona²³.

El 6 de junio de 1607 y ante el escribano público Pedro del Carpio, la hermandad del Nazareno de Carmona encarga a Francisco de Ocampo una talla que debía seguir el modelo del «*Cristo que está junto a la espalda del Sagrario de la Santa Yglesia desta ciudad encima de las gradas*», por lo que el Nazareno de dicha población se concibió de forma originaria para soportar la cruz al revés, debiendo procesionar de esta manera durante la mayor parte del siglo XVII, iconografía que hoy no conserva²⁴.

Al mismo Ocampo también se le atribuye el Jesús Nazareno de la hermandad sevillana del Silencio, que sigue llevando aun hoy día la cruz al revés, aunque recientemente se le ha atribuido su hechura a Gaspar de la Cueva, antes del viaje de este autor a Hispanoamérica, basándose en el parecido estilístico con el Señor Atado a la columna realizado por este autor y existente hoy día en San Lorenzo de Potosí²⁵.

Ni que decir tiene que la pintura influiría en los feligreses del Sagrario para encargar la realización de una imagen de retablo en el último tercio del siglo XVI y cuya estilística está acentuada por un marcado manierismo, obra que pronto sería conocida como Cristo de la Corona y a la que veneraría culturalmente una hermandad de gran florecimiento durante los siglos XVII y XVIII y que tendría en su nómina de hermanos a influyentes personajes además de fuertes vinculaciones con estamentos de la Ciudad tales como el cabildo catedralicio o el patronato del rico gremio de carruajes. En estos últimos años se ha revitalizado esta histórica devoción catedralicia

²³ Juan Antonio Sánchez López: “El nazareno en la escultura barroca andaluza. Perspectivas de investigación desde la antropología, la iconografía y el arte” en *La imagen devocional barroca*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010. Pág. 162. Es muy recomendable el trabajo de este autor con la profundidad académica y belleza estilística que en él acostumbra.

²⁴ González Isidoro: “El Nazareno...” Opus Cit. Pág. 30-36.

²⁵ Antonio Torrejón Díaz: “Jesús Nazareno (El Silencio)” en *De Jerusalén a Sevilla. La Pasión de Jesús, Tomo III*. Sevilla, Tartessos, 2008. Pág. 249.

con la fundación de una hermandad de penitencia que realiza su culto público penitencial en vísperas de la Semana Santa.

Otras representaciones sevillanas de esta tipología las encontramos en el relieve de Juan de Oviedo el Viejo de 1587 para el convento de Santa María de Jesús²⁶, la interesante pintura mural conocida como Cristo de las Fatigas, de la parroquia de San Lorenzo, y datable en el último tercio del quinientos, aunque muy reformada con posterioridad²⁷, o el Nazareno también conocido como de las Fatigas, de bulto redondo y tamaño menor al natural que ha sido estudiado recientemente y vinculado a la producción de Gaspar del Águila en 1586²⁸.

También nos hace una idea del fuerte impacto de esta tipología del Nazareno con la cruz al revés que, al parecer, en los primeros años de su existencia tanto los nazarenos de Pasión, obra de Montañés, el Gran Poder de Juan de Mesa o el Nazareno de la hermandad de la Candelaria la portaban de esa manera²⁹.

Aunque la capilla donde se sigue venerando al Cristo de los Ajusticiados en la copia realizada por Espinal presenta ciertos síntomas de abandono en cuanto a limpieza de cristalería y rejas, no acordes en modo alguno con la grandeza de la Catedral sevillana, es propósito de la Archicofradía Sacramental del Sagrario que al tener el patronato por medio del Cabildo de estas capillas, la misma próximamente refulja como su historia merece, ya que siempre ha tenido una de las devociones más íntimas del santoral sevillano.

²⁶ Gámez: “El Santo... Pág. 82.

²⁷ Alfredo Morales Martínez: *La iglesia de San Lorenzo de Sevilla*. Sevilla, 1980. Pág 54.

²⁸ Publicó este interesante estudio, aprovechando la restauración que se le ha hecho a la imagen, José Roda Peña: “El Nazareno de las Fatigas y su capilla en la parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla” en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, N° 22. Sevilla, Universidad, 2010. Págs. 73-101.

²⁹ Jorge Bernal Ballesteros: “La evolución del paso de misterio”, en *Semana Santa en Sevilla, el esplendor del alma y la madera*. Sevilla, Biblioteca de Estudios de Andalucía, 1983. Págs. 53-86.

Copia del Cristo de los Ajusticiados de Luis de Vargas, Francisco Pacheco, siglo XVI.

UNA ICONOGRAFÍA DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO EN LOS ORÍGENES DE LA SEMANA SANTA:
EL SANTO CRISTO DE LOS AJUSTICIADOS, LA CATEDRAL DE SEVILLA Y EL PINTOR LUIS DE VARGAS

Jesús Nazareno de Carmona, Francisco de Ocampo, 1607. Carmona (Sevilla).

Cristo de la Corona, Anónimo, finales del siglo XVI. Parroquia del Sagrario de la Catedral de Sevilla.

UNA ICONOGRAFÍA DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO EN LOS ORÍGENES DE LA SEMANA SANTA:
EL SANTO CRISTO DE LOS AJUSTICIADOS, LA CATEDRAL DE SEVILLA Y EL PINTOR LUIS DE VARGAS

***Nuestro Padre Jesús Nazareno, El Silencio, Francisco Ocampo (¿?),
Siglo XVII. Iglesia de San Antonio Abad, Sevilla.***