

# Manuel Martín Nieto, la última serie de Crucificados de tamaño natural de la escultura sevillana, 2000-2020

Andrés Luque Teruel<sup>1</sup>

Recibido: 22 de octubre de 2020 / Aceptado: 10 de diciembre de 2020 / Publicado: 15 de febrero de 2021.

**Resumen.** El artículo identifica y analiza los catorce Crucificados de tamaño natural tallados por el escultor Manuel Martín Nieto, natural y establecido en Morón de la Frontera, en la provincia de Sevilla, en el período comprendido entre los años 2000 y 2020. Estas esculturas forman una serie amplia, hasta ahora inédita en la bibliografía artística, en la que se pueden deducir las claves creativas y la evolución artística del autor. Igualmente hay que considerar que al menos seis de estas representaciones se encuentran entre las obras claves de la producción religiosa andaluza de las dos primeras décadas del siglo XXI, por lo que es necesario darlas a conocer haciendo las valoraciones oportunas.

**Palabras clave:** Martín Nieto; Escultura; Naturalismo; Crucificado; Morón; Sevilla.

## [en] Manuel Martín Nieto and the Last Series of Crucified from Seville Sculpture, 2000-2020

**Abstract.** The article identifies and analyzes fourteen Crucified carved by the sculptor Manuel Martín Nieto, a native and established in Morón de la Frontera, in the province of Seville, in the first two decades of the 21 ST century. These sculptures form a wide series, hitherto unpublished in the artistic bibliography, in which the creative keys and the artistic evolution of the author can be deduced. Likewise, it must be considered that at least six of these representations are among the key works of Andalusia religious production of that period, so it is necessary to make them known by making the appropriate appraisals.

**Keywords:** Martín Nieto; Sculpture; Naturalism; Crucified; Morón; Seville.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Inicio neobarroco y búsqueda de principios. 3. Desarrollo de una línea evolutiva. 4. Hacia unas formas propias. 5. Un punto de inflexión. 6. Plenitud naturalista. 7. Consagración del naturalismo pleno. 8. Conclusiones. 9. Fuentes y referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Luque Teruel, Andrés. "Manuel Martín Nieto y la última serie de Crucificados de la escultura sevillana (2000-2020)". *Eikón Imago* 10 (2021): 367-381.

## 1. Introducción

La representación de Cristo Crucificado es el tema principal del arte cristiano de todos los tiempos, primero por la importancia de su significado teológico; en segundo lugar, por su alcance en la religiosidad popular desde principios de la cristiandad y, sobre todo, a partir de la Edad Media; y, en un tercer nivel, por su importancia en la Historia del Arte. La representación del Crucificado en imágenes talladas y policromadas proliferó en España en ese amplio margen cronológico

que va desde el siglo XIII hasta nuestros días, hasta el punto que pasa por estar considerada una especialidad específicamente española y muy particularmente sevillana; sin embargo, siendo ello cierto, también lo es que las imágenes del Crucificado en madera tallada fueron muy abundantes en toda Europa, buena prueba son la gran cantidad de ejemplos conservados en Alemania y los Países Bajos anteriores a las reformas protestantes<sup>2</sup>, y más aún las firmadas por escultores italianos de la categoría artística de Donatello<sup>3</sup>, Miguel Ángel<sup>4</sup> y Benvenuto Cellini<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Universidad de Sevilla  
Correo electrónico: [luquete@us.es](mailto:luquete@us.es)  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3807-9239>

<sup>2</sup> Diego Suárez Quevedo, *Renacimiento y Manierismo en Europa* (Madrid: Historia 16, 1989), 90-104.

<sup>3</sup> Giulio Carlo Argán, *Renacimiento y barroco. De Giotto a Leonardo da Vinci* (Madrid: Akal, 1996), 142-143.

<sup>4</sup> Umberto Baldini, *La obra completa de Miguel Ángel escultor* (Milán: Noguera, 1977), 10-14, 22, 89; Gilles Neret, *Miguel Ángel* (Colonia: Taschen, 1998), 9-12.

<sup>5</sup> Jesús Hernández Perera, *El Cinquecento y el Manierismo en Italia* (Madrid: Historia 16, 1989), 126-128.

Conocidas son las espectaculares series que tallaron en Sevilla Juan Bautista Vázquez, El Viejo, y Jerónimo Hernández, en el siglo XVI; y Andrés de Ocampo, Juan Martínez Montañés; Francisco de Ocampo, Juan de Mesa, Pedro Roldán y Francisco Antonio Gijón, en el siglo XVII; y las brillantes aportaciones de Antonio Castillo Lastrucci, Enrique Pérez Comendador, Juan Luis Vasallo, Antonio Illanes, Antonio Eslava Rubio, Sebastián Santos Rojas, Luis Ortega Bru, Francisco Buiza, y Juan Abascal Fuentes en el siglo XX; la insistencia en los modelos neobarrocos de Luis Álvarez Duarte y José Antonio Navarro Arteaga, en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI; y la nueva etapa iniciada por Juan Manuel Miñarro en el siglo XXI, en la que se encuadran Alberto Germán Franco, Guillermo Martínez Salazar, Darío Fernández Parra, Fernando Aguado, Jaime Babío y José María Leal, entre otros, que cuentan con destacados ejemplos de esta representación.

Junto a estos últimos hay que citar a Manuel Martín Nieto, establecido en Morón de la Frontera, iniciado en el contexto neobarroco sevillano junto a Manuel Guzmán Bejarano, Manuel Hernández León y José Antonio Navarro Arteaga, de los que se distanció con una nueva orientación naturalista a partir de 2010. Es autor de una amplia serie repartida por toda la geografía española, en la que mostró una clara evolución desde los modelos neobarrocos hacia el predominio de las referencias naturales sobre nuevos modelos propios inspirados en dicha tradición.

## 2. Inicio neobarroco y búsqueda de principios: *Crucificado del Amor y Misericordia de Santa Coloma de Gramenet, en 2000; Crucificado de la Sed del Misterio de la Quinta Palabra en León, en 2000; y Crucificado del Amor y Amparo, en El Cuervo (Sevilla), en 2004*

Manuel Martín Nieto talló el *Crucificado del Amor y Misericordia* de Santa Coloma de Gramenet<sup>6</sup>, en el año 2000, con tan sólo un par de años de experiencia profesional. Afrontó ese difícil reto, sin duda el más complejo que puede afrontar un escultor dedicado a las representaciones religiosas, con tanta seguridad como escaso conocimiento aún de los lenguajes plásticos, vinculado a la tendencia neobarroca dominante en aquel momento en el panorama de la escultura religiosa sevillana.

Como tantos otros escultores neobarrocos intentó hacer una escultura como las del siglo XVII, en este caso siguiendo la iconografía y el potente desarrollo formal de Juan de Mesa en el *Crucificado de la Conversión del Buen Ladrón*, fechado en 1618-20. La cabeza recuerda también a otras esculturas del mismo, como el *Crucificado de las Misericordias* del convento de Santa Isabel, del año 1622. Es cierto que Manuel Martín Nieto buscó transformarlo introduciendo rasgos obtenidos de otras referencias, e incluso con un intento de personalizarlo; sin embargo, a simple vista puede deducirse la dependencia respecto del escultor barroco citado.

Se aprecia con claridad en la composición triangular y con las piernas flexionadas para darle movimiento; y mucho más en la adopción de rasgos morfológicos de Juan de Mesa, que asumió como una cuestión de estilo, como el impulso del cuerpo desnudo hacia delante; y las características caderas anchas y pecho estrecho habitual en sus esculturas. Manuel Martín Nieto asumió esos rasgos como elementos formales, como máximas categóricas cuya procedencia no se planteó en ningún momento. Lo asumió como los rasgos que estimó más significativos del modelo elegido, con una actitud neobarroca mimética.

La dureza de la talla es debida a dos motivos principales, uno deseado con objeto de emular la fuerza expresiva de la escultura barroca que había tomado como modelo; el otro involuntario, lógico si tenemos en cuenta que se trataba de un escultor muy joven y en período formativo. Su propósito era presentarse como un discípulo más de Juan Martínez Montañés, como una especie de alter ego de Juan de Mesa, pese al tiempo transcurrido de casi cuatrocientos años desde que ambos estaban en activo.

Mientras en el desnudo mantuvo un equilibrio entre la sintonía con Juan de Mesa y la búsqueda de criterios propios, en la cabeza son mucho más evidentes las aportaciones personales. Por ejemplo, la amplitud de los rasgos, lógica dada la potencia de la composición y los volúmenes desarrollados, está resuelta de un modo distinto; y la participación plástica del pelo procede de otro concepto artístico, de un modo diferente de interpretar la caída de la melena a modo de pantalla lateral en el lado derecho, según el modelo propio de Juan Martínez Montañés en el *Crucificado del Auxilio* de Lima, en 1602-04; muy utilizada por Juan de Mesa, como puede verse en el *Crucificado de la Buena Muerte* de la Hermandad de los Estudiantes de Sevilla, en 1620.

Por otra parte, el sudario es muy atrevido y lo resitúa en su tiempo, pues sigue el modelo de Luis Ortega Bru en el *Crucificado de la Salud* de la Hermandad de Monte Sión<sup>7</sup>, del año 1955, incluido el modo de descubrir por completo el lateral izquierdo del cuerpo. La policromía mate está muy conseguida, las veladuras en la capas de óleo derivan de las de Francisco Pacheco en las esculturas de Juan Martínez Montañés en el siglo XVII, de modo que aumenta la sensación real de las articulaciones, los músculos y las venas, que se aprecian debajo de la piel, característica infrecuente en la obra de Juan de Mesa.

Si en su primer *Crucificado* el vínculo neobarroco y una referencia concreta son muy claros, en el segundo que realizó, el *Crucificado de la Sed del Misterio de la Quinta Palabra* de la Hermandad de las Siete Palabras de León<sup>8</sup> (fig. 1a), puede decirse lo mismo en cuanto a la filiación a dicho movimiento artístico; mas no en lo que refiere a una referencia concreta. Es del mismo año 2000, y forma parte de un grupo o misterio de talla completa, junto a las imágenes de un soldado romano y dos

<sup>6</sup> Archivo Manuel Martín Nieto (AMN): Contratos, 1999, 1r-3v.

<sup>7</sup> Andrés Luque Teruel, *Luis Ortega Bru. Vanguardia Inédita* (Sevilla: Tartessos, 2011), 136-141, 269; Andrés Luque Teruel (Coordinador), *Luis Ortega Bru. Un genio en solitario* (Sevilla: Tartessos, 2011), 136-140.

<sup>8</sup> AMN: Contratos, 2002; Documentos, 2000, 1r; 2001, 1r-1v; 2002, 1r 5v; y 2003, 1 r.



Figura 1a. Manuel Martín Nieto, *Crucificado de la Sed*, 2000. Hermandad de las Siete Palabras, León. Fuente: Alicia Iglesias Cumplido.

Figura 1b. Manuel Martín Nieto, *Crucificado de la Sangre*, 2008. Hermandad de las Siete Palabras, León. Fuente: Alicia Iglesias Cumplido.

sanedritas<sup>9</sup>. El conjunto fue bendecido en la catedral de Ávila el día cinco de abril del año 2003.

Manuel Martín Nieto siguió las pautas neobarrocas, con una fijación estilística muy definida, en lo que refiere a la anatomía respecto del rigor naturalista de Juan Martínez Montañés; en lo que respecta a la acusada superposición de la pierna derecha sobre la izquierda, el énfasis de las caderas y la proyección hacia adelante del torso, dejando los brazos en uve, en relación con Juan de Mesa. La cabeza, elemento siempre muy significativo en las obras de este escultor, muestra la influencia del primero de los escultores barrocos citados a través de las versiones aportadas por escultores neobarrocos de tercera generación, como Antonio Dubé de Luque y, sobre todo, Luis Álvarez Duarte.

Hay que destacar en esta imagen la corrección de las proporciones y el buen estudio anatómico, lo que indica que el escultor interpretó los modelos barrocos y neobarrocos adecuándolos al estudio del natural. Eso suponía un cambio de actitud fundamental, justo en el momento en el que Juan Manuel Miñarro empezaba a resolver con un naturalismo intenso sus estudios historicistas del modelo aportado por la Sábana Santa; y los cordobeses Francisco Romero Zafra y Antonio Bernal comenzaban a proyectar en la ciudad una influencia paralela a la de aquél con sus derivaciones hiperrealistas sobre los modelos barrocos andaluces.

Según exige la iconografía, está representado vivo, por lo que no tiene el carácter tanatológico del anterior,

sino busca un cierto organicismo, que soporta el impacto de las heridas y deformaciones pasionistas, reforzado sobre la talla con los moratones y regueros de sangre que aporta la policromía. La caída lateral del pelo, con doble superposición en ese en el lado derecho, adquiere un dinamismo expresivo que lo distingue de las referencias. La ausencia de corona de espinas, debida a criterios estéticos fomentados en los ambientes cofrades sevillanos con una completa falta de rigor y dudoso gusto, no se justifica de ningún modo, pues contradice los argumentos históricos y contraviene los principios naturalistas, restándole dramatismo a la escena.

El sudario del *Crucificado de la Sed* es muy ecléctico, pues integra el modelo triangular creado por Juan Bautista Vázquez El viejo en el siglo XVI con el envolvente de raíz griega clásica debido a Juan Martínez Montañés a principios del siglo XVII y el de capas superpuestas y aristas cortantes desarrollado por José de Arce y Pedro Roldán a mediados y en la segunda mitad del siglo XVII. Ese eclecticismo fue muy habitual en los escultores neobarrocos de tercera generación, a finales del siglo XX, caso de Antonio Dubé de Luque, Luis Álvarez Duarte y José Antonio Navarro Arteaga, con el que concuerda el vuelo de los paños laterales.

La búsqueda de Manuel Martín Nieto no fue fácil, su interés por definir unos rasgos morfológicos propios quedaba irremediamente frenado por las limitaciones impuestas por el mimetismo neobarroco sevillano. Su afán por lograrlo dará sus frutos con el tiempo, mientras veremos sus inquietudes, la constante experimentación como medio para hallarlo aun a costa de la exageración de los modelos y los volúmenes y la armonía lograda ya.

Ese momento de experimentación y exageración de las formas como modo primerizo de salirse de unos

<sup>9</sup> Mario Díez Ordás, “Cofradía de las Siete Palabras de León”, *Hermandad Sacramental de las Siete Palabras*, junio 14, 2013, [https://siete-palabras.com/?option=com\\_content&view=article&id=135%3Acofradia-de-las-siete-palabras-de-leon&catid=7%3Aresenas-historicas&Itemid=50](https://siete-palabras.com/?option=com_content&view=article&id=135%3Acofradia-de-las-siete-palabras-de-leon&catid=7%3Aresenas-historicas&Itemid=50)



cánones predeterminados puede verse en el *Crucificado del Amor y Amparo*<sup>10</sup>, de El Cuervo, en la provincia de Sevilla, del año 2004. Las referencias barrocas siguen siendo muy claras y determinantes, por ejemplo, la iconografía sigue la pauta iniciada en el *Crucificado del Amor y Misericordia* de Santa Coloma de Gramenet, cuatro años antes, a su vez derivado del *Crucificado de la Conversión del Buen Ladrón* de Juan de Mesa, en 1618-1620; y con connotaciones ya apuntadas derivadas del *Crucificado de la Salud* de la Hermandad de Monte Sión de Sevilla<sup>11</sup>, tallado por Luis Ortega Bru en 1954. A ello hay que añadir que la cabeza, vista desde el lado derecho y a su misma altura, recuerda a la del *Crucificado de la Agonía* de la iglesia de San Julián de Málaga, obra de Francisco Buiza en 1972, también inspirado en el mismo<sup>12</sup>.

El desarrollo de la anatomía es muy potente, lo que unido al interés por la precisión en los detalles lo alejó de modo consciente de las refinadas propuestas de los escultores neobarrocos sevillanos de primera generación, como Sebastián Santos Rojas y Antonio Eslava Rubio, y muestra un primer interés, aún no asimilado, por las soluciones hiperrealistas de Antonio Bernal y Francisco Romero Zafra. La solución de la parte inferior de la barba, con una codificación regulada por la dirección de los trazos, indica la búsqueda de un estilo propio y confirma la definición de grafismos representativos. Otros detalles muestran la dependencia que aún mantenía con modelos cada vez más variados y ajenos a la estética neobarroca, como la vuelta del sudario entre las piernas, idéntica a la de Luis Ortega Bru en la imagen antes citada; aunque está invertido de posición y aportó rasgos propios introduciendo un paño volado en diagonal justo en ese punto, con lo que le dio un sentido plástico habitual en su obra.

### 3. Desarrollo de una línea evolutiva, el *Crucificado del Consuelo del Seminario Metropolitano de Sevilla, en 2005; y el Crucificado del Amor de Toledo, en 2007*

En el *Crucificado del Consuelo* del Seminario Metropolitano de Sevilla<sup>13</sup>, del año 2005, se nota el inicio de una evolución que, si al principio fue lenta, pronto adquirirá un ritmo rápido, caracterizado por una espectacular transformación. La imagen fue encargada por María del Pino Ramos Sáenz<sup>14</sup>, Hermana Mayor de la Hermandad de la Salud, que lo donó a la iglesia de San Isidoro en sustitución del *Crucificado del Consuelo* tallado por Francisco Villegas en 1614. La posterior gestión del párroco, José Luis Peinado, permitió la permuta con dicha imagen y la vuelta de la obra barroca a la parroquia en 2007.

Manuel Martín Nieto partió de dos principios, el neobarroco basado en la imagen tallada por el cuñado de Juan Martínez Montañés; y el naturalismo que le permitió acercarse a este maestro. La búsqueda de un equilibrio entre los dos conceptos fue determinante. Las medidas, la fijación a la cruz con los dos pies clavados en paralelo a la *stipes*, como el *Crucificado del Amor y Misericordia* de Santa Coloma de Gramenet, y la serenidad formal y expresiva, son semejantes a las de la imagen que sustituía. No son las únicas analogías, el cuerpo no tiene la herida de la lanza de Longinos, por lo que lleva poco tiempo muerto; y, sin embargo, como dicho modelo, presenta los brazos en paralelo con el *patibulum*, como correspondería a pasadas unas horas.

Por otra parte, son numerosas las diferencias de la escultura de Manuel Martín Nieto con la barroca de Francisco Villegas: el cuerpo es más esbelto y la anatomía está más desarrollada; la cabeza, aun partiendo de los modelos neobarrocos inspirados en Juan Martínez Montañés, y teniendo en cuenta también las particulares versiones de José Antonio Navarro Arteaga, tiene un enfoque naturalista actualizado, que se impone y prevalece a las cuestiones de estilo; y el pelo, con amplia y voluminosa melena, que también recuerda a José Antonio Navarro Arteaga, se abre y adquiere protagonismo con el movimiento contrario de las caídas laterales. Otra diferencia importante es que no tiene corona de espinas, moda neobarroca impensable en los escultores del siglo XVII. Es una decisión importante, pues la ausencia lo llevó a potenciar los volúmenes y los movimientos del pelo. El sudario también aporta una información relevante, pues la combinación del modelo triangular y el envolvente nunca se dio en el siglo XVII, decisión ecléctica completada con un aumento del volumen y los recursos plásticos.

La línea evolutiva queda clara si tenemos en cuenta la relación directa del *Crucificado del Consuelo* con el *Crucificado de la Sed del Misterio de la Quinta Palabra* de la Hermandad de las Siete Palabras de León, del año 2003. La adecuación de fórmulas neobarrocas presenta una aparente contradicción entre el sentido de la monumentalidad, muy desarrollado, con notas extrovertidas que llegan a la exageración, y el progresivo interés por el estudio directo del natural, con la consiguiente limpieza de los volúmenes y la claridad técnica en la ejecución.

En ese momento, la monumentalidad como principio superó al interés naturalista, como puede verse en *Crucificado del Amor* de Toledo<sup>15</sup>, en 2007, en el que insistió en el énfasis de los modelos neobarrocos y las características de su obra anterior. La fijación con cuatro clavos y la posición de los pies, clavados en paralelo y a la misma altura en el *stipes*, como ya vimos en el *Crucificado del Consuelo* del Seminario Diocesano de Sevilla, le permitieron un leve desplazamiento de la cadera hacia detrás y a la izquierda, con el que evitó la frontalidad y generó un efecto de profundidad que rompe la simetría. Eso le permitió distanciarse de los condicionantes estilísticos neobarrocos, y debió servirle de experiencia en su progresión evolutiva. Es una solución muy eficaz,

<sup>10</sup> AMN: Contratos, 2003, 11-15.

<sup>11</sup> Luque Teruel, *Luis Ortega Bru. Vanguardia Inédita*, 136-141; Luque Teruel, *Luis Ortega Bru. Un genio en solitario*, 136-138.

<sup>12</sup> Pedro Ignacio Martínez Leal, *Buiza* (Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2000), 90-91, 144.

<sup>13</sup> AMN: Contratos, 2005, 17r.

<sup>14</sup> Francisco Santiago, "Los otros Crucificados de Sevilla: el Cristo del Consuelo del Seminario", *Arte Sacro*, diciembre 8, 2005, <http://www.artesacro.org/Noticia.asp?idreg=9129>.

<sup>15</sup> AMN: Contratos, 2006. Documentos, 2006-2007, 7.

que lo distingue tanto de los prototipos habituales entre los escultores neobarrocos, como en concreto de Manuel Hernández León, que buscó con frecuencia situaciones originales en los puntos de sujeción de los cuerpos a la cruz.

Si algo podemos tener claro en este proceso evolutivo es que Manuel Martín Nieto buscaba un camino propio, por el momento sin encontrarlo del todo, inquietud que se manifiesta en la gran cantidad de referencias que se detectan en la escultura. El estiramiento del torso y la aparente desproporción de los brazos y las piernas respecto del cuerpo, así como la anatomía corpulenta, con los músculos muy marcados que renuncian a los efectos epidérmicos, reproducen los planteamientos de Juan de Mesa en el siglo XVII; mientras que la esquematización de la caja torácica recuerda los desnudos de Antonio Castillo Lastrucci posteriores al año 1936.

Donde sí impuso por primera vez el natural en un sentido pleno es en el busto, sin duda lo mejor del *Crucificado del Amor* de Toledo. La potencia de los volúmenes y la severidad de los rasgos muestran un nivel plástico superior al del resto de la escultura. El giro de la cabeza hacia el lado derecho quedó compensado con la barba, recogida y animada por movimientos internos; y por el desarrollo de la melena, que cae por el lado derecho y llega hasta el pecho. Son soluciones propias, que alternó con referencias barrocas que evidencian una aguda observación y cada vez mayor conocimiento de la escultura. La pantalla cerrada que forma ese mechón y el giro tan plástico por detrás de la oreja en el lado contrario derivan de Juan Martínez Montañés en el *Crucificado del Auxilio* de Lima, del año 1602; y la versión de Juan de Mesa en el *Crucificado de la Buena Muerte* de la Hermandad de los Estudiantes de Sevilla, del año 1620, a los que ya habían dado respuesta varios escultores del siglo XX, como Antonio Illanes en el *Crucificado de las Aguas*<sup>16</sup>, del año 1942; y Juan Luis Vassallo, en el *Crucificado de la Misericordia* de la iglesia del Socorro de Ronda<sup>17</sup>, en 1953. El pico de gorrión y la cola de golondrina del peinado, invertidos sobre la frente, están tomados de la escultura romana; no obstante, la inversión es indicativa de la búsqueda de otros recursos expresivos. La ausencia de la corona de espinas resta dramatismo; aunque la decisión aporta otros valores, sobre todo al centrarse en el desarrollo naturalista de los rasgos faciales.

Otro cambio importante se detecta en la concepción del sudario, amplio y muy desarrollado plásticamente, muy distinto de los barrocos en ese sentido. La composición triangular con el costado izquierdo al descubierto y la profundización de la gubia en los pliegues mantienen los vínculos; sin embargo, la comparación con el modelo primitivo de Juan Bautista Vázquez El Viejo, queda muy lejana debido a la autonomía plástica que le confiere. Lo mismo se puede decir de las superposiciones por capas procedentes de los modelos de Pedro

Roldán, transformadas con el aumento de los volúmenes y los recursos plásticos de la talla. El eclecticismo que se detecta lo vincula con José Antonio Navarro Arteaga y el contexto neobarroco en el que se formó; y el vuelo del amplio pico de tela que sale en el costado derecho le proporciona una cierta autonomía y anticipa un rasgo fundamental de su obra de madurez.

La policromía completa el discurso escultórico con una calidad plástica merecedora de reconocimiento, sobre todo por la habilidad con la que oculta los posibles puntos conflictivos en las relaciones anatómicas, propiciando la sensación orgánica que pronto conseguirá con los matices de la talla, todavía con la dureza propia de las obras de transición, salvo en lo que refiere a la cabeza. Los amplios regueros de sangre que caen desde debajo de la barbilla, pasando por el esternón, la caja torácica y los músculos abdominales; y, de modo alternativo, desde la herida del costado, así como los más pequeños pero muy numerosos que salen de distintas heridas en el hombro izquierdo y uno de los espacios intercostales del mismo lado, tienen además una importante función expresiva. Uno muy amplio cae por el torso y actúa a modo de eje, dividiendo en dos la zona abdominal, de manera que resalta la sutilidad del leve desplazamiento del cuerpo antes indicado. Las excelentes veladuras aportan un sentido naturalista extremo. La cara está atravesada por un fino derrame en diagonal desde la nariz hasta la mejilla derecha; en dirección opuesta a otro que sale del pómulo izquierdo, recurso con el que consiguió una nota grave y dramática sobre la austera anatomía.

#### 4. Hacia unas formas propias, el *Crucificado de la Sangre de la Hermandad de las Siete Palabras de León, en 2008*; y el *Crucificado de la Buena Muerte de Yecla, en 2009*

Manuel Martín Nieto realizó el *Misterio de la Sexta Palabra*<sup>18</sup> para la Hermandad de las Siete Palabras de León, en 2008. Está formado por el *Crucificado de la Sangre* (fig. 1b), la *Virgen del Calvario* y *María Magdalena*, y, como sucedió con el *Crucificado de la Sed*, que había tallado en 2003 para la misma corporación, es un grupo de talla completa, en el que esta vez combinó el progresivo naturalismo de los estudios anatómicos con el artificio de los ropajes de las dos figuras femeninas.

La iconografía del *Crucificado de la Sangre* tiene un antecedente directo en esa última imagen, sobre todo en lo que refiere al esquema compositivo, determinado por la fijación con cuatro clavos y los pies en paralelo y directamente sobre la *stipes*, sin *subpedanium*; aunque se distingue por la colocación del pie derecho clavado a mayor altura, circunstancia que desnivela las caderas y el torso, produciendo un escorzo muy acusado y original. El giro contrario de los hombros y la cabeza hacia el lado derecho, reforzado por el pelo en la misma dirección, aportan un dinamismo que tiende a aliviar la corpulencia un tanto desmesurada del torso. Manuel Martín Nieto seguía experimentando con continuas alusiones a

<sup>16</sup> Andrés Luque Teruel, "Los Crucificados de Antonio Illanes. Un intento consumado de modernización de las fuentes iconográficas", *Aguas* (2014): 24-26.

<sup>17</sup> José Antonio Merino Calvo, *Tradición y contemporaneidad: el escultor Juan Luis Vassallo Parodi* (Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, 1987), 101.

<sup>18</sup> AMN: Contratos, 2007, 1-3; Documentos, 2007, 11; y 2008, 3-5.

referencias variadas, y un claro énfasis en la plasticidad de determinados elementos como el pelo y el sudario, cada vez con mayor protagonismo, aún sin encontrar ese camino personal que pronto lo distinguirá en la primera línea de la escultura de su tiempo.

Detalles como la autonomía del pelo, potenciada una vez más por la ausencia de corona de espinas, le permitieron trabajar los volúmenes con un sentido escultórico pleno. Lo mismo puede decirse del sudario, que combina de nuevo los modelos triangular y envolvente de los siglos XVI y XVII, muy ajustado a las caderas, sin cruzar entre las piernas, como fue frecuente en los neobarrocos, y con el paño lateral muy desarrollado y volado hacia delante, coincidiendo con el desplazamiento del pelo. En potencia, las diagonales paralelas cruzan con las convergentes establecidas con el giro de las cabezas del Crucificado de la Sangre y la Virgen del Calvario hacia la derecha, proyectando sus miradas en el espacio del espectador. La equivalencia es muy personal, y muestra hasta qué punto el escultor comenzaba a buscar otros objetivos plásticos; y, al mismo tiempo, su capacidad para fomentar el patetismo expresivo necesario.

La policromía del *Crucificado de la Sangre* es análoga a la del *Crucificado del Amor* de Toledo, realizada el año anterior. El amplio reguero de sangre que surge de la zona superior del esternón y cruza todo el torso establece un eje vertical que lo divide visualmente en dos, esta vez con una función distinta, pues los movimientos indicados hacen innecesaria tal condición; aunque, como en aquél, con la intención de estilizar la anatomía, todavía muy corpulenta, pese a las propiedades orgánicas del cuerpo.

El *Crucificado de la Buena Muerte* de Yecla<sup>19</sup>, del año 2009, presenta una postura similar a la del *Crucificado del Amor* de Fernando Aguado, en la iglesia de San Pedro de Puerto Real, del año 2006, con el que comparte la admiración por el pasado barroco sevillano. Por lo demás, se relaciona directamente con el *Crucificado de la Sangre* de León, con la variante iconográfica determinada por la fijación con tres clavos, y cuanto supone el esquema triangular consecuente. Pese a esa diferencia, el planteamiento en escorzo y la deformación que el giro helicoidal produce en la musculatura abdominal son muy parecidos. La corpulencia física también es análoga; sin embargo, éste parece más esbelto debido a la apertura del sudario sobre ambas caderas, en la izquierda con la sogá exenta; en la derecha interrumpiendo su proyección, lo que genera dos partes bien diferenciadas, muy abiertas y voladas, con dos moñas laterales desplazadas y asimétricas. La composición de este sudario es muy distinta a la del último citado, pudiera ser una nueva interpretación del modelo que dispuso en el *Cristo de la Sed* de la Hermandad de las Siete Palabras de León, en 2003, bajo la influencia de determinados recursos procedentes de Alonso Cano y Felipe de Ribas a mediados del siglo XVII.

En la misma medida que potenció artificios plásticos como los comentados en las composiciones del pelo y el sudario, la observación del natural se aprecia en la notable depuración de la anatomía en la parte superior del

torso, todavía con la amplitud de rasgos de su primera época; mas ya con tendencia a las relaciones orgánicas, potenciadas en la cabeza, con un tratamiento epidérmico avanzado, sobre el que caen los mechones ortodoxos como parte de un alto grado de desarrollo plástico de la melena por debajo de la corona de espinas, en concordancia con la barba bifida. En definitiva, la corpulencia física y el duro escorzo del torso contrastan con el protagonismo plástico del pelo y el sudario, y todo esto con los finos detalles naturalistas del busto.

## 5. Un punto de inflexión, el *Crucificado del Perdón de la Hermandad del Prendimiento de Sevilla*, en 2010

El propio escultor reconoció que el *Crucificado del Perdón de la Hermandad del Prendimiento de Sevilla*<sup>20</sup> (fig. 2), en 2010, fue la obra que marcó el inicio de una nueva etapa<sup>21</sup>. Es el octavo crucificado de tamaño natural de su producción, una obra madura, con una altura de un metro



Figura 2. Manuel Martín Nieto, *Crucificado del Perdón*, 2010. Hermandad del Prendimiento, Sevilla.

Fuente: Jorge Cabrera.

<sup>20</sup> AMN: Documentos, 2009, 5; y 2010, 2.

<sup>21</sup> José Becerra, "Capilla de San Andrés, Apóstol (Hermandad de los Panaderos)", *Leyendas de Sevilla*, enero 15, 2016, <http://leyendas-desevilla.blogspot.com/2016/01/capilla-de-san-andres-apostol-hermandad.html>; Ignacio Cáceres, "Las otras tallas de las hermandades de penitencia", *Pasión en Sevilla*, diciembre 7, 2016. <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/las-otras-tallas-las-hermandades-penitencia-102842-1480959462.html>; Daniel García Vicedo, "El nuevo crucificado de los Panaderos fue bendecido y trasladado en Vía Crucis desde San Martín hasta su capilla", *Arte Sacro*, marzo 21, 2010, <http://www.artesacro.org/Noticia.asp?idreg=57992>.

<sup>19</sup> AMN: Contratos, 2008, 7r.



con noventa y dos centímetros, en la que aún predomina el apego por la iconografía y las fórmulas barrocas, y, al mismo tiempo, empezó a distanciarse de los escultores neobarrocos sevillanos de la generación anterior con una intensa intención naturalista, en buena medida fomentada por el buen resultado de sus retratos a lo divino, iniciados con el de Miriam Caballero en la *Santa Mujer Verónica* de la Hermandad de la Vera Cruz de Gijón<sup>22</sup>, en 2005; y por el realismo de sus esculturas profanas en bronce del lustro anterior, como la *Estatua ecuestre de Rafael Núñez Jiménez*<sup>23</sup> y la *Estatua ecuestre de Fernando Villalón*, las dos en Morón de la Frontera y del año 2009.

Ese organicismo está plenamente conseguido en el original, cuyo modelo intermedio en yeso conserva el escultor, y es menos evidente en la talla en madera, quizás como reacción conservadora en esa última fase de la ejecución, sobre todo en lo que concierne al cuerpo, corpulento, muy potente, como último recuerdo neobarroco. En el busto representó con exactitud cada músculo velado debajo de la piel, efecto subcutáneo complejo que avala su nueva maestría. En esa parte del cuerpo, el desplazamiento de cada músculo origina y justifica el del siguiente, sin que ninguno quede expuesto visualmente. Ése será su ideario estético desde este momento. Los músculos no se ven, se perciben intelectivamente, en la posición exacta que les corresponde en un cuerpo real. Desde un punto de vista plástico, llegó a un nivel superior por su veracidad.

Manuel Martín Nieto lo representó vivo, con los brazos en paralelo al *patibulum* y la mirada elevada. Iconográficamente podemos relacionarlo con el *Crucificado del Amor y Amparo* de la localidad sevillana de El Cuervo, del año 2004, cuya composición invirtió y varió con recursos ensayados en esculturas posteriores; y la monumentalidad es comparable a la de Juan de Mesa en el *Crucificado de la Conversión del Buen Ladrón* y Luis Ortega Bru en el *Crucificado de la Salud* de la Hermandad de Monte Sión. Con todo, es una obra personal, cuyas principales diferencias están en la intención naturalista como objetivo prioritario y la originalidad de los grafismos propios, que lo sitúan en el umbral del organicismo que desarrolló en las siguientes obras, en las que ya no quedan rastros de los artificios neobarrocos de épocas anteriores.

Por eso dijimos que marca un punto de inflexión en su creatividad. El desnudo integral del costado liberado es equiparable al organicismo de la cabeza y la cara (fig. 3); y sólo las fuertes contracciones de la zona abdominal y la marcada caja torácica remiten a conceptos previos a los que el escultor desarrolló a partir de este momento. Es la única concepción estructural y conceptual a los planteamientos anteriores, muy depurados aquí, tanto que denotan el paso hacia el naturalismo orgánico de un modo coherente y como consecuencia de los numerosos experimentos efectuados en la búsqueda de un concepto propio de representación veraz, principios que comparte con la imagen del *Misterio del Descendimiento* de Tobarra<sup>24</sup>, que talló ese mismo año.



Figura 3. Manuel Martín Nieto, *Crucificado del Perdón*, 2010. Hermandad del Prendimiento, Sevilla.  
Fuente: Jorge Cabrera.

Lo hizo además sin renunciar a los rasgos morfológicos en los que había ido fijando una serie de grafismos en la década anterior, sobre todo en lo que concierne al modo de apurar la talla y la configuración plástica autónoma del pelo y el sudario, según vimos en el *Crucificado del Amor* de Toledo, en 2007; el *Crucificado de la Sangre* de León, en 2008, y el *Crucificado de la Buena Muerte* de Yecla, en 2009. Con los dos primeros comparte la doble caída de la melena por delante de un hombro y por detrás del otro; y con los tres el amplio volumen de ese pelo y la fuerza expresiva de la caída por el lado derecho. El mechón ortodoxo hebreo del lado izquierdo, muy desarrollado aquí, coincide con el del *Cristo de la Sagrada Entrada en Jerusalén* de Gijón, que talló entre 2008 y 2009. La concepción plástica del pelo y la amplia barba bifida pueden considerarse elementos característicos, fundamentales para dilucidar la personalidad artística de Manuel Martín Nieto.

Por el mismo motivo hay que detenerse en el sudario, al que dotó con un extraordinario protagonismo debido a la caída con un pico del tejido por debajo de la rodilla izquierda. La interacción de ese vuelo tan desarrollado sobre la pierna, estirada y rígida reinterpretada con absoluta independencia y novedad el concepto escenográfico barroco. A primera vista pudiera parecer que procede del que talló Francisco Antonio Gijón en el *Crucificado de la Expiración* (*Cachorro* de Triana), en 1682; mas no es así, los criterios compositivos son muy distintos, pues aquél se divide en tres paños abiertos en ambos costados y volados al modo de Bernini, y éste es triangular, se sostiene sobre una soga y sólo queda abierto en el lado derecho, sujeto por una abultada moña, y sale lanzado con ímpetu hacia el lado izquierdo. También difieren técnicamente, ya que el escultor barroco citado optó por los cortes de gubia visibles, comparables con las pince-

<sup>22</sup> AMN: Contratos, 2004, 6r.

<sup>23</sup> AMN: Documentos, 2009, 7r-8v.

<sup>24</sup> Casimiro Bleda, "Manuel Martín Nieto y el Descendimiento de Tobarra", *Fraguando versos con arte*, mayo 30, 2013, <http://fraguando-versos.blogspot.com/2013/05/manuel-martin-nieto-y-el-descendimiento.html>.

ladas sueltas de los pintores coetáneos, y Manuel Martín Nieto optó por la profusión de pliegues claroscuroistas derivados de Juan Martínez Montañés en la primera mitad del siglo XVII.

**6. Plenitud naturalista: el *Crucificado del Calvario de la ciudad de Valencia (Venezuela)*, en 2012; el *Crucificado de la Sed de Sanlúcar de Barrameda*, en 2012-13; y el *Crucificado de la Fé y el Perdón de Mejorada del Campo (Madrid)*, en 2014-15**

Desde ese momento, en las representaciones de todo tipo de Manuel Martín Nieto imperó el natural sobre cualquier otra condición, fuese como retrato, práctica habitual incluso en las representaciones de Cristo, o como referente para la interpretación orgánica y veraz de cualquier otra referencia, que mutaba así ajustada al nuevo sentido de la interpretación<sup>25</sup>, como puede verse en el *Cristo de los Afligidos* de la Hermandad de la Presentación al Pueblo de Córdoba, en 2014-16; *Cristo de la Salud del Misterio de la Sentencia* de Arahal, en 2016-17; *Monumento al costalero de Sevilla*, en 2015-2017; y, de modo muy acusado, en el *Cristo de la Humildad y Paciencia* de Bujalance, en 2016-17; *Cristo Peregrino*, en 2011-2017; *Misterio del Cristo de la Salud y Perdón en su Soberano Poder ante Poncio Pilatos* de la Hermandad del Pantano de Morón de la Frontera, con un retrato de Manuel Canales en la representación del gobernador romano, en 2017-2018; *Cristo abatido y atado a la columna después de los azotes* de la localidad de Pulpí<sup>26</sup>, en la provincia de Almería, en 2017-2018; *Misterio de Cristo atado a la columna* de Zaragoza, en 2018-2019; *Monumento a Manolo Sanlúcar*, en 2019; y *Monumento a José Gómez Ortega, Gallito*, en Sevilla, en 2020. Ese giro conceptual y estético coincidió además con su madurez profesional, por lo que el nivel de su producción pasó a unas cotas de excelencia que lo situaron en la primera línea de la escultura de su tiempo.

Ese naturalismo intenso y extremo, sobrio a la vez, pese a la tendencia innata del escultor hacia las manifestaciones plásticas extrovertidas en los dos elementos que habían adquirido una cierta autonomía en sus esculturas, como el pelo y el sudario, puede verse en el *Crucificado del Calvario* de la ciudad de Valencia<sup>27</sup> (fig. 4), en Venezuela, del año 2012. El naturalismo en las condiciones extremas de la crucifixión y la morfología propia lo avallan como una obra muy personal y una de las más destacadas del contexto andaluz de principios del siglo XXI.

El escultor lo talló por iniciativa propia, sin que mediase ningún encargo, y lo expuso en el escaparate de una tienda de la calle Sierpes de Sevilla, junto con el busto del *Cristo de la Fé* que talló para Alicante. Allí lo adquirió un turista venezolano procedente de Portugal. El fuerte impacto de la escultura determinó el encargo de una escultura dedicada a Santa Inés con el mismo destino. El naturalismo del *Crucificado del Calvario*

de Valencia es tan intenso que pudiera compararse con las escenas de la película de la Pasión de Cristo de Mel Gibson. La humanización de la representación es debida tanto a la naturalidad de la composición, al ajuste armónico con cuatro clavos, los pies en paralelo y una leve desviación entre uno y otro para hacer posible la sujeción a la cruz, como al pleno organicismo de la anatomía, teniendo en cuenta las dos sujeciones en las palmas de las manos, única licencia artística evidente. El naturalismo es tan intenso que adquiere la condición de un cuerpo vivo, cuya contracción es debida a la falta de aire y la necesidad de tomar impulso para evitar que las costillas se claven en los pulmones y poder respirar, pese a la extrema dificultad para hacerlo.

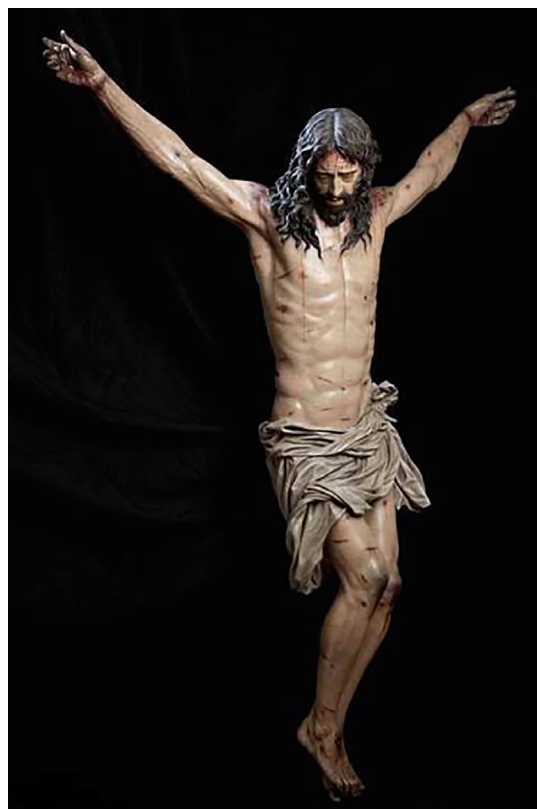


Figura 4. Manuel Martín Nieto, *Crucificado del Calvario*, 2012. Valencia (Venezuela). Fuente: Jorge Cabrera.

Como quedó expuesto, Manuel Martín Nieto no renunció por ello a los grafismos que había ido desarrollando en los diez años previos. Uno de los más significativos es el modo de componer el pelo, casi como una unidad autónoma y con vida plástica propia. La larga melena tiene una caída convergente por delante de los hombros, circunstancia que genera un efecto envolvente del busto. Esa decisión aumenta la autonomía plástica de uno y otro. En el caso del pelo, una vez conseguido esto, el desorden de los mechones y el claroscuro con el que están tallados le proporcionan una cierta condición de ente abstracto, dotado con un gran potencial expresivo, que se manifiesta como un rasgo morfológico determinante de su personalidad artística. La ausencia de los mechones ortodoxos introducidos en los siglos XVI y XVII y dicha configuración con larga melena recuerdan

<sup>25</sup> Rafael Fernández Paradas, *Imagineros del siglo XXI. Productos barrocos en entornos 2.0* (Granada: Editorial Comares, 2017), 79-95.

<sup>26</sup> AMN: Contratos, mayo 2016, 3.

<sup>27</sup> AMN: Documentos, 2012, 3-5.



los prototipos hippies de los años sesenta, proporcionándole un aspecto moderno.

El otro elemento en el que aportó una tipología propia y grafismos muy personales es el sudario. El del *Crucificado del Calvario* de Valencia repitió el modelo propio resultante de la combinación del triangular de finales del siglo XVI y el envolvente de principios del siglo XVII, como fue frecuente en los anteriores con vuelos más amplios y una caída acompasada a los movimientos del cuerpo, como lo haría una tela real impulsada además por el viento. Un rasgo suyo muy característico es la prolongación de la caída, que en la parte derecha queda justo detrás de la articulación de la rodilla, alcanzado una extensión inédita en cualquier época de la escultura sevillana. La extensión del simulacro de tela es muy plástica, y está dispuesta de manera que libera con habilidad el cuerpo, sobre todo las caderas y la parte superior de las piernas, a la vez que se muestra exuberante desde un punto de vista central. Ya puede hablarse de un modelo propio, independiente, categórico. La morfología de la talla, con pliegues minuciosos y claroscuros, no esconde el punto de partida en Juan Martínez Montañés; sin embargo, su sensibilidad es muy distinta, muy definida ya en el equilibrio indicado entre la concepción naturalista y orgánica del cuerpo y la plasticidad autónoma paralela a la de los pelos.

La calidad de la policromía del *Crucificado del Calvario* de Valencia muestra idéntica excelencia en el trabajo con óleos y a punta de pincel. Los matices y las veladuras aumentan las sensaciones epidérmicas y contribuyen al sutil trasdoso de los músculos y articulaciones por debajo de la piel. Los detalles precisos en los desgarros y las hemorragias provocadas por los golpes confirman el natural y aumentan la sensación de veracidad.

En definitiva, Manuel Martín Nieto talló uno de los crucificados verdaderamente importantes de la escultura andaluza actual, a los dos años del *Crucificado del Consuelo* de José María Ruiz Montes<sup>28</sup>, del año 2010; y tres antes de que este mismo escultor tallase su *Crucificado de la Misericordia*<sup>29</sup>, en 2015; y antecedido en cuatro al *Crucificado de Santa María de los Provinciales* de Fernando Aguado<sup>30</sup>, de 2016; y en seis a los más recientes de José María Leal y Guillermo Martínez Salazar, todos con una calidad creativa y técnica excepcional y muy representativos de la nueva tendencia naturalista de esta época. Con ello inició una nueva etapa de su producción y un grupo iconográfico excepcional.

La misma que volvió a exhibir Manuel Martín Nieto en el *Crucificado de la Sed* de Sanlúcar de Barrameda<sup>31</sup> (fig. 5), tallado en 2012-13. La calidad es pareja, y morfológicamente son análogos; mas las dos esculturas son muy distintas formalmente entre sí. La iconografía difiere al responder a un pasaje de la pasión en el que Cristo aún está vivo, condición que, dada la filiación na-

turalista plena, determina la distinta dinámica del cuerpo en función de los movimientos. La veracidad del cuerpo está de nuevo a la altura de las mejores esculturas de cualquier época. La afirmación se fundamenta en la perfección de las relaciones establecidas entre las distintas partes anatómicas, entre sí y en función del conjunto velado bajo la piel, a veces de modo explícito; y otras con alusiones intelectivas que permiten apreciar lo que en realidad no puede desvelarse de otro modo.

La cabeza repite el mismo modelo del *Crucificado del Calvario* de Valencia, con la diferencia de los rasgos expresivos propios de un hombre vivo (fig. 6). La apertura de la boca y la hinchazón de los pómulos, interpretan con distinto criterio los del *Cristo de la Sentencia* de Guadix, del año 2012. La inflamación sobre los párpados aporta una sensación de sobre peso excepcional, única en este tipo de representaciones. Eso condiciona, matiza y carga de sentido a la elevación de la mirada, cansina y triste, transmisora de dolor, angustia y agotamiento físico a partes iguales. El protagonismo del pelo es otra vez decisivo en el resultado final de la configuración, pues la melena, amplia y abultada, tiene entrantes y salientes muy acusados. La disposición envolvente es idéntica a la del *Crucificado de Valencia*, del que se distingue por la verticalidad de la punta derecha, que no converge con la contraria como en aquél.



Figura 5. Manuel Martín Nieto, *Crucificado de la Sed*, 2012-2013. Sanlúcar de Barrameda. Fuente: Jorge Cabrera.

El sudario del *Crucificado de la Sed* de Sanlúcar de Barrameda es el más complejo y plástico de Manuel Martín Nieto. La soga sigue siendo fundamental para sostenerlo, y las dos moñas laterales regulan los respectivos vuelos hacia el lado izquierdo y otro contrario trasero y circular, éste responsable de la tela que sale hacia la parte central, en la que se forman otros dos vuelos muy poten-

<sup>28</sup> José Manuel Torres Ponce, *José María Ruiz Montes. Un nuevo maestro de la madera* (Málaga: Modellino, 2016), 43-46.

<sup>29</sup> Torres Ponce, *José María Ruiz Montes*, 47-50.

<sup>30</sup> Javier Comas, "El nuevo Crucificado de Fernando Aguado", *Pasión en Sevilla*, febrero 5, 2016, <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/el-nuevo-crucificado-de-fernando-aguado-88842-1454671687.html>.

<sup>31</sup> AMN: Contratos, 14 de marzo de 2012; Documentos, 2013, 3.



Figura 6. Manuel Martín Nieto, *Crucificado de la Sed* (detalle), 2012-2013. Sanlúcar de Barrameda. Fuente: Jorge Cabrera.

tes, uno en dirección entre las piernas, que pasa desapercibido ante la vistosa plasticidad del otro, que cruza en acusada diagonal hacia el exterior de la pierna derecha, originando un doble vuelo por debajo de la rodilla y lo suficientemente separado para no ocultar ni distraer a la mirada de la espléndida lección de anatomía.

Manuel Martín Nieto confirmó el magisterio adquirido con el grupo formado por el *Crucificado de la Fé y el Perdón*<sup>32</sup> (fig. 7), la *Virgen de la Caridad y Misericordia*<sup>33</sup> y *San Juan Evangelista*<sup>34</sup> de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora en Mejorada del Campo, localidad de la provincia de Madrid, en 2014-15. Puede decirse que esta escultura completa una trilogía magistral, tallada en tres años, entre 2012 y 2015; cuyo valor aumenta con los retratos a lo divino de los jóvenes Mónica Serrano y David Toro en las imágenes que completan el misterio.

Se distingue de los anteriores en diversos detalles compositivos y formales, comenzando por la fijación sobre tres clavos, con el pie izquierdo montado sobre el derecho y la consiguiente inestabilidad de todo el cuerpo, acentuada por el giro del torso hacia la izquierda, en dirección contraria a las rodillas; por el distinto ángulo de apertura de los brazos, debido a la posición forzada del cuerpo; y la fijación de los brazos con los clavos a la altura de las respectivas muñecas. Esos desplazamientos no están en las dos imágenes anteriores, esto es, en las esculturas naturalistas y orgánicas en las que el desplazamiento de cada músculo determina el de los relacionados fisiológicamente. Manuel Martín Nieto lo



Figura 7. Manuel Martín Nieto, *Crucificado de la Fé y el Perdón*, 2014-2015. Mejorada del Campo (Madrid). Fuente: Jorge Cabrera.

hizo aquí con una absoluta fijación en los principios naturales orgánicos.

La cabeza del *Crucificado de la Fé y el Perdón* de Mejorada del Campo repite el modelo de los dos anteriores y rasgos morfológicos análogos; no obstante, presenta variantes sustanciales en el movimiento del pelo, en el que recuperó el mechón hebreo ortodoxo en el lado izquierdo, desplazando hacia detrás la melena, y sacándola a modo de pantalla por el lado derecho, como ya había hecho en el *Crucificado del Amor* de Toledo, en 2007. La triple proyección de esa melena vuelta sobre la zona pectoral, indica el enorme avance del escultor, y su magisterio compositivo para integrarla armónicamente una vez superado el apoyo de la barbilla sobre el esternón. Esa exuberancia plástica, perfectamente integrada con el organicismo rector, aporta rasgos morfológicos muy personales. La articulación de las manos y los pies llegó a unos límites de perfección difíciles de igualar, suficientes, como en el resto de la anatomía, para relegar esos artificios plásticos a un nivel complementario.

Manuel Martín Nieto mantuvo una vez más la soga en el sudario, esta vez casi exenta debido a la caída del paño que lo envuelve y descubre la anatomía. La fuerza de los movimientos y el claroscuro elevan la plasticidad a unas cotas insuperables en dos sentidos: la capacidad para descubrir el cuerpo sin la mínima afectación; y el protagonismo complementario que tiene como elemento autónomo.

<sup>32</sup> AMN: Contratos, 27 de septiembre de 2013.

<sup>33</sup> Javier Comas, "Así es la última Dolorosa de Martín Nieto", *Pasión en Sevilla*, abril 23, 2015, <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/asi-es-la-ultima-dolorosa-de-martin-nieto-77830-1429614338.html>.

<sup>34</sup> Javier Comas, "Un San Juan Evangelista de Martín Nieto para Madrid", *Pasión en Sevilla*, abril 24, 2015, <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/un-san-juan-evangelista-de-martin-nieto-para-madrid-77837-1429616108.html>.





Figura 8. Manuel Martín Nieto, *Crucificado de la Fé y el Perdón*, 2014-2015. Mejorada del Campo (Madrid).  
Fuente: Jorge Cabrera.



Figura 9. Manuel Martín Nieto, *Crucificado del Perdón*, 2014-2015. Chiclana de la Frontera.  
Fuente: Jorge Cabrera.

## 7. Consagración del naturalismo pleno, el *Crucificado del Perdón* de Chiclana de la Frontera, en 2014-15; y el *Crucificado de la Misericordia* de la iglesia de Los Pajaritos de Sevilla, en 2016-2018

Los jóvenes de la asociación parroquial que encargaron a Manuel Martín Nieto el *Crucificado del Perdón* de Chiclana de la Frontera<sup>35</sup> (fig. 9), en 2011, le propusieron como referencia el *Crucificado del Perdón* de la Hermandad de los Panaderos de Sevilla, tallado un año antes. Por ello, solicitaron que la representación correspondiese al momento en el que Cristo pronunció la frase: *Padre perdónalos porque no saben lo que hacen*. El antecedente iconográfico es claro; sin embargo, la entrega estaba prevista en 2013<sup>36</sup>, y la mayor parte del trabajo no la realizó hasta 2014-2015<sup>37</sup>, por lo que conceptual y formalmente es consecuencia de la excepcional trilogía formada por el *Crucificado del Calvario de Valencia*, el *Crucificado de la Sed* de Sanlúcar de Barrameda y el *Crucificado de la Fé y el Perdón* de Mejorada del Campo, los tres entre 2012 y 2015. Fue bendecida el día quince de marzo de 2015<sup>38</sup>.

Manuel Martín Nieto utilizó como modelo a Emilio Bernal, cuyo retrato interpretó, como ya había hecho en las esculturas de *Jesús Nazareno de la Salud* de

Alicante, en 2013; y *Jesús Nazareno de la Caridad* de Calatayud, en 2015. Las tres cabezas son análogas entre sí y, a la vez, presentan diferencias determinadas por la respuesta de la anatomía a los distintos movimientos, como corresponde al concepto naturalista orgánico. La iconografía, como es lógico, no tiene nada que ver con la de dichas imágenes para vestir, y se relaciona con los tres crucificados antes citados.

En este momento, la seguridad personal de Manuel Martín Nieto estaba fundamentada en una progresión técnica de primer orden, y era tan sólida y coherente que pudo incorporar referencias de otras obras suyas anteriores adaptándolas a distintos propósitos y diluyéndolas en el nuevo discurso naturalista. La asimilación de recursos y soluciones propias superadas puede interpretarse como un modo de asimilación de principios, con el que enriqueció su ya de por sí inquieta inventiva creativa. Por ejemplo, en el *Crucificado del Perdón* de Chiclana de la Frontera dispuso una inclinación del torso hacia delante tomada de los de Juan de Mesa, como ya vimos en el *Crucificado del Amor y Misericordia* de Santa Coloma de Gramenet, en el año 2000; y en el *Crucificado del Amor y Amparo* de El Cuervo, en la provincia de Sevilla, en 2004. Ese condicionante quedó ahora modificado con la rígida torsión de la zona abdominal, grafismo propio que había desarrollado en el *Crucificado de la Buena Muerte* de Yecla, en 2009; y vimos muy suaviza-

<sup>35</sup> AMN: Contratos, agosto de 2011, 3r y 4v.

<sup>36</sup> AMN: Documentos, 2011, 5; 2012, 4; y 2013., 3

<sup>37</sup> AMN: Documentos, 2014-2015.

<sup>38</sup> Luis Rossy, "Imponente talla de crucificado para El Perdón", *El Periódico de Chiclana*, Marzo 26, 2015, <http://elperiodicodechiclana.com/imponente-talla-de-crucificado-para-el-perdon/>.





Figura 10a. Manuel Martín Nieto, *Crucificado del Perdón* (detalle), 2014-2015. Chiclana de la Frontera.  
Fuente: Jorge Cabrera.

Figura 10b. Manuel Martín Nieto, *Crucificado del Perdón* (detalle), 2014-2015. Chiclana de la Frontera.  
Fuente: Jorge Cabrera.

do en el *Crucificado del Perdón* de la Hermandad de los Panaderos de Sevilla, en 2010.

Con todo, la talla tiene una contundencia distinta a la de las demás esculturas suyas de ésta época (fig. 10a), pues evita el énfasis de los efectos epidérmicos y la mínima blandura en la percepción de los volúmenes, y se equipara a la dureza técnica y la fuerza expresiva de Luis Ortega Bru en el *Crucificado de las Angustias* de Jerez de la Frontera, del año 1969; y el *Crucificado* de la Iglesia del Carmen, en La Palma del Condado, fechado cerca de 1970. Ese giro conceptual, con el consiguiente técnico que lo permitiese, no tuvo unas consecuencias estéticas que lo distanciasen del natural, más allá, claro es, de una derivación realista lógica. Manuel Martín Nieto adaptó el retrato a la situación del condenado a cruz y las deformaciones que conlleva. La variante, confirmada con el aumento del volumen, sobre todo en el torso y, concretamente, en la zona abdominal y la caja torácica, no anula la sensación epidérmica, ya que la musculatura queda donde corresponde a la realidad fisiológica del cuerpo, velada bajo la piel y supeditada a unas relaciones orgánicas que siguen manteniendo el principio rector de las relaciones internas con las que determina la configuración.

El alarde técnico es excepcional, tanto en el retrato de Emilio Bernal (fig. 10b), adaptado al momento pasionista que representa, como a la gran cantidad de detalles velados, a poco que se repare muy explícitos, como los tejidos venosos que traslucen en la zona inguinal, sin que tal concepción descriptiva reste nada de atención a la orgánica general. El realismo de la cabeza es sobrio, directo y muy veraz. Los efectos epidérmicos son muy intensos en la cara, en buena medida por el peso específico de las bolsas que se acumulan bajo las zonas más blandas, grafismo consolidado en sus esculturas de esta etapa avanzada de plena madurez. La mirada, sufriente y comprensiva a la vez, se clava en los ojos del espectador que

se sitúe en la distancia precisa, transmitiendo sufrimiento y solicitando compasión, en sintonía con la dimensión estética naturalista de la película de Mel Gibson.

La evolución fue pareja en los dos elementos plásticos por excelencia de los crucificados de Manuel Martín Nieto, el pelo y el sudario (fig. 11a). Como en casos anteriores, una vez definidas las fórmulas propias y desarrolladas estéticamente, las concibió en el doble sentido de su servicio al conjunto y una presencia autónoma alternativa y autocomplaciente. En el caso del pelo con la dinámica envolvente y los mechones autónomos característicos. El ahuecado es tan perfecto técnicamente que permite la entrada de una mano por detrás de varios mechones, cada uno de ellos con la impronta de fragmentos abstractos informalistas relacionados por empatía. Como también es habitual en esta época, el sudario es amplio y ampuloso, de tipo envolvente y, como factor diferencial, anudado como las grandes bufandas modernas. Puede considerarse otro modelo propio y sin antecedentes. La influencia hiperrealista determina una belleza plástica superior (fig. 11b), sobre todo por la profundidad de la talla y cómo genera las disposiciones del tejido en los distintos niveles aportados por el modo de anudarlo, que contrasta con el dramático escorzo abdominal y la fuerte expresión.

El último es el *Crucificado de la Misericordia*<sup>39</sup>, contratado en 2016 por un particular sevillano, Alberto García Quintanilla, que pensaba llevarlo consigo a Indianápolis, traslado frustrado que lo dejó en depósito en el taller del escultor durante cuatro años (fig. 12). Éste negoció la donación con permiso del propietario a la Hermandad de la Macarena de Sevilla<sup>40</sup>, que aceptó en-

<sup>39</sup> AMN. Contratos, noviembre de 2016, 5r.

<sup>40</sup> La representaron el Hermano Mayor de la Hermandad de la Macarena, José Antonio Fernández Cabrero; el Prioste de la Virgen de la Esperanza (Macarena), Miguel Ángel Fernández Almagro; y el autor de este texto.



Figura 11a. Manuel Martín Nieto, *Crucificado del Perdón* (detalle). Chiclana de la Frontera, 2014-2015.  
Fuente: Jorge Cabrera.

Figura 11b. Manuel Martín Nieto, *Crucificado del Perdón* (detalle). Chiclana de la Frontera, 2014-2015.  
Fuente: Jorge Cabrera.

cantada en otoño de 2018 y tenía la intención de colocarlo en el coro, de manera que quedase frente a la Virgen de la Esperanza, recuperando así su advocación original como Expectación ante el cuerpo de Cristo en la cruz. Cuando todo estaba dispuesto, resultó que Alberto García Quintana había apalabrado unos días antes la cesión de la escultura a la parroquia del barrio de Los Pajaritos de Sevilla, donde finalmente quedó depositado.

Los primeros bocetos del *Crucificado de la Misericordia* son del año 2016, un dibujo y dos modelados

en barro; mientras que la talla y la policromía de la imagen son del año 2017. Está representado vivo, en el momento en el que pronuncia la frase: *Madre ahí tienes a tu hijo, hijo, ahí tienes a tu madre*, y tiene una altura superior a un metro noventa (fig. 13). La anatomía está muy cuidada y sigue la línea naturalista de sus mejores obras, atendiendo a los efectos epidémicos y al movimiento orgánico de los músculos, con una extraordinaria capacidad para representar la vida (fig. 14). La nobleza del busto culmina en la representación

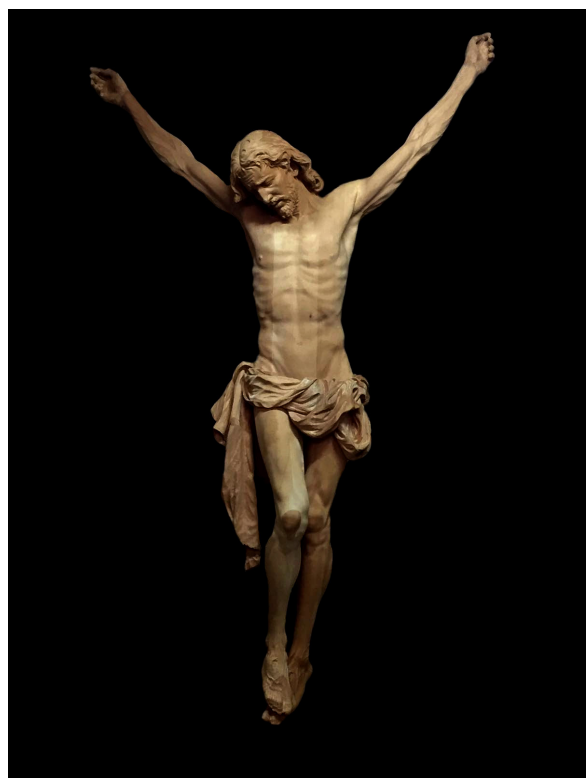


Figura 12. Manuel Martín Nieto, *Crucificado de la Misericordia* (en madera vista), 2016-2018. Iglesia de Los Pajaritos, Sevilla. Fuente: Jorge Cabrera.

Figura 13. Manuel Martín Nieto, *Crucificado de la Misericordia*, 2016-2018. Iglesia de Los Pajaritos, Sevilla. Fuente: Jorge Cabrera.

de la cabeza, con rasgos equilibrados en la disposición del pelo, sin los alardes plásticos de obras anteriores, para potenciar la dureza del momento con una expresión muy humana, que asume el sufrimiento lógico en tan duro momento.

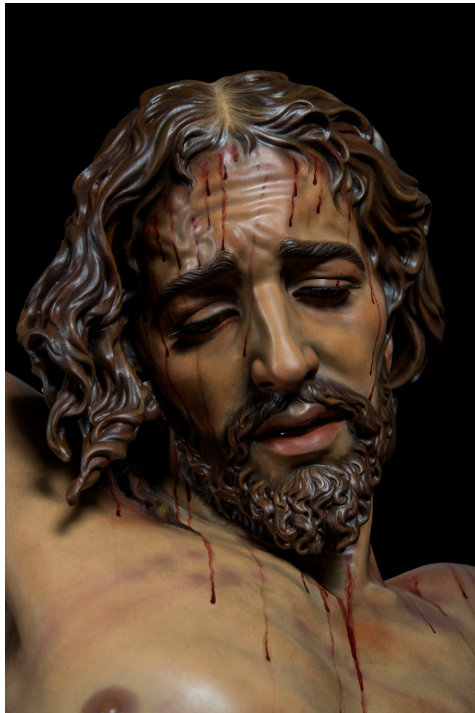


Figura 14. Manuel Martín Nieto, *Crucificado de la Misericordia*, 2016-2018. Iglesia de Los Pajaritos, Sevilla. Fuente: Jorge Cabrera.

## 8. Conclusiones

El análisis formal de la amplia serie de Crucificados de Manuel Martín Nieto ha permitido dilucidar cuestiones que, debido a la complejidad del tema y la elevada cantidad de información implícita, pueden utilizarse para proponer un perfil definido y claro sobre su personalidad artística.

Lo primero que puede asegurarse es la capacidad evolutiva del escultor, desde un posicionamiento inicial muy definido en la tradición neobarroca hasta planteamientos naturalistas, a veces con leves influencias hiperrealistas, y una decidida apuesta por el retrato, género que no se dio en las imágenes de Cristo en ningún contexto ni época anterior, en las que el Provisor del arzobispado aprobaba un modelo dado por un taller destacado que debería servir de referencia para todos los artistas del momento. Tampoco se incorporó el retrato a las representaciones de Cristo Crucificado en el siglo XX, época en la que un nuevo marco de libertades dejó fuera de lugar esa imposición. La evolución desde el neobarroco hacia el naturalismo intenso y el retrato interpretado es, pues, un rasgo determinante que permite valorar a Manuel Martín Nieto como un escultor personal y creativo del siglo XXI.

En esa evolución puede verse como primero procedió sobre los modelos de los maestros históricos, sobre

todo, Juan de Mesa; y después optó por propuestas más personales, en las que aun aceptando la influencia de Luis Ortega Bru y José Antonio Navarro Arteaga, las adaptó al estudio de los modelos naturales a partir de 2005, predominantes desde el año 2010. Ese posicionamiento y tales relaciones, el elevado nivel técnico y expresivo alcanzado y las relaciones directas con los escultores cordobeses Antonio García Bernal y Francisco Romero Zafra, lo confirman como una clara alternativa a Juan Manuel Miñarro en Sevilla, y uno de los escultores claves en la producción religiosa andaluza de las dos primeras décadas del siglo XXI, junto a Darío Fernández Parra, Fernando Aguado y José María Leal, en la misma ciudad, y José María Ruiz Montes y Ramón Cuenca Santo en Málaga. De ello puede derivarse también la consideración de Manuel Martín Nieto como uno de los principales representantes de un nuevo movimiento o, al menos, de una variante artística significativa en un contexto con amplia tradición y muy rico en aportaciones.

En lo que refiere a la serie puede deducirse otra conclusión, mucho más específica, como es la importancia de su trascendencia geográfica, pues como vimos muchas de estas esculturas están repartidas en distintas ciudades de la geografía española. Ese alcance, lejos de ser anecdótico, es indicativo de la proyección de la escultura religiosa sevillana actual, y de Manuel Martín Nieto en particular. El hecho trasciende los posibles localismos y fue decisivo en la aportación de nuevos estímulos, que podemos identificar tanto en estos crucificados como en otras obras suyas, caso del *Cristo Peregrino*, en el que mostró la influencia directa del escultor castellano Luis Salvador Carmona.

Igualmente, hay que considerar entre las conclusiones dos particularidades de su capacidad evolutiva, en la que como dijimos mostró una clara tendencia desde los modelos neobarrocos hacia el predominio de las referencias naturales sobre modelos propios inspirados en dicha tradición. Por una parte, nos referimos a la capacidad escenográfica que mostró en estas creaciones, tanto en los casos en los que formaron parte de grupos escultóricos con escenas o misterios, casi todos anteriores a 2010, como en las imágenes individuales. Por otra, puede advertirse que ese giro hacia el modelo natural como referencia de composiciones y desarrollos formales personales fue consecuencia del progresivo perfeccionamiento técnico, de modo que sólo fue posible en un sentido pleno cuando alcanzó la maestría en el modelado y la talla, que lo avalan en el sentido antes expuesto.

Con todo, quizás la conclusión más significativa es la capacidad de Manuel Martín Nieto para conmovir a los devotos. Todas las imágenes aquí estudiadas, y en especial a partir del *Crucificado del Perdón* de la Hermandad del Prendimiento de Sevilla, en 2010, están dotadas con la unción sagrada necesaria, son imágenes piadosas que promueven la devoción, objetivo imprescindible con el que se situó en una posición muy distinta y muchas veces antagónica a la de los escultores internacionales que trabajaron el tema con otros propósitos. Si unimos estas cualidades a las formales antes indicadas, podemos reafirmar la importancia de la serie y su servicio a la religiosidad popular, fundamental en la escultura religiosa andaluza de lo que llevamos de siglo.



## 9. Fuentes y referencias bibliográficas

- Argán, Giulio Carlo. *Renacimiento y barroco. De Giotto a Leonardo da Vinci*. Madrid: Akal, 1996.
- Baldini, Umberto. *La obra completa de Miguel Ángel escultor*. Milán: Noguer, 1977.
- Becerra, José. “Capilla de San Andrés, Apóstol (Hermandad de los Panaderos)”. *Leyendas de Sevilla*. Enero 15, 2016. <http://leyendasdesevilla.blogspot.com/2016/01/capilla-de-san-andres-apostol-hermandad.html>.
- Bleda, Casimiro. “Manuel Martín Nieto y el Descendimiento de Tobarra”. *Fraguando versos con arte*. Mayo 30, 2013. <http://fraguandoversos.blogspot.com/2013/05/manuel-martin-nieto-y-el-descendimiento.html>.
- Cáceres, Ignacio. “Las otras tallas de las hermandades de penitencia”. *Pasión en Sevilla*, diciembre 6, 2016. <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/las-otras-tallas-las-hermandades-penitencia-102842-1480959462.html>.
- Comas, Javier. “Así es la última Dolorosa de Martín Nieto”. *Pasión en Sevilla*, abril 23, 2015. <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/asi-es-la-ultima-dolorosa-de-martin-nieto-77830-1429614338.html>.
- Comas, Javier. “Un San Juan Evangelista de Martín Nieto para Madrid”. *Pasión en Sevilla*, abril 24, 2015. <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/un-san-juan-evangelista-de-martin-nieto-para-madrid-77837-1429616108.html>.
- Comas, Javier. “El nuevo Crucificado de Fernando Aguado”. *Pasión en Sevilla*, febrero 5, 2016. <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/el-nuevo-crucificado-de-fernando-aguado-88842-1454671687.html>.
- Díez Ordás, Mario. “Cofradía de las Siete Palabras de León”. *Hermandad Sacramental de las Siete Palabras*. Junio 14, 2013. [https://siete-palabras.com/?option=com\\_content&view=article&id=135%3Acofradia-de-las-siete-palabras-de-leon&catid=7%3Aresenas-historicas&Itemid=50](https://siete-palabras.com/?option=com_content&view=article&id=135%3Acofradia-de-las-siete-palabras-de-leon&catid=7%3Aresenas-historicas&Itemid=50).
- Fernández Paradas, Rafael. *Imagineros del siglo XXI. Productos barrocos en entornos 2.0*. Granada: Editorial Comares, 2017.
- García Acevedo, Daniel. “El nuevo crucificado de los Panaderos fue bendecido y trasladado en Vía Crucis desde San Martín hasta su capilla”. *Arte Sacro*, marzo 21, 2010. Consultado el 9 de marzo de 2020. <http://www.artesacro.org/Noticia.asp?idreg=57992>.
- Hernández Perera, Jesús. *El Cinquecento y el manierismo en Italia*. Madrid: Historia 16, 1989.
- Luque Teruel, Andrés. *Luis Ortega Bru. Vanguardia Inédita*. Sevilla: Tartessos, 2011.
- Luque Teruel, Andrés, coord. *Luis Ortega Bru. Un genio en solitario*. Sevilla: Tartessos, 2011.
- Luque Teruel, Andrés. “Los Crucificados de Antonio Illanes. Un intento consumado de modernización de las fuentes iconográficas”. *Aguas* no. 82 (2014): 24-26.
- Martínez Leal, Pedro Ignacio. *Buiza*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2000.
- Merino Calvo, José Antonio. *Tradicón y contemporaneidad: el escultor Juan Luis Vassallo Parodi*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, 1987.
- Néret, Gilles. *Miguel Ángel*. Colonia: Taschen, 1998.
- Rossi, Luis. “Imponente talla de crucificado para El Perdón”. *El Periódico de Chiclana*, marzo 26, 2015. <http://elperiodicodechiclana.com/imponente-talla-de-crucificado-para-el-perdon/>.
- Santiago, Francisco. “Los otros Crucificados de Sevilla: el Cristo del Consuelo del Seminario”. *Arte Sacro*, septiembre 10, 2017. Consultado el 9 de marzo de 2020. <http://www.artesacro.org/Noticia.asp?idreg=9129>.
- Suárez Quevedo, Diego. *Renacimiento y Manierismo en Europa*. Madrid: Historia 16, 1989.
- Torres Ponce, José Manuel. *José María Ruiz Montes. Un nuevo maestro de la madera*. Málaga: Modellino, 2016.

