«REGNAVIT A LIGNO»

EL CRUCIFICADO DE ALONSO DE MENA Y LA RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA

LOS LIBROS *DE LA* ACADEMIA

«REGNAVIT A LIGNO»

EL CRUCIFICADO DE ALONSO DE MENA
Y LA RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO
DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA

EDICIÓN DE:

Real Academia de Bellas Artes
de San Telmo de Málaga

© De esta edición:
Real Academia de Bellas Artes
de San Telmo de Málaga. 2021

© De los textos: sus autores

© De las imágenes: sus autores y los archivos
correspondientes

Las imágenes que aparecen en este libro proceden del dominio público y de las siguientes instituciones, empresas y particulares: Archivo de la Catedral de Málaga. Fundación Rodríguez-Acosta (Granada). Archivo Congregación de Mena (Málaga). Archivo Cofradía del Silencio (Granada). Archivo Temboury de Málaga, Quibla Restaura S.L. José Luis Filpo Cabana. Daniel Salvador-Almeida González. Guillermo Ramírez Torres. Yolanda Pérez Cruz. José Carlos Madero López. Marion Reder. Rosario Camacho. José Luis Gutiérrez. Alberto Villén.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Alberto Villén

IMPRIME

Imagraf Impresores

ISBN: 978-84-09-36436-7

DEPÓSITO LEGAL: MA 1595-2021

Este libro ha sido patrocinado por la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresa y Universidad de la Junta de Andalucía y por el Ayuntamiento de Málaga.

«REGNAVIT A LIGNO»

EL CRUCIFICADO DE ALONSO DE MENA Y LA RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA

Estrella Arcos von Haartman
Rosario Camacho Martínez
(eds.)

LOS LIBROS *DE LA* **ACADEMIA**

REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
MÁLAGA

ÍNDICE

9 PRESENTACIÓN
José Manuel Cabra de Luna
Presidente de la Real Academia de San Telmo

13 INTRODUCCIÓN
D. Antonio Aguilera Cabello
Deán de la S.I. Catedral de Málaga

15 LA CATEDRAL DE MÁLAGA AL SERVICIO DE LO CULTUAL Y CULTURAL
Miguel Ángel Gamero Pérez
Delegado de Patrimonio del Obispado de Málaga

23 EL CRUCIFICADO EN LA ESCULTURA ANDALUZA DEL BARROCO. DISCURSO ESTÉTICO Y REFLEXIÓN SOBRE UNA ICONOGRAFÍA
Juan Antonio Sánchez López
Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Málaga

57 EL ESCULTOR ALONSO DE MENA Y SUS VERSIONES ICONOGRÁFICAS DE CRISTO CRUCIFICADO
José Luis Romero Torres
Conservador de Patrimonio de la Junta de Andalucía y Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes San Telmo

81 DE LA CAPILLA DEL CRISTO DE LA AGONÍA A LA DEL CRISTO DE LA VICTORIA EN LA CATEDRAL DE MÁLAGA
Marion Reder
Catedrática de Historia Moderna de la Universidad de Málaga y Académica Numeraria de la Real Academia de Bellas Artes San Telmo

93 EL CRUCIFICADO DE ALONSO DE MENA Y SU INCORPORACIÓN AL PATRIMONIO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA
Rosario Camacho Martínez
Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y Vicepresidenta Primera de la Real Academia de Bellas Artes San Telmo

109 EL CRISTO DE LA VICTORIA. PAUTAS DE RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN
Estrella Arcos von Haartman
Profesora de la Universidad de Málaga y Académica Numeraria de la Real Academia de Bellas Artes San Telmo

157 BIBLIOGRAFÍA

MANIFESTACIÓN DEL SACRIFICIO

Nada hay de mayor hondura para un cristiano que la contemplación del sacrificio que el propio Dios ofrece con su muerte. El Dios de los filósofos y de las ideas, casi inconcebible por confundirse con la abstracción más rigurosa, se nos hace cercano al encarnarse y, más aún, cuando al ser ya como nosotros, hombre al cabo, acepta sufrir su pasión y muerte.

La imagen del Cristo crucificado es la manifestación del sacrificio que el Dios hecho hombre hace por la Humanidad, por su redención.

Benedicto XVI, antes de concluir su pontificado, nos dijo que *«creer no es otra cosa que, en la noche del mundo, tocar la mano de Dios y así, en el silencio, escuchar la Palabra, ver el Amor»*. Tocar la mano de Dios, esa es la necesidad que los hombre tenemos, comunión de la carne con la carne. Sujeción a nuestro ser material, a nuestra limitación y aceptación de ello.

El mismo Benedicto XVI, respondiendo a la pregunta de su biógrafo mayor, Peter Seewald, sobre donde estaba, en realidad, este Dios del que hablamos, del que esperamos ayuda, respondió que: *«Así como entre personas existe la presencia anímica –dos hombre pueden estar en contacto aunque se hallen en continentes distintos, porque esa es una dimensión distinta de la espacial–, así tampoco Dios está en un lugar concreto, sino que él es la realidad. La realidad que sostiene toda realidad. Y para esta realidad no necesito un "dónde". Porque estar en un lugar implica siempre una limitación, y ello no se compadece con el hecho de Dios sea el Infinito, el Creador, el todo, el que engloba todo tiempo, pero no es él mismo tiempo, sino que lo crea y está siempre presente en él»*.

A la pregunta de si él se hacía una representación de Dios, manifestó rotunda y escuetamente: *No*. Y le insiste el entrevistador: «¿Cómo los judíos?» *Si. Aunque por supuesto,* ***sí que me hago una representación de Dios en la medida en que Dios está ahí en Jesucristo, en un ser humano.***

En esas últimas palabras de un Papa sabio se encierra la clave de nuestra necesidad de imágenes porque, en buena parte, conocemos por los sentidos, que son un maravilloso don y, al tiempo, una severa limitación, la que nos hace definitivamente humanos.

La contemplación de la gran tragedia de Dios, se nos manifiesta en la visión de su sacrificio, en su contemplación y por ello la comprensión del valor y sentido de la redención nos será más cercana desde la materialización de su imagen. Cada tiempo tiene la suya, porque las formas son hijas de los días y de las horas que a los hombres les han sido dados vivir, de ahí la necesidad que cada generación tiene de asumir el patrimonio de su pasado, cuidarlo y mantenerlo para las generaciones que le sucederán.

Las Academias, instituciones de presente y de futuro, pero que no deben ni pueden olvidar el pasado, cuidarlo y traspasarlo a otras nuevas manos para el mañana, colaboran de muchas maneras con la sociedad para llevar a cabo su labor y en el presente caso publica una obra de largo alcance y gran calado al hilo de la restauración de una imagen de Cristo Crucificado, de la que es autor Alonso de Mena; padre de Pedro de Mena, que continuó y engrandeció la saga familiar de imagineros.

Nos enorgullece dejar constancia de que la restauración de la imagen ha sido realizada bajo la dirección de la Académica de número de nuestra Corporación, Estrella de Arcos von Haartman y que en el libro que prologamos, aparte de una ajustada nota introductoria del Sr. Deán de la Catedral don Antonio Aguilera Cabello han colaborado académicos numerarios de significado renombre como doña Marion Reder, con un esclarecedor e iluminador estudio histórico titulado: «De la capilla del Cristo de la Agonía a la del Cristo de la Victoria en la Catedral de Málaga»; doña Rosario Camacho Martínez que, con el rigor académico que le es propio aporta un trabajo titulado «El Cristo de la Victoria y su incorporación al patrimonio de la Catedral de Málaga». La directora de los trabajos de restauración presenta un trabajo con el título de «El Cristo de la Victoria. Pautas de restauración y conservación»; en el que se nos da cumplida cuenta de la tarea científica llevada a cabo en los trabajos de restauración.

Han colaborado asimismo, y de forma absolutamente generosa, el Delegado de Patrimonio del Obispado de Málaga, don Miguel Ángel Gamero Pérez con un estudio sobre «La Catedral de Málaga y la conservación de su patrimonio histórico – artístico y cultural» y en el que deja constancia de que en un Templo Mayor, el patrimonio que alberga es constitutivo de su esencia.

El amigo de la Academia y personalidad muy cercana a nuestra institución don Juan Antonio Sánchez López, catedrático de Historia del Arte de nuestra Universidad, con un estudio de amplia mirada y profundo contenido, titulado «El Crucificado en la escultura andaluza del Barroco. Discurso estético y reflexión sobre una iconografía» y, por último, el académico correspondiente de nuestra Corporación don José Luís Romero Torres, Conservador de Patrimonio de la Junta de Andalucía, con su documentadísimo y revelador trabajo titulado «El escultor Alonso de Mena y Escalante. Aproximación a su problemática estilística e histórico – artística».

Y queremos concluir con un ruego al amable lector, pidiéndole que considere esta obra como un ejemplo más de los trabajos que a nuestra Academia le corresponde efectuar; valorando, estudiando y promoviendo la conservación del legado patrimonial que todos hemos recibido, con la obligación de transmitirlo a las generaciones futuras.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
Presidente de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo

INTRODUCCIÓN

Al saber de la edición de este libro –*Regnavit a ligno*– he sentido una alegría profunda. Alegría que se une a otros momentos de gozo, y los amplía.

Y lo digo así porque cuando pensamos en nuestra Catedral lógicamente vemos un templo, un gran templo que nos habla de la presencia de Dios entre nosotros y que nos ayuda a celebrar esa cercanía de Dios y el encuentro entre los hermanos, los hijos de Dios.

Pero, a la vez, la Catedral nos alegra recogiendo mucho de lo bueno que nos han dejado nuestros antecesores, mucho de lo bueno que hicieron con enorme cariño, con gran fe y con una evidente maestría: son las bellísimas obras de arte que alberga este templo.

Obras que hemos de agradecer a quienes las hicieron y hemos de agradecer a quienes las conservaron, retaurándolas a lo largo de los años.

Y responsabilidad nuestra ahora, responsabilidad gozosa, es mantener y cuidar ese patrimonio recibido y mirar hacia adelante ofreciéndolo a las siguientes generaciones para que, admirando su belleza, les sirva de contemplación y de oración.

En esa andadura hemos caminado y en ella continuamos. Como sencillo ejemplo de esto, últimamente se han llevado a cabo las siguientes restauraciones:

– Esculturas de Fernando Ortiz: : *Dolorosa y San José*.

– Esculturas de Pedro de Mena: *Dolorosa y Crucificado*.

– Escultura de Alonso de Mena: *Cristo de la Victoria*.

– Escultura del *Cristo de la Clemencia* (antes, *Cristo Mutilado*).

Hoy, con esta obra, con este libro en el que tan buenas plumas participan, contemplamos el resultado de la intervención del *Cristo de la Victoria* proceso llevado a cabo por *Quibla Restaura*, y que se completa con este amplio estudio sobre la imagen y la capilla. Excelente y nuevo motivo para dar gracias y para felicitarnos todos.

ANTONIO AGUILERA CABELLO
Deán de la Catedral de Málaga
27 julio 2021

LA CATEDRAL DE MÁLAGA. AL SERVICIO DE LO CULTUAL Y CULTURAL

Miguel Ángel Gamero Pérez

«Pero nosotros predicamos a Cristo crucificado».
(1 Cor 1, 23a)

Esta breve cita de San Pablo pone la *sabiduría de la cruz* como lo fundamental en su camino evangelizador. Podríamos decir que San Pablo resume el Evangelio como la predicación que emana de la contemplación del Crucificado. Incluso, unos versículos antes nos dirá que no viene a predicar con «sabiduría humana, para no hacer ineficaz la cruz de Cristo» (1Cor 1, 17).

Sobra decir que la cruz es el signo central del cristianismo, y a raíz de la intervención realizada a la imagen del *Crucificado de la Victoria*, nos sentimos en la obligación de resaltar el valor primero por el que se encargó esta imagen: ser por sí misma una predicación, una catequesis plástica, a la vez que objeto para la oración contemplativa del misterio central de nuestra fe.

Aunque desubicado de su lugar originario, se ha convertido con el transcurrir de los años, en una pieza que asociamos a la Catedral. En la capilla donde se expone para su veneración, pretendemos siga cumpliendo esa función primera de la que nos habla San Pablo. En estas líneas no hablaremos de las aportaciones históricas y artísticas de la imagen, sino del valor que tienen las imágenes y el arte sacro para la historia y la misión de la Iglesia.

LOS BIENES CULTURALES DE LA IGLESIA

Históricamente la creatividad y maestría de infinidad de artistas y la misión evangelizadora de la Iglesia se han complementado y se han necesitado. «La vida del arte y la vida de la Iglesia no son dos corrientes que fluyan paralelas»[1]. Aunque hay una larga historia de pensamiento teológico y estético desarrollando el tema de la Belleza-arte y Dios, no será hasta el Concilio Vaticano II cuando la Iglesia proclame de una manera magisterial que es *amiga de las bellas artes*.

---

1. PLAZAOLA ARTOLA, Juan, *La Iglesia y el arte*, Madrid, Ed. BAC, 2001.

En esta relación de siglos, la Iglesia universal y nuestra diócesis han ido constituyendo un riquísimo patrimonio histórico y artístico que es expresión visible y agradecida de la acción evangelizadora de la Iglesia, y a la vez generadora de vida cultural en la ciudad y en su entorno.

La presencia de una abundante arquitectura templaria ha ido dibujando los paisajes urbanos de nuestra geografía diocesana, pero es sin lugar a dudas el primer templo de la diócesis el símbolo más emblemático de lo que estamos hablando. Todo esto es debido a sus características arquitectónicas, la larga historia como espacio sacro y por el valor eclesiológico que se le confiere. La Catedral como sede del Ordinario debe estar en el centro de la vida religiosa de la Diócesis.

Junto a la fábrica de la Catedral, hay que destacar todo un patrimonio mueble, que a pesar de su destrucción en tiempos pasados, constituye la memoria materializada de iniciativas pretéritas del Cabildo y de distintos obispos diocesanos que llegan hasta hoy. Los numerosos objetos sacros hechos para solemnizar las celebraciones, retablos, pinturas y esculturas, así como la multitud de bienes documentales conservados, nos hablan de esa huella profunda de nuestra fe en la historia de la ciudad y de la responsabilidad que tenemos a la hora de su conservación, conocimiento y difusión.

Las orientaciones de la Iglesia en orden a los bienes culturales y al arte sacro, se ha expresado largamente a lo largo de numerosos documentos eclesiales. El documento pórtico para un posterior desarrollo, profundización y recepción en cada Iglesia particular, es el capítulo VII de la Constitución Apostólica *Sacrosanctum Concilium*[2], dedicado al arte y a los objetos sagrados. Aunque no habla explícitamente de la conservación de los bienes, insiste en los valores en torno a la belleza de estos objetos y al servicio que deben prestar al culto.

«Entre las actividades más nobles del ingenio humano se cuentan, con razón, las bellas artes, principalmente el arte religioso y su cumbre, que es el arte sacro.

Estas, por su naturaleza, están relacionadas con la infinita belleza de Dios, que intentan expresar de alguna manera por medio de obras humanas. Y tanto más pueden dedicarse a Dios y contribuir a su alabanza y a su gloria cuanto más lejos están de todo propósito que no sea colaborar lo más posible con sus obras para orientar santamente los hombres hacia Dios.

Por esta razón, la santa madre Iglesia fue siempre amiga de las bellas artes, buscó constantemente su noble servicio, principalmente para que las cosas destinadas al culto sagrado fueran en verdad dignas, decorosas y bellas, signos y símbolos de las realidades celestiales (...)».

En la *Carta circular sobre la conservación del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia,* de la Sagrada Congregación para el Clero (1971), se hace un

---

2. «Constitución Apostólica Sacrosanctum Concilium», en *Concilio Vaticano II*, Madrid, Ed. BAC, 1999, pp. 222-224.

llamamiento a los pastores «a conservar los edificios y objetos sagrados, ya que constituyen un excelente testimonio de la devoción del pueblo de Dios, y también por su valor histórico o artístico»[3]. Esta circular plantea orientaciones sobre seguridad, conservación y algo que nos resulta de gran importancia: el asesoramiento técnico y la creación de comisiones de Arte sacro.

Nueve años después, la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural, de acuerdo con los criterios expuestos por el Concilio Vaticano II y asumiendo las normas dictadas por la Conferencia Episcopal, presentará una serie de conclusiones que van dirigidas sobre todo al interés y la defensa del Patrimonio histórico-artístico y documental, desde una perspectiva de servicio evangelizador y cultural. Además dedica varios puntos a los museos de la Iglesia, los archivos y a las comisiones mixtas entre las administraciones públicas y la Iglesia.

Un gran número de los llamados bienes muebles están catalogados por la administración pública y en muchos casos tienen una protección especial. Aunque sería inabarcable entrar en este artículo en la legislación civil, son los Bienes de Interés Cultural (BIC) y otros con protección los que tienen que ser tratados de manera especial a la hora de ser intervenidos.

Es por tanto tarea de la Iglesia y de las administraciones públicas el conservar este rico legado buscando siempre el asesoramiento de expertos en todos los órdenes. Para el Cabildo y el Obispado la conservación tanto del continente, como de su contenido es una tarea difícil pero también un reto ilusionante que nos hace trabajar en la búsqueda de criterios que equilibren tanto los valores culturales como la labor pastoral. Los pasos emprendidos con la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía en orden a la conservación del inmueble y los bienes muebles, son de gran trascendencia y debemos entre todos buscar los recursos para conservar este gran signo eclesial y monumental.

LA IMAGEN RELIGIOSA: AL SERVICIO DE LO CELEBRATIVO Y LA CONTEMPLACIÓN

Desde los primeros siglos del cristianismo, la imagen sacra ha estado presente tanto en el contexto celebrativo como en el doméstico. Nada hay en los evangelios donde se prohíba o se justifique la existencia de imágenes. Por lo tanto, su fundamento no es evangélico, sino teológico: Cristo por la Encarnación toma corporeidad, y por lo tanto se deduce que es representable. Pero, para el cristianismo la imagen en sí no es un fin, sino que tiene que ser cauce de comunicación con lo invisible. Ante el arte sacro, podemos afirmar que lo invisible se manifiesta en la visibilidad de la forma. La imagen se convierte en vía de acercamiento al Misterio

3. «Patrimonio cultural», en *Directorio sobre los bienes temporales de la Iglesia, Diócesis de Jaén,* Jaén, Departamento diocesano de publicaciones, 1995, pp. 95-122.

de Dios, pero corremos el peligro reducir la imagen religiosa a las formas y olvidarnos del objetivo que buscaban cuando fueron encargadas.

Con la encarnación del Logos, la representación de la divinidad se convierte en una *epifanía* o manifestación, que conlleva una profundización en el concepto de la forma a la hora de su realización. La revelación bíblica está cargada de imágenes y narraciones que abren un horizonte muy amplio a la creación artística. Pero el centro de toda la Revelación es Cristo, y este dicho en lenguaje teológico es el *Logos crucificado*. Aunque esta sentencia se refiere a las dos naturalezas de Cristo, por analogía lo aplicamos a nuestra reflexión. Lo divino se encarna y lo inmanente se hace trascendente.

Con el objetivo de la conservación, pero también buscando ese lugar epifánico que nace de la contemplación de las imágenes, un buen número de esculturas que se veneran en la Catedral han sido intervenidas en los últimos años. Por citar las más relevantes, destacamos las realizadas a raíz de la exposición *Pedro de Mena, Granatensis Malacae*. Previo a su inauguración y exposición en el Palacio Episcopal, un equipo de restauradores intervino todas las obras de este artista del barroco que se conservan en la Catedral.

Junto al *Cristo del Perdón* (Pedro de Mena) dos crucificados más, el de la *Clemencia* (antiguo Mutilado) y el crucificado que nos ocupa *de la Victoria* (Alonso de Mena y Escalante) han sido también restaurados.

Centrando nuestra reflexión en esta última obra, nos situamos ante un crucificado en actitud expirante, de mirada al cielo y donde el autor *busca los recursos expresivos más realistas, para transmitir el dolor del sacrificio que permita conmover al creyente a la piedad y a la penitencia*[4]. Esta aportación de J. L. Romero da en la clave de nuestra reflexión, conmover a través de las formas y los recursos estilísticos para que lo inmanente sea vía hacia lo trascendente.

Desde la perspectiva de estas líneas, nos vemos obligados a bucear brevemente en los evangelios. Ir a las fuentes e intentar interpretar el *Crucificado* de Alonso de Mena desde la mirada de «estos relatos teológicos, que basados en un trasfondo histórico y cargados de un lenguaje simbólico, están al servicio de una visión o comprensión de Jesús»[5]. Más allá del conocimiento de los evangelios por parte del escultor y de que la obra de arte debe ser interpretada en su contexto histórico, tenemos que buscar otras lecturas que nos ayuden a completar su comprensión.

Los cuatro evangelistas coinciden en que una vez declarado a Jesús reo de muerte, camina hacia el Gólgota llevando el instrumento de su tortura. La cruz

---

4. ROMERO TORRES, José Luis, «Crucificado» en *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia de Málaga,* Edita: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1998, p. 162.

5. CASTRO SÁNCHEZ, Secundino, «El trono del rey y el lecho del esposo» en *Evangelio de Juan. Comprensión exegético-existencial*, Madrid, Ed. Desclée de Brower. 2001, pp. 435-466 .

tiene clavado el *titulus: Jesús Nazareno Rey de los Judíos* (INRI). Además de haber sido coronado de espinas, de entregarle una caña como cetro para mofa de los soldados, es despojado de sus vestiduras y es crucificado. Y para cumplir con un pasaje de la Escritura, se le da una esponja empapada en vinagre. Con las palabras *todo está cumplido*, Cristo ha llegado al cumplimiento de su misión.

Cada uno de los evangelistas pone el acento en un aspecto de Cristo y ninguno de ellos lo agota. Para nuestra reflexión vamos a centrarnos en el Evangelio de Juan, que tiene una cristología más desarrollada y probablemente tuviese como base algún evangelio sinóptico. Dentro de ese ambiente simbólico que envuelve al Evangelio de Juan, la muerte de Cristo se concibe como la glorificación de un rey.

Una observación detenida de la imagen nos hace pensar, que a pesar de los elementos pasionistas y el realismo propio del barroco, estamos ante una exaltación. La cadera inclinada sin deformaciones corporales, el pecho poco inflamado, el rostro ensangrentado pero lleno aún de vida y la postura en general nos pueden apuntar a una visión joanesca de la obra. Como hemos dicho, en la cruz contemplará Juan al Hijo exaltado exhibiendo el título de Rey. Varios textos anteriores de Juan nos profetizaban todo esto:

> «cuando sea elevado de la tierra atraeré todos hacia mí y como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así será elevado el Hijo del Hombre»
> (Jn 12, 32 y Jn 3, 14-15)

Como culmen de este cumplimiento de la voluntad del Padre, Jesús grita *tetelestai* (Jn 19, 30a) una exclamación de logro, de fin de una obra. La tarea que el Padre le ha encomendado ha llegado a su fin, y ya sólo queda que el Padre glorifique al Hijo. Cristo reina desde el trono de la cruz.

EL CRUCIFICADO EN LA ESCULTURA ANDALUZA DEL BARROCO. DISCURSO ESTÉTICO Y REFLEXIÓN SOBRE UNA ICONOGRAFÍA

Juan Antonio Sánchez López

El Crucificado es, por significado y definición, el tema por excelencia de la iconografía cristiana y quizás el iconograma más poderoso, visualmente hablando, de todos los tiempos. Su importancia no radica solamente (aunque también) en tratarse de una imagen carismática. De hecho, más que una «imagen-símbolo» diríase que es una «imagen-tipo». Teniendo en cuenta su función de identificador o signo religioso posee unos valores primarios singulares que se condensan en un único plano de significación. No obstante, terminaría incorporando una amplia gama de elementos exógenos que le confieren, por contraste, unos valores polisémicos tan fascinantes como imprevisibles. Desde esa perspectiva poliédrica que trasciende (sin descartar superarlo) el estrato de lo puramente sacro, el Crucificado puede entenderse y construirse como un ejercicio artístico, evocarse como un arquetipo dramático o recrearse como un referente estético. Incluso llega a valorarse como un icono cultural atemporal y versátil, condenado de modo irremediable al éxito en cuanto destinado a tener un enorme impacto en la cultura visual; de ayer, circunscrito al ámbito sagrado y de hoy, inmerso en los registros plásticos, publicitarios y massmediáticos en general de la sociedad de consumo.[1]

Por eso mismo, el Crucificado es la imagen total en la plástica española de los Siglos de Oro. Desde el Quinientos, su presencia silente y absoluta lo convirtió en la referencia visual por excelencia del culto y la 'herramienta' de apoyo predilecta al servicio del *modus orandi* preconizado por la *devotio moderna* y la espiritualidad de la Reforma Católica[2]. Eso quiere decir que su victoria está siempre asegurada, cuando se trata de ganar para la causa el ánimo del espectador; ya sea en las distancias cortas cuando se convierte en protagonista de la meditación y la contemplación cercanas en la intimidad del oratorio doméstico, en la recoleta

---

1. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, «Medios de masas e iconografía: La imagen religiosa al servicio del video-clip», *Boletín de Arte* nº 13-14, (1992-1993), pp. 369-387.

2. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, «Hispania Sacra. Espiritualidad, creencias, imágenes y mentalidad social en los Siglos de Oro», en *Pedro de Mena. Perspectivas, visiones y revisiones,* Málaga: Delegación Diocesana de Patrimonio, 2021 (en prensa).

capilla de una iglesia, o bien cuando conquista las calles al erigirse en uno de los máximos protagonistas de los ritos de la Semana Santa.

En cualquier caso, queda claro que el Crucificado personifica y aglutina en torno a su dimensión teológica, artística e iconográfica la totalidad de los elementos, recursos, significados y valores vernáculos que la escultura española fue desarrollando secularmente, a la hora de configurar una concepción globalizadora y aún polifuncional y 'multimedia' de la obra artística. La imagen revela entonces su capacidad de aglutinar códigos visuales y estrategias lingüísticas que requieren un amplio registro de habilidades por parte de los artífices.

Los principios técnicos, las destrezas compositivas, las convenciones iconográficas, los alardes estéticos y los recursos teatrales quedan reducidos entonces a meros 'accidentes' o, si se prefiere, a meros instrumentos o 'medios' al servicio de unos fines u objetivos religiosos[3] ligados a las experiencias y expectativas de una sociedad controvertida y contradictoria[4]. La imagen demuestra, de esta manera, y una vez más, su versatilidad y asombrosa capacidad de adaptación a las expectativas y la sensibilidad del ser humano,[5] en su relación con la evocación de lo trascendente al compás de las circunstancias de la Historia.[6]

ALGO DE HISTORIA. DEL SÍMBOLO AL *KANON*

Dentro del universo artístico del barroco español determinados asuntos iconográficos son auténticos productos culturales hijos de su tiempo. Pero no es menos cierto que, salvo contadas excepciones, también estos suelen contar con una secular trayectoria temporal en la que se dan cita procesos de experimentación, transformaciones, giros icónicos, debates, controversias e incluso polémicas, que condicionan su dinámica evolutiva y razón de ser, desde los orígenes al pleno desarrollo de las pautas de representación general y sus variantes. Sin duda, es una afirmación que adquiere dimensiones emblemáticas y aún colosales en el caso del Crucificado.[7]

---

3. GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto, «Hacia una historia de las imágenes: imagen de culto y religiosidad en la alta edad moderna», *Temporalidades. Revista de Historia,* nº 3-1, (2011), pp. 161-183.

4. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, «La eficacia de las imágenes», *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo,* nº 17, (2017), pp. 297-303.

5. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, «Tipos, usos y abusos de las imágenes sagradas», en *Pvlchrvm: Scripta varia in honorem Mª Concepción García Gaínza,* Pamplona: Gobierno de Navarra-Universidad de Navarra, 2011, pp. 718-725.

6. VIZUETE MENDOZA, José Carlos, «En torno a la imagen religiosa y sus funciones». en *Jesús Nazareno y Rescatado de Medinaceli. Actas del VI Congreso Nacional,* Cuenca: Esclavitud de Jesús Nazareno de Medinaceli-Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 141-161.

7. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga,* Málaga: Hermandad de la Amargura, 1996, pp. 202-212.

Alexamenos adorando al asno crucificado (c. 230). Grafito. *Paedagogium*. Palatino (Roma) Foto: https://www.akg-images.co.uk/archive.

Es tarea imposible en un espacio limitado como el que disponemos pretender abordar con exhaustividad la compleja problemática particular del tema de Cristo Crucificado, pero ello no nos impide trazar al menos una síntesis con visos de escueta antología crítica. Basta recordar que la panorámica histórica del asunto reconoce uno de sus más remotos ancestros (si no el más antiguo conocido) en una caricatura de sí mismo: el iconograma del asno crucificado que los sectores paganos de los primeros siglos de nuestra era utilizaron como vehículo de propaganda denigratoria anticristiana. Con ello, recordaban su condición de *onocoetes;* es decir, de individuos pertenecientes a una «raza de asnos» que, para más inri (nunca mejor dicho), también serían *onólatras* o adoradores de su propia especie animal[8], encarnación proverbial de la ignorancia desde la Antigüedad como es sabido[9]. Es evidente que tan perverso objetivo fue el que movió al compañero de Alexámenos a dibujarlo rindiendo culto a un hombre con cabeza de asno clavado en una cruz. Ambos personajes protagonizan el grafito del siglo III descubierto, en 1856, por el jesuita Raffaele Garrucci en uno de los muros de la residencia imperial del Palatino[10]. Qué duda cabe que obrando así, aquel muchacho ridiculizaba al otro junto a su «extraña» y «depravada» religión ante propios y extraños[11]. El paso del tiempo y el cambio de mentalidad operado en la percepción cultural y emocional de los temas de la Pasión por parte de los cristianos provocarían que el sentido conceptual de la Crucifixión experimentase un viraje, tan drástico como radical, desde lo denigratorio y lo tabú a lo apologético y lo trágico para, desde ahí, convertirse en

8. GALTIER MARTÍ, Fernando, *Los orígenes de la iconografía de la Pasión. Desde el siglo III al Concilio Quinesexto (691-692),* Zaragoza: Asociación para el Estudio de la Semana Santa, 2005, pp. 26-29.

9. CASCAJERO, Juan, «Apología del asno. Fuentes escritas y fuentes orales tras la simbología del asno en la Antigüedad», *Gerión* nº 16, (1998), pp. 12-38.6,1998.

10. GARRUCCI, Raffaele, *Il Crocifisso graffito in Casa dei Cesari ed il simbolismo cristiano in una corniola del secondo secolo monumenti due*, Roma: Coi Tipi della Civiltà Cattolica, 1857.

11. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María, «La reacción pagana ante el Cristianismo», en *Cristianismo primitivo y religiones mistéricas,* Madrid: Cátedra, 1995, pp. 157-188, vid. pp. 163-166 y BODELÓN, Serafín, «El discurso antipagano de Octavio en la obra de Minucio Félix», *Memorias de Historia Antigua,* nº 15-16, (1994-1995), pp. 51-142, vid. pp. 69 y 127.

todo un canto a lo sublime, lo heroico y lo poético de la mano de los ideales estéticos humanistas.

No puede afirmarse con rotundidad que los primitivos cristianos se sintiesen 'avergonzados' porque Cristo hubiese sido condenado a morir bajo la forma más vil e infamante reservada por Roma a los criminales. El hecho es incontestable. Pero no olvidemos que el contexto ideológico y cultural (del que tanto ellos como los paganos participaban en igualdad de condiciones como ciudadanos del Imperio) invitaba a 'eludir' los matices cruentos de estos asuntos y reinventarlos mediante la elipsis, la metáfora y la sugerencia[12]. Sobre todo, en unos momentos en los que se consideraba prioritario manifestar y reivindicar la naturaleza divina de Cristo reforzándola visualmente sobre la humana, primando con ello la presentación icónica y no tanto la representación iconográfica. De ahí la preocupación por imponer lo escatológico, lo sobrenatural, lo conceptual, lo simbólico y lo dogmático a lo cercano, lo explícito, lo sentimental, lo anecdótico y por supuesto lo sufriente. Semejante actitud deja en evidencia una realidad, más o menos sugerida, en el marco de la primera iconografía cristiana: las escenas del ciclo de la Pasión y su explícita narrativa eran susceptibles de interpretarse como un preclaro signo de la presunta 'debilidad' de Cristo frente a los invencibles y todopoderosos dioses de las teogonías del mundo antiguo.[13]

De ahí que la conocida iconografía de los sarcófagos u obras afines intentara ofrecer desde el siglo IV compendios historiados, perfectamente articulados, de imágenes-signo. Más que como asuntos autónomos, los episodios se agrupan sistemáticamente sobre las superficies escultóricas de estas importantes piezas arqueológicas para plantear una lectura conjunta y exhaustiva a modo de ciclo teológico. Desde este planteamiento inicial pasan a desarrollar un discurso soteriológico unitario de manera integradora, polisémica y coherente[14], dentro del cual la crueldad expositiva de las escenas de suplicios y martirios (por extensión, de toda ejecución cruenta comenzando por la crucifixión) o bien se 'ennoblece' sin señales de violencia o el pasaje en cuestión se intuye y subsume en el relato de los hechos previos[15]. Sin embargo, en testimonios artísticos relacionados con una esfera más personal e intimista (por tanto,

---

12. ELSNER, Jas, *Art and the Roman viewer. The transformation of Art from the Pagan World to Christianity,* New York: Cambridge University Press, 1995; BROWN, Peter, *Authority and the Sacred. Aspects of the Christianisation of the Roman World,* New York: Cambridge University Press, 1997 y SCHAPIRO, Meyer, *Estudios sobre el Arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media,* Madrid: Alianza Editorial, 1987.

13. LOISY, Alfred, *Los misterios paganos y el misterio cristiano,* Barcelona: Paidós, 1990, pp. 160-164 y LÓPEZ KINDLER, Agustín, *¿Dioses o Cristo? Momentos claves del enfrentamiento pagano al Cristianismo,*Pamplona: Cuadernos de Anuario Filosófico-Universidad de Navarra, 2009, pp. 99-100.

14. MALBON, Elisabeth Struthers, *The iconography of sarcophagus of Junius Bassus: Neofitus lit ad Deum,* Princeton University Press, 1990.

15. GRABAR, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana.* Madrid: Alianza Editorial, 1985, p. 55.

menos comprometidos con la exposición pública de las imágenes) sí que se percibe otro nivel de percepción artística por parte de los fieles[16]. Esta situación demuestra una actitud psicológica diferente y cada vez más empática con la necesidad de asumir con naturalidad los sufrimientos de Cristo, plasmándolos visualmente con claridad una vez se iba reconociendo que sin ellos no se hubiera logrado la redención de toda la humanidad.[17]

Crucifixión (c. 422-432). Basílica de Santa Sabina (Roma). Foto: Web Gallery of Art.

Tal es así que en torno al siglo VI se habían superado los complejos, gracias a la madurez, autoconfianza, autoafirmación, fortalecimiento teológico y crecimiento institucional alcanzados por la Iglesia desde su salida de la marginalidad y su rápido asalto a los cielos del poder imperial. Sobre este particular cabría recordar el componente metafórico inherente a las letras de los antiguos himnos litúrgicos; especialmente el *Vexilla Regis,* compuesto por Venancio Fortunato en el 569[18]. Lejos de haber sido el patíbulo o el cadalso de una muerte ignominiosa e infamante, el leño de la Cruz[19] representa para el autor todo un misterio, al haberse convertido en el «trono» desde el cual «quien fuese herido por la dura lanza» ejerce su reinado universal y despliega la acción salvífica ante todas y para todas las naciones, al derramar la sangre y el agua de su pecho para lavar los crímenes y así purificarlas[20]. Como vemos, su contenido resulta harto sintomático del referido cambio de mentalidad respecto a la visión de Cristo crucificado; cada vez menos una imagen extemporánea, 'errática' y 'repulsiva' y cada vez más una imagen apologética, proselitista y triunfal que, pese a todo, seguirá

---

16. HARLEY, Felicity: «Ivory Plaques with the Passion and Resurrection of Christ (the 'Maskell Ivories')», en *Picturing the Bible. The Earliest Christian Art* New Haven-London: Kimbell Art Mseum-Yale University Press, 2007-2008, pp. 229-232.

17. GALTIER MARTÍ, Fernando: *Los orígenes de la iconografía de la Pasión,* pp. 108 y 187.

18. BODELÓN, Serafín: «Venancio Fortunato y las letras en el Medievo y el Humanismo», *Tiempo y Sociedad* nº 13, (2013-2014), pp. 98-160.

19. THIEDE, Carsten Peter y Matthew D´ANCONA: *La vera croce. Da Gerusalemme a Roma, alla recerca del símbolo del cristianesimo,* Milano: Arnaldo Mondadori, 2001.

20. *Vexilla regis prodeunt, fulget crucis mysterium, quo carne carnis Conditor suspensus est patibulo. Confixa clavis viscera tendens manus, vestigia redemptionis gratia hic inmolata est hostia. Quo vulneratus insuper mucrone diro lanceæ, ut nos lavaret crimine, manavit unda et sanguine. Impleta sunt quæ concinit David fideli carmine, dicendo nationibus: Regnavit a ligno Deus.* Himno de Vísperas para el Tiempo de Pasión.

desterrando por completo la idea de muerte y dolor del protagonista hasta la revolución franciscana del XIII.

Por eso mismo, las transformaciones del pensamiento y los cambios en la vivencia popular de la religiosidad son inseparables del tema del Crucificado. Unas y otros marcan las pautas evolutivas de los registros iconográficos al uso en cada momento, mudando en humanidad y convencimiento las ancestrales pretensiones simbólicas e intimidatorias del asunto[21]. Del Cristo románico (mayestático y solemne como sus antecesores) que juzga a hombres y mujeres desde la Cruz, el Crucificado gótico reveló al espectador todos los horrores habituales en un suplicio de su género. La intención de estas piezas destinadas a la teatralización de la Pasión (como protagonistas de una espectacular paraliturgia o coronando la viga de imaginería de los retablos) era explorar las posibilidades de un expresionismo descarnado recreado en el rictus agónico del rostro y la profusión de heridas, laceraciones y regueros de sangre[22]. Tales premisas secundan el proceso de búsqueda, definición y construcción iconográfica de una 'nueva' imagen dolorosa de Cristo Crucificado, acometido a lo largo de los siglos XIV y XV con una inequívoca intención: mover a una ferviente piedad al presentarlo como un despojo humano, deshecho y casi putrefacto.[23]

El éxito de tales cambios se advierte en toda su profundidad llegado el momento en el que la devoción cristológica alcance a convertirse en un auténtico fenómeno de masas de la cultura bajomedieval[24]. La irrupción de Francisco de Asís en la Historia tiene buena 'culpa' de ello. En efecto, la clave de la denominada «franciscanización» de la imagen cristológica radica en una sutil modificación de los esquemas de pensamiento colectivo, canalizada a modo de flujo expansivo desde el individuo a la comunidad local y desde las entidades nacionales hacia el mundo católico[25]. Es entonces cuando la lógica desplaza a la retórica y el realismo al espiritualismo dogmático, en el marco de una reivindicación global de lo cotidiano que cuestiona lo sobrenatural y manifiesta su desencanto a favor de una imparable

---

21. THOBY, Paul: *Le Crucifix, des Origines au Concile de Trente. Étude Iconographique,* Nantes: Bellanger, 1959 y HOPPENOT, Joseph, *Le crucifix dans l'histoire, dans l'art, dans l'ame des saints et dans notre vie,* Lille-París-Bruges-Rome-Bruxelles: Société Saint-Augustin-Desclée de Brouwer et Cie, 1906.

22. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: «"*Deus ex machina*": escultura, dramaturgia sacra e ingenios escénicos de la paraliturgia procesional», en *Camino del Calvario: rito, ceremonia y devoción. Cofradías de Jesús Nazareno y figuras bíblicas,* Córdoba: Diputación Provincial, 2015, pp. 157-188, vid. pp.171-179 .

23. FRANCO MATA, Ángela: «"*Crucifixus Dolorosus*". Cristo Crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones», *Quintana* nº 1, (2002), pp. 13-39.

24. PANOFSKY, Erwin: *Peinture et Dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge.* París: Flammarion, 1997.

25. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: «Pensar en seráfico. San Francisco y la Historia del Arte», en *San Francisco en el Arte y la Literatura,* Córdoba: AHEF, 2020, 653-672, vid. 663-664.

'humanización' de Cristo, figura protagonista de un viraje conceptual (e iconográfico) desde la atemporalidad anterior a la temporalidad inmediata.[26]

La condición de Francisco como *Alter Christus* fue un revulsivo añadido para que los franciscanos ocupasen una posición de liderazgo en la difusión de la Crucifixión y los ciclos narrativos de la Pasión durante el Duecento y Trecento[27]. Sin embargo, no es menos cierto que ni ellos ni Francisco estuvieron solos en este proceso, sino que otras órdenes se sumaron al mismo con no menos entusiasmo, singularmente los dominicos[28]. De todas formas, aceptar esta realidad no supone negar a Francisco haber sabido condensar la vida de Cristo en dos hitos marcados por los extremos de su vida: infancia y muerte. Ambas permanecen íntimamente unidas por una trama de hilos invisibles, que hacen de la primera una premonición o prefigura de la segunda y a esta última la culminación o consecuencia de aquélla. La apuesta sin fisuras por la puesta en valor de la existencia humana (y sufriente) de Cristo y la revolucionaria (re)visión de la naturaleza y el modo de mirar al mundo (que trajeron consigo la reconciliación con el cuerpo, su representación plástica y puesta en valor estética) son los puntales claves que consagran el gran mérito de Francisco como verdadero impulsor del decisivo cambio de rumbo en la historia de la cultura y el imaginario occidentales[29]. Es cierto que con antelación a Francisco Bernardo de Claraval había iniciado y puesto en marcha los resortes actitudinales para consumar estos cambios de mentalidad, pero él todavía contemplaba a Cristo únicamente en su dimensión divina, por más que su pensamiento religioso primase la introspección mística sobre la especulación racional.[30]

Con esa herencia, transferida desde el plano de la sociedad sagrada al de la sociedad secular, la Edad del Humanismo acabó por consagrar la dialéctica entre forma/fondo en las interpretaciones del Crucificado al optar por pautas de figuración inequívocamente hedonista en las que los signos de sufrimiento quedaron prácticamente excluidos. Las circunstancias particulares que habían determinado la inclinación del público español por la escultura policromada desde los tiempos medievales justifican que la plástica renacentista, manierista y barroca

---

26. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: «La espiritualidad franciscana y la iconografía de Jesús Niño. Fuentes literarias para una creación artística», en *El Franciscanismo en Andalucía: «San Francisco en la Cultura Andaluza e Hispanoamericana». IV Curso de Verano,* Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos (AHEF)-Cajasur-Universidad, 1998, pp. 119-153, vid, p. 125.

27. OS, Henk van: «St. Francis of Assissi as a Second Christ in Early Italian Painting», *Simiolus* nº VII-3, (1974), pp. 115-132.

28. DERBES, Anne: *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant,* New York: Cambridge University Press, 1996, pp. 16-17.

29. ARMSTRONG, Edward Allworthy: *Saint Francis: Nature Mystic; The Derivation and Significance of the Nature Stories in the Franciscan Legend,* Berkeley-Los Ángeles: University of California Press, 1973.

30. NGUYEN-VAN-KHANH, Norbert: *Cristo en el pensamiento de Francisco de Asís, según sus escritos,* Madrid: Centro de Franciscanismo-Editorial Franciscana Aránzazu, 1986, p. 46.

conquistase al enfrentarse al tema algunos de los resultados más antológicos y felices en la representación del cuerpo conforme al *ideal heroico* humanista; esto es la relectura moralizada en clave sacra del *ideal atlético* griego.[31]

La complicidad del color y su simbiosis con la talla en madera o el modelado en otros materiales proporcionaba además un campo experimental, a todas luces idóneo, para que los artistas pudiesen complacerse en la interpretación de los tipos, al tiempo que resolvían el tratamiento corporal conjugando el idealismo clásico con la observación directa del natural, en algunos casos incorporando al binomio el conocimiento anatómico adquirido no tanto por la experiencia o el ejercicio profesional como a través de la literatura artística[32] y médica[33]. Fue de esta manera cómo los artistas andaluces desarrollaron fórmulas expresivas y formales para crear versiones escultóricas de marcada personalidad en lo formal y lo iconográfico, hasta el punto de acuñar grafismos propios que las distinguen y singularizan. Sin renunciar como es lógico al dramatismo impuesto por exigencias del guión, la producción de Crucificados de Pablo de Rojas, Juan Martínez Montañés, Andrés de Ocampo, Francisco de Ocampo, Felipe de Ribas, Juan de Mesa, Pedro Roldán, José de Arce, Alonso Cano, Alonso de Mena, Pedro de Mena o José de Mora, entre otros, demuestra que sí era posible transmitir la deseable unción sagrada a las piezas acomodándolas gradualmente al barroquismo creciente a lo largo del XVII, sin dejar de mantener *ad oculos* un sedimento clasicista heredado de las corrientes renacentistas, humanistas y manieristas, del que resultaba difícil desprenderse por su belleza y ponderado equilibrio.

«POR LOS CLAVOS DE CRISTO». REFORMA CATÓLICA, TEORÍA Y LITERATURA ARTÍSTICA

La Reforma Católica fue la época de la 'recuperación' sentimental y emotiva de la iconografía del Crucificado; sin olvidar que también fue en ese momento cuando se sancionó su preeminencia litúrgica en el altar sobre cualquier otra representación, mantenida de modo ininterrumpido hasta hoy. El motivo no era y es otro que hacer presente de manera permanente en el corazón y la vista del celebrante (y de los fieles) la imagen viva de la inmolación de Cristo, incesantemente rememorada en la celebración eucarística.

---

31. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: «Del ideal atlético al ideal heroico. Algunas controversias (pre y post) barrocas sobre el cuerpo», en *A través de la mirada. Anatomía, Arquitectura y Perspectiva en la tradición artística occidental,* Madrid: Abada Editores, 2014, pp. 81-126.

32. BONET CORREA, Antonio: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles,* Madrid: Alianza Editorial, 1993.

33. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: «Corpus Insolitus. Libros de anatomía, imágenes heterodoxas y manierismo surrealista en la cultura visual europea», *Revista de História das Ideias* nº 33, (2012), pp. 183-216.

Al tratar «del sitio de la imagen crucificada» en sus *Instrucciones* San Carlos Borromeo es taxativo sobre el particular, al concederle una posición de privilegio en la cabecera del templo prácticamente equivalente a la del tabernáculo sacramental, lo que es tanto como decir el epicentro del santuario. Sus precisiones al respecto no dejan resquicio alguno a la duda, al apuntar que «bajo el mismo arco abovedado de la capilla mayor, en toda iglesia, sobre todo parroquial, reprodúzcase y colóquese aptamente la imagen de la cruz y de Cristo Señor en ella fijado, pía y decorosamente representada en uno u otro género de leño».[34]

Es sugestivo que al elaborar su discurso el autor piense expresamente en un Crucifijo de madera y descarte (al menos en teoría) otras opciones. Seguramente, las calidades texturales de la madera y su docilidad para recibir el complemento pictórico de la policromía debieron influirle en su opinión. Tal materia prima aportaría al Crucificado del altar una impronta naturalista y una sensación de cercanía a los fieles, mucho más difícil (aunque no imposible) de conseguir tratándose de una pieza de piedra, mármol, bronce o incluso plata. Sobra recordar lo bien aprendida que los escultores andaluces tuvieron esta lección, pues en el XVII prácticamente no tuvieron rivales a la hora de extraer y sacar a la luz, como nadie, el alma de la madera.

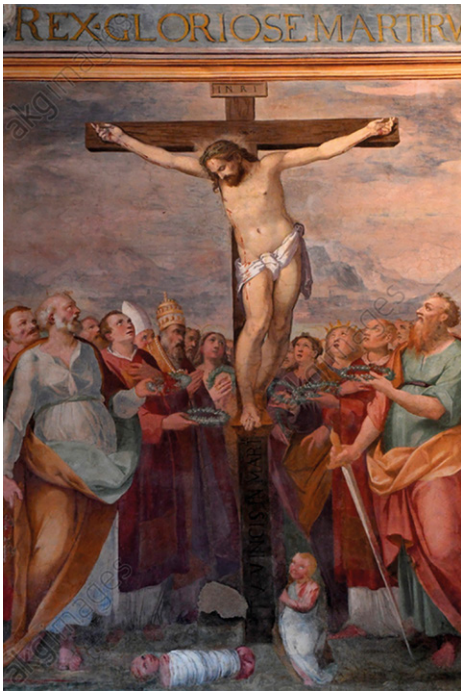
A la par que el Crucificado se convertía en pieza imprescindible de la liturgia, la Compañía de Jesús actuaba desde un doble flanco simbólico-iconológico. Su identificación con esta iconografía llegó a ser tan intensa que les sirvió como pocas en sus conocidas iniciativas de propaganda y proselitismo católico, además de para profundizar en su propia identidad como organización religiosa. No por casualidad, algunos de los más grandes exponentes de Crucificados producidos por los talleres andaluces están ligados a sus casas y colegios.

Los jesuitas, de hecho, reforzaron la carga espiritual intrínseca al Crucificado desde tiempo atrás. Por un lado, popularizando sus valores instrumentales como «herramienta» básica para la práctica de la meditación personal y la búsqueda del diálogo y la comunión con Dios, en connivencia con el método y la filosofía de los *Ejercicios*: excitar la emoción religiosa mediante la «composición de lugar» o, lo que es lo mismo, ligar la imaginación a la visión[35]. Pero también supieron

---

34. BORROMEO, Carlos: *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae Caroli S.R.E. Cardinalis Tituli S. Praxedis. Carlos Borromeo. Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos,* México: UNAM, 1985, p. 18.

35. VILADESAU, Richard: *The Triumph of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Renaissance to the Counter-Reformation,* Oxford-New York: Oxford University Press, 2008, pp. 210-211. De hecho, el mismo San Ignacio propone al individuo un coloquio «imaginando a Christo nuestro Señor delante y puesto en cruz» como colofón al primer ejercicio de meditación; «de tal forma que «mirando a mí mismo lo que he hecho por Christo, lo que hago por Christo, lo que debo hacer por Christo, y así viéndole tal, y así colgado de la cruz discurrir por lo que se offresciere». Ignacio de LOYOLA, *Ejercicios espirituales,* Santander: Sal Terrae, 1991, p. 11.



Nicolò Circignani. *Rex Gloriose Martyrum* (1582). Basílica de Santo Stefano Rotondo (Roma). Foto: https://www.akg-images.co.uk/archive.

Jan van Haelbeck, reproducción (c. 1600-1620) de la estampa original *Rex Gloriose Martyrum* incluida en la obra de Giovanni Battista Cavalieri, *Ecclesiae Militantis Triumphi* (1585). Fotografía: https://www.catawiki.com/es/

vincularlo estrechamente a la política de exaltación del martirio que ellos mismos promovieron para estimular el sentido de su propio instituto y, al tiempo, mantener la significación de sus campañas misionales por el mundo.

Nada mejor en favor de este objetivo que establecer fórmulas paralelísticas (en lo metafórico y lo visual) entre la Crucifixión y el suplicio de los mártires, o lo que es lo mismo entre el Crucificado y sus más fieles imitadores[36]. Al abrazar esta filosofía los jesuitas retomaban los ideales de los cristianos primitivos perseguidos haciéndolos suyos, sabedores de que la muerte en la cruz había permitido al Crucificado obtener la inmortalidad para sí mismo y sus seguidores, haciéndolos partícipes de su victoria sobre el mal. En virtud de los ideales cristiano-humanistas que rehabilitaron con renovados bríos (y no sin cierto «romanticismo») la antigua

36. MONSSEN, Leif Holm,:«Triumphus and trophaea sacra: Notes on the iconography and spirituality of the triumphant martyr», *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History,* nº 51 (1), 1982, pp. 10–20.

concepción heroica del «bautismo de sangre»[37], los jesuitas llegaron a considerarse a sí mismos como los legítimos herederos de los mártires de las persecuciones romanas, cuyo clima beligerante habían revalidado contemporáneamente las guerras de religión en Europa[38]- Por eso mismo, la imagen del Crucificado se vería investida, gracias a ellos, de una dimensión «cósmica» sin precedentes en el contexto religioso y las formas de piedad de la Reforma Católica.

Sherman ha matizado y justificado el trasfondo teológico de estas tesis, al apostillar que los efectos de la muerte del mártir se asimilan y participan de las repercusiones del triunfo de Cristo Crucificado, al prolongar en el tiempo y en el espacio la batalla sin cuartel contra el mal y el pecado ganadora de la paz para la Iglesia y la comunidad cristiana[39], impregnándolas de los efectos benéficos de la muerte de Cristo. Precisamente porque los mártires supieron perseverar en la fe sin desfallecer entre crueles sufrimientos, el poder y el plan divinos actuaron a través de ellos[40] y por eso se les llamó *domini* («señores»); es decir, los que continúan el trabajo del Señor (*Dominus*).[41]

Tertuliano, Lactancio, Eusebio, Juan Crisóstomo y Orígenes, entre otros, ya lo tuvieron perfectamente claro al respecto: el «bautismo de sangre» viene a ser el trasunto de una batalla física y espiritual librada por el mártir, en nombre y a imitación de Cristo, contra el poder diabólico[42]. En otras palabras, el martirio se entiende como una auténtica psicomaquia, en virtud de la cual se produce la renovación constante del triunfo del *Rex Gloriose Martyrum* crucificado sobre las tinieblas. Una vez que aquel consiguió conjurar y neutralizar a Satán, señor de la Muerte[43], la historia se repetirá hasta el final de los tiempos con el suplicio de cada uno de sus elegidos.[44]

En este sentido, la voluntad jesuítica de enfatizar el epíteto cristológico *Rex Gloriose Martyrum* encarnado en la imagen de Cristo Crucificado fue puesta de manifiesto por primera vez en el ciclo pictórico que Nicolò Circignani acometió en

---

37. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: «El mártir, héroe cristiano. Los nuevos mártires y la representación del martirio en Roma y en España en los siglos XVI y XVII», *Quintana* nº 1, (2002), pp. 83-99.

38. GREGORY, Brad S: *Salvation at Stake. Christian Martyrdom in Early Modern Europe,* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.

39. SHERMAN, James Edward:*The Nature of Martyrdom. A Dogmatic and Moral Analysis According to the Teaching of St. Thomas Aquinas,* Paterson, N.J.: St. Anthony guild Press, 1942, p. 45.

40. ORÍGENES: *Exhortación al Martirio. Sobre la oración,* Salamanca: Sígueme, 1991, p. 58.

41. SHERMAN, James Edward,:*The Nature of Martyrdom,* p. 30.

42. Ibídem, p. 46.

43. FREND, William Hugh Clifford: *Martyrdom and Persecution in the Early Church, a Study of a Conflict from the Maccabees to Donatus.* Oxford: Blackwell, 1965, pp. 81-91.

44. MOSS, Candida R.: *The Other Christs. Imitating Jesus in the Ancient Christian Ideologies of Martyrdom.* Oxford: Oxford University Press, 2010.

la basílica romana de Santo Stefano Rotondo durante el verano de 1582[45]. Según rezan las estrofas del himno así titulado, la victoria sobre los crímenes e iniquidades del ser humano y su remisión dependen únicamente de la sangre derramada en la cruz por Cristo, el Mártir por excelencia y el vencedor esforzado de toda adversidad. Su sacrificio abre el camino a la salvación e inspira al individuo el comportamiento a seguir con el concurso y el espejo moral de los restantes mártires, hombres y mujeres, sobre quienes Él se eleva y a quienes Él mismo concede la corona de laurel de la vida eterna[46]. Otro himno del siglo IV, el célebre *Te Deum* compuesto por Nicetas de Remesiana, insiste y redunda en ello: «A ti te ensalza el glorioso coro de los apóstoles, la multitud admirable de los profetas, el blanco ejército de los mártires [...] Tú eres el Rey de la gloria, Cristo [...] Tú, para liberar al hombre, aceptaste la condición humana sin desdeñar el seno de la Virgen. Tú, rotas las cadenas de la muerte, abriste a los creyentes el reino del cielo».[47]

En la escena que inicia la secuencia narrativa de los martirios de Santo Stefano Rotondo se ostenta una Crucifixión simbólica, en la que los travesaños de la cruz se adornan con estrofas del referido himno *Rex Gloriose*, mientras el Crucificado aparece rodeado de un hemiciclo de santos, santas, niños y los inocentes mártires que alegorizan la Iglesia Romana Militante[48]. Salta a la vista la idoneidad de representar este tema en un recinto dedicado a la formación de estudiantes y futuros misioneros jesuitas, cuya única dedicación, en palabras de Jerónimo Nadal, debía ser el seguimiento de Cristo a través de las grandes tribulaciones que les aguardaban en otras latitudes[49]. En la contemplación cotidiana de los episodios,

---

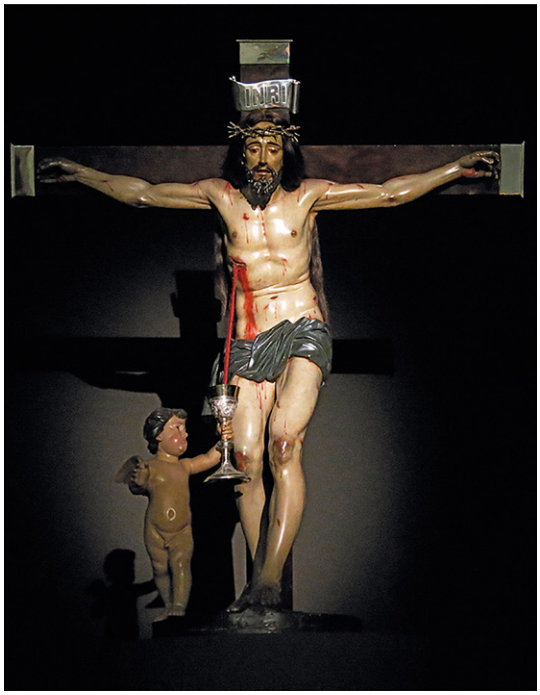
45. HERZ, Alexandra: «Imitators of Christ: The Martyr-Cycles of Late Sixteenth Century Rome Seen in Context», *Storia dell´Arte* nº 62, 1988, pp. 53-70 y KORRICK, Leslie: «On the meaning of style: Nicolò Circignani in Counter-Reformation Rome», *Word &Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, nº 15-2, 1999, pp. 170-189.

46. *Rex gloriose martyrum,Corona confitentium, Qui respuentes terrea. Perducis ad coelestia. Aurem benignam protinus. Intende nostris vocibus: Trophaea sacra pangimus: Ignisce quod deliquimus. Tu vincis inter Mártyres. Parcisque Confessóribus: Tu vince nostra crímina, Largítor indulgéntiae.* Himno de Laudes en el Común de los Mártires.

47. *Te gloriosus Apostolorum chorus, te prophetarum laudabilis numerus, te martyrum candidatus laudat exercitus.* [...] *Tu rex gloriae, Christe. Tu Patris sempiternus es Filius. Tu, ad liberandum suscepturus hominem, non horruisti Virginis uterum. Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna caelorum.*

48. El fresco fue grabado y reproducido en la obra de Giovanni Battista CAVALIERI, *Ecclesiae militantis triumphi: siue Deo amabilium martyrum gloriosa pro Christi fide certamina prout opera RR. Patrum Societatis Iesu Collegij Germanici et Hungarici moderator*[um] *impensa S.D.N. Gregorij PP. XIII in ecclesia S. Stephani Rotundi Romae Nicolai Circiniani pictoris manu uisuntur depicta,* Roma: ex officina Bartholomaei Grassi, 1585. También aparece incluido en el libro de Giulio ROSCIO: *Triumphus martyrum in templo D. Stephani Caelii montis expressus [...] Narratio dedicationis templi D. Gabini martyris turribus Sardinae, nunc ex lingua Sardoa in latinam conversa,* Romae: Apud Alexandrum Gardanum et Franciscum Coattinum, opera J.B. de Cavalleri, 1589.

49. NICOLAU, Miguel (ed.): *Pláticas espirituales del P. Jerónimo Nadal S.I. en Coímbra (1561),* Granada: Facultad de Teología, 1945, p. 496.



Nicolás de Bussy. *Cristo de la Sangre* (1689-1693). Iglesia del Carmen (Murcia). Foto: http://domuspucelae.blogspot.com/

François Spierre. *El «Mare di Sangue» berniniano* (1669). Foto: Wikimedia Commons.

los estudiantes debían procurar identificarse con los cristianos primitivos mártires y, como ellos, estar dispuestos a sacrificar la propia vida si fuera necesario.[50]

Punto y aparte en estas consideraciones es la iconografía de la *Sanguis Christi,* donde el Crucificado protagoniza una de las composiciones más inquietantes y brillantes del misticismo visionario barroco: el *Mare di Sangue;* en realidad un trasunto modernizado del tema de Cristo Fuente de la Vida y otras variantes alegóricas de planteamientos similares[51], que más allá de la pintura no descartaron tampoco la transposición escultórica[52]. Aunque inspirada en una

---

50. MONSSEN, Leif Holm: «*Rex Gloriose Martyrum*. A Contribution to Jesuit Iconography», *The Art Bulletin* nº 63 1-3, 1981, pp. 130-137.

51. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: «La Crucifixión, de el Greco, en la evolución de un tema iconográfico: la Sangre de Cristo», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 45, (2014), pp. 45-56.

52. RAMALLO ASENSIO, Germán Antonio: «Nicolás de Bussy: iconografías de La Pasión importadas desde el centro de Europa», en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid: CSIC, 2005, pp. 85-97.

visión de la monja carmelita Santa María Magdalena de Pazzi, la formulación visual del *Mare di Sangue* obedece a la iniciativa personal y las inquietudes devocionales de Gian Lorenzo Bernini[53]. Según su biógrafo Filippo Baldinucci, responde a un *concetto* basado en la eficacia de la sangre de Cristo como única esperanza del pecador, en la que el escultor (como él mismo solía decir) confiaba ahogar sus culpas[54]. Con tal propósito diseñó de su propia mano para hacerla imprimir después una imagen de Cristo crucificado (grabada por François Spierre en 1669), de cuyas manos y pies fluyen corrientes de sangre, formando casi un mar, que la Virgen recoge para ofrecerla al Padre Eterno.[55]

Junto a cuestiones litúrgicas, semánticas y teológicas, hubo otros problemas a considerar en la imagen de los Crucificados postridentinos que afectaron, sobre todo, a aspectos puramente iconográficos; en especial (aunque no solo) a uno de ellos: el número de los clavos que fijaron el cuerpo de Cristo a la cruz.

No en balde, la preocupación postridentina por definir exactamente todo lo relativo a estos asuntos hizo correr ríos de tinta que generaron hipótesis, cábalas y conjeturas para todos los gustos. Especialmente, en lo tocante al número de los clavos; un 'problema' que, en algunas piezas, coexiste con la interpretación subjetiva dada a la posición de los brazos, a la que responde el llamado «Cristo jansenista». Esta denominación suele darse a una determinada y peculiar interpretación iconográfica del Crucificado (plasmada con relativa frecuencia a través de pequeñas esculturas de marfil, pero también en piezas de madera policromada de tamaño natural), difundida por los grabados de Cornelis Galle, Paulus Pontius y Shelter de Bolswert y las versiones pictóricas de Peter Paul Rubens y Anton van Dyck. Su rasgo distintivo consiste en sustituir el habitual alineamiento transversal de los brazos, más o menos extendidos en paralelo al travesaño horizontal de la Cruz, para presentarlos completamente descolgados por efecto de la gravedad, en violenta caída vertical y, en consecuencia, dispuestos en sentido perpendicular al madero que los sostiene.

Tan impactante posición se quiso relacionar con la filosofía del movimiento jansenista, corriente heterodoxa promovida desde Francia en la primera mitad del XVII por Corneille Jansen y el abate de Saint-Cyran, que cuestiona la idea de la salvación universal y la incondicional entrega de Cristo al sufrimiento por el amor de toda la humanidad. Por el contrario, los jansenistas defendieron una visión particularista de esta tesis, según la cual la Redención quedaba restringida

---

53. BELTRAMME, Marcello: «L'escatologismo ermetico del Mare di Sangue berniniano», *Storia dell'Arte»* nº 81, 1994, pp. 229-258.

54. BALDINUCCHI, Filippo: *Vita del cavaliere Gio: Lorenzo Bernino, scultore, architetto e pittore*. Firenze: Nella Stamperia di Vincenzio Vangelisti, 1682, pp. 61-62.

55. BARBETTA, Fausto A.: «Il *Sanguis Christi* de Bernini», *Quaderni del Barocco* numero speciale I, 2013. Disponible en: https://www.palazzochigiariccia.it/quaderni-del-barocco/.

únicamente a los elegidos y predestinados para ello[56]. Pese a la presunta afinidad (no demostrada con certeza) de los simpatizantes del jansenismo con esta fórmula iconográfica, la Iglesia Católica nunca tuvo reparos para aceptarla como suya sin que mediara la más mínima sospecha sobre ella.

Con frecuencia, los «Cristos jansenistas» (y los no jansenistas también) suelen presentar cuatro clavos con los pies igualmente alineados en paralelo apoyando sus pies en el sedile o subpedáneo. Al descartarse la opción compositiva de cruzar un pie por encima del otro, el ímpetu ascensional que sacude el cuerpo de la figura se refuerza en sintonía con el gesto agonizante y la inclinación de la cabeza. En última instancia, el triunfo de la verticalidad subraya la dramática elevación de la mirada que acompaña al estertor del Crucificado, intensificando las facultades persuasivas de la pieza. En el contexto andaluz brilla con luz propia el Cristo de las Penas (c. 1650-1652) de la parroquia de San Pedro en Antequera, obra de robusta complexión anatómica atribuida al escultor Juan Bautista del Castillo realizada conforme a estas premisas.

Pero ningún debate más «contrarreformista» que el dilema sobre los clavos. Hasta el siglo XIII, los testimonios artísticos representan el Crucificado con cuatro clavos. Ya desde el XIV (y gracias a la decisiva influencia del pensamiento franciscano tras su conversión a la causa) se fue generalizando la costumbre de situar un pie encima del otro, sujetándolos con un único clavo. De esta forma, los tres clavos impregnaron la silueta de Cristo en la Cruz de un marcado aspecto triangular que contaría con el beneplácito y la aceptación del público, al reconocerse también en el número tres un claro simbolismo trinitario[57]. Por ello, cuando casi después de casi trescientos años de uso exitoso y continuado, la fórmula de los tres clavos fue puesta en tela de juicio por los teóricos postridentinos era difícil volver a la situación anterior, habida cuenta de haber adquirido en el Arte casi toda la fuerza de un dogma.[58]

Sin embargo, no fue fácil llegar hasta ahí. Hacia 1231-1236 el obispo Lucas de Tuy escribía *De altera vita,* un tratado doctrinal que cabe entender un fiel reflejo de su constatada preocupación por la salvaguarda de la ejemplaridad en la vida clerical y la administración de los sacramentos, las herejías y la incidencia de las corrientes heterodoxas en el seno de la Iglesia, entre otras materias[59]. No deja

---

56. VÁZQUEZ JANEIRO, Isaac, «Las controversias culturales postridentinas hasta finales del siglo XVII», en *Historia de la Iglesia en España,* t. IV, Madrid: BAC, 1979, pp. 419-477 y GIL SANJUAN, Joaquín, «La controversia jansenista en Málaga», *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia nº* 15, (1985), pp. 355-365.

57. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: *El alma de la madera,* p. 204.

58. MÂLE, Emile: *El Barroco. El Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España y Flandes,* Madrid: Encuentro, 1985, p. 214.

59. TUY, Lucas de: *Lucae Tudensis Episcopi, De Altera Vita, fidei que controversiis adversus Albigensium errores libri III,* Ingolstadii: Excudebat A. Angermarius, 1612.

de ser significativa la inquietud que le mueve a dedicar un epígrafe monográfico «Contra los que dicen que sólo tres clavos fueron hundidos en las manos y pies del Salvador»[60]. Es a estos 'disidentes' a quienes lanza sus invectivas sin piedad, acusándolos de haber actuado arbitrariamente y dejarse llevar de impulsos viscerales respecto a este asunto, sin más guía que la del puro capricho.[61]

Dicho texto es un testimonio histórico de primer nivel que delata la extrañeza que, necesariamente, tuvo que provocar en su tiempo la aparición de las primeras imágenes de Cristo en la cruz con sólo tres clavos. De ahí que Lucas de Tuy se entregue apasionadamente a la defensa de la tradición, intentando demostrar (al igual que los estudiosos postridentinos) que fueron cuatro los clavos en la crucifixión, no sin reconocer «que hay discusión entre muchos sobre el número de clavos que fueron hundidos en el cuerpo del Señor, ya que algunos aseguran siguiendo sus propias ideas que sólo fueron tres clavos, por lo que muchos ignorantes se escandalizan».[62]

Lo más interesante de todo es que Lucas de Tuy utilice «el caso del beatísimo padre Francisco» en beneficio propio, «para apoyar el testimonio de la verdad». Según su punto de vista, la realidad material de los cuatro clavos se fundamenta después de haberse constatado que «en las manos y pies del bienaventurado Francisco aparecieron cuatro señales de los clavos, demostrando la victoria, conseguida por el soldado de Cristo en la lucha contra el mundo, y el seguimiento de su Rey, Jesucristo, con la señal de los cuatro clavos de la Pasión del Señor»[63]. Teniendo en cuenta que Francisco falleció en 1226 (fecha muy próxima a la redacción de *De altera vita*), Lucas de Tuy invoca la frescura de su recuerdo y «el piadoso testimonio de muchos religiosos, clérigos, laicos y seculares, que merecieron tocarlas con sus manos o contemplarlas con sus ojos terrenales hace cinco años» en defensa de sus tesis. Con todo su demostración no debió resultar tan categórica, dado que pasados los años los propios hijos del *Poverello* no tuvieron reparos no ya en abrazar, sino en difundir con entusiasmo en su inmensa mayoría la crucifixión con tres clavos[64]. Así lo demuestra el fresco de Taddeo Gaddi de *El Árbol de la Vida* (c. 1340) en el refectorio de Santa Croce en Florencia, inspirado

---

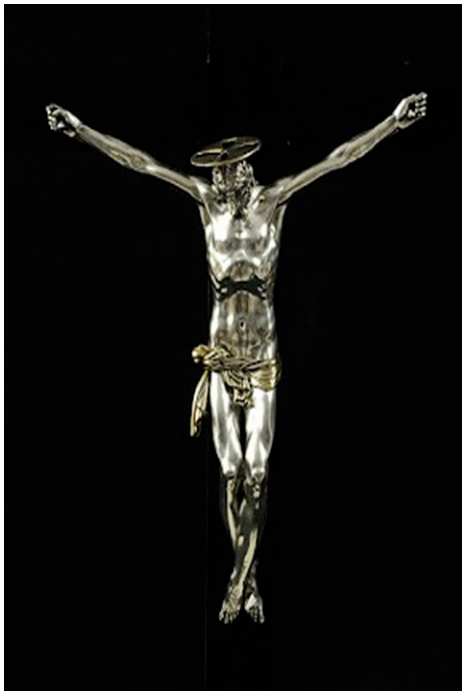
60. Ibídem, pp. 100-107 (libro II, capítulo XI).

61. Ídem, pp. 100-101.

62. FALQUE REY, Enma: «La iconografía de la crucifixión en un tratado escrito en latín en el siglo XIII por Lucas de Tuy», *Laboratorio de Arte* nº 23, (2011(, pp. 19-32, vid. p. 25.

63. Ibídem, p. 26.

64. Pero no hay reglas sin excepciones. Citamos dos casos: en su *Historia de las Llagas de Nuestro Seráfico Padre San Francisco* publicada en 1617, fray Antonio Daza vuelve a la carga con el tema de los cuatro clavos, al igual que su compañero de orden fray Damián Lugones y Ramírez, famoso predicador en Sevilla donde profesó como franciscano en 1584. A 1 de junio de 1629 este último remitió a Francisco Pacheco la séptima y última aprobación favorable a su propuesta iconográfica, por cierto la más extensa de todas.



Juan Bautista Franconio (c. 1597) y Francisco Pacheco (1614) Cristo crucificado con cuatro clavos. Fundación Rodríguez-Acosta (Granada). Fotos: Fundación Rodríguez-Acosta (Granada).

en la obra del mismo título (*Sacramentum Ligni Vitae*) del Doctor Seráfico, San Buenaventura.[65]

Pero la guerra continuó en el Quinientos, con opiniones para todos los gustos surgidas desde las más lúcidas mentes del momento. En cualquier caso, la existencia de estos debates demuestra la importancia cuasi 'existencial' de los temas sacros en el universo ideológico y los círculos cultivados del momento, aportando un bagaje historiográfico indispensable para enriquecer los estudios sobre la iconografia de la crucifixión contemplándola como un verdadero problema cultural de los Siglos de Oro, más allá de los análisis puramente descriptivos y formalistas.

A favor de los tres clavos se pronunciaron los jesuitas, quienes los incluyeron en sus blasones. Francisco Suárez declaró insoluble el problema. Molano dejó a los artistas libertad de maniobra en este terreno[66], e Interián de Ayala confesaba que solamente entraría en la disputa «ayudándome Dios, y guiado no por mi propio

---

65. SÁNCHEZ MILLÁN, Rafael: «Árbol, vid y leño de la tentación: Cristo Crucificado y el protagonismo de la Cruz», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual* nº 3, (2011), pp. 7-24.

66. MOLANO, Ioanne: *De Historia SS. Imaginum et Picturarum, pro vero earum uso contra abusus, libri quatuor,* Lovanii: Typis Academicis, 1771, pp. 438-439.

juicio, sino por el de hombres doctíssimos»[67]. La incomprensión y cierto rechazo popular a los cuatro clavos tuvieron su antídoto en una serie de imágenes 'cultas' que constituyen serios intentos de retornar a los orígenes, según postulaban autores de tanto prestigio en los siglos XVI y XVII como el cardenal Tolet[68] o San Roberto Bellarmino[69], entre otros. No menos empeño puso Francisco Pacheco, a quien el poeta y erudito Francisco de Rioja dedicó su *Discurso a favor de la Pintura de los Cuatro Clavos con que fue Crucificado Cristo Nuestro Redentor* en 1619 y que el pintor y tratadista sevillano incluyó en su célebre tratado *El Arte de la Pintura*, publicado en 1649.[70]

No fueron los clavos el único objeto de especulación intelectual y 'arqueológica' por parte de Rioja. Su enardecida defensa de las tesis de Pacheco sobre el rigor iconográfico en el modo de representar el título de la cruz (basándose en la reliquia conservada en la basílica romana de Santa Croce in Gerusalemme) le hizo protagonizar una disputa epistolar con el Duque de Alcalá[71], que saltó a la opinión pública al difundirse mediante diversos impresos.[72]

El tema de los cuatro clavos llegó a convertirse en una auténtica obsesión para Pacheco, quien sometió los razonamientos favorables a esta teoría al dictamen y aprobación de siete eminentes intelectuales eclesiásticos pertenecientes a distintas Órdenes Religiosas[73]. Por consejo y/o influencia suya, artistas como Francisco de Zurbarán o Alonso Cano divulgaron el tipo en pintura, correspondiendo a Juan Martínez Montañés, Alonso de Mena y José Risueño lo propio en la faceta escultórica con exponentes de tres y cuatro clavos, indistintamente, según las circunstancias del encargo. No olvidamos a Diego Velázquez, que se ajustó a los consejos de su maestro plasmando esta iconografía en los Crucificados de las

---

67. INTERÍAN DE AYALA, Juan: *El pintor christiano y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente al pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas, dividido en ocho libros,* vol. 1, Madrid: por Joachín de Ibarra, Impressor de Cámara de S.M., 1782, pp. 414-415.

68. DAZA, Antonio: *Historia de las Llagas de Nuestro Seráfico Padre San Francisco, colegida del Martirologio y Breviario Romano; y de treinta Bulas de diversos Sumos Pontífices, y de dozientos Autores y Santos,* Madrid: por Luis Sánchez, Impressor del Rey nuestro Señor, 1617, pp. 33v.-34r.

69. BELLARMINO, Roberto: *Sobre las siete palabras pronunciadas por Cristo en la Cruz,* «Prefacio», pp. 4-5. Disponible en:
https://www.corazones.org/espiritualidad/espiritualidad/San_Roberto_Belarmino[Sobre_las_siete_palabras_pronunciadas_por_Cristo_en_la_Cruz].pdf.

70. PACHECO, Francisco: *El Arte de la Pintura,* Madrid: Cátedra, 1990, pp. 713-719. [Edición, Introducción y notas a cargo de Bonaventura BASSEGODA i HUGAS].

71. GACHO MUÑOZ, María Teresa: «Análisis de un impreso de Francisco de Rioja sobre la correcta representación del Título de la Cruz de Cristo», *Laboratorio de Arte* nº 29, (2017), pp. 259-278.

72. AFÁN DE RIBERA Y ENRIQUEZ, Fernando: *Del Título de la Cruz de Christo Señor nuestro,* Impreso. Madrid, s. a. y RIOJA, Francisco de: *Esta respuesta a las advertencias que salieron en Sevilla, contra una carta mía, en que defendí el Titulo de la Cruz, que hizo el Padre Luis de Alcáçar.* Impreso. Madrid, s. a.

73. PACHECO, Francisco: *El Arte de la Pintura,* pp. 737-747.

Recoletas (1631) y San Plácido (c. 1631-1632)[74], apoyando los pies en el *sedile* o subpedáneo. En cualquier caso, Pacheco era consciente de los precedentes que el Quinientos había deparado a la fórmula de los cuatro clavos a través de los grabados de Hans Burgmair (1515) y Alberto Durero (1523)[75]. Por supuesto, no ignoramos el célebre Crucifijo de plata llevado a Sevilla, en 1597 por el platero italiano Juan Bautista Franconio[76], atribuido a Miguel Ángel y modernamente relacionado con Jacopo del Duca[77], del que Pacheco poseía una réplica y que Juan Martínez Montañés tomaría como modelo para su *Cristo de la Clemencia* (1603-1606). En *El Arte de la Pintura*, por cierto, Pacheco felicita a Montañés por presentar esta obra con el pie derecho cruzado sobre el izquierdo, conforme el texto medieval de las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia y en libre reinterpretación del precedente de Franconio, con vistas a acentuar las facultades persuasivas y dialogantes de la escultura exigidas por el comitente.[78]

EL CRUCIFICADO EN LA ESCULTURA ANDALUZA. APUNTE PARA UN RECORRIDO TRIUNFAL

Metafóricamente hablando puede afirmarse que, desde el siglo XIV en adelante, los Crucificados componen una sinfonía a base de variaciones sobre el tema de notable relevancia en el seno del Patrimonio Histórico andaluz. Recuérdese que el Crucifijo llegaría a ser la imagen religiosa más solicitada por 'adecuada' para la devoción cotidiana en el mundo hispánico, cual corresponde a cualquier «objeto de consumo» que se precie de ser un «artículo de primera necesidad». De tal consideración social proviene la saturación iconográfica que se produjo de su presencia tanto en pintura como en escultura, a escala monumental y en pequeño formato, de su hechura por artista reconocido a la del humilde artesano, de la manufactura en materias nobles o mediante técnicas modestas, de su cotización como artículo de lujo al *low cost*.

---

74. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: «El Cristo Crucificado de Velázquez: trasfondo histórico-religioso», *Archivo Español de Arte* nº LXXVII-305, (2004), pp. 5-19.

75. NAVARRETE PRIETO, Benito: «Durero y los cuatro clavos», *Boletín del Museo del Prado* nº XVI-34, (1995), pp. 7-10.

76. ROMERO TORRES, José Luis: «Orfebrería y Escultura (Aproximación al estudio de sus relaciones)», en *Tipologías, talleres y punzones de la platería española, Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte,* Zaragoza: Universidad, 1984, pp. 213-225, vid, pp. 215-216 y NICOLAU CASTRO, Juan y Antonio José DÍAZ FERNÁNDEZ_ «Tres nuevos Crucifijos miguelangelescos», *Archivo Español de Arte* nº XC-359, (2017), pp. 219-228.

77. GÓMEZ MORENO, Manuel, «Obras de Miguel Ángel en España», *Archivo Español de Arte y Arqueología* nº 17, 1930, pp. 189-197 y BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1980, pp. 186-187 y 197.

78. PACHECO, Francisco: *El Arte de la Pintura,* p. 725.

Pablo de Rojas. *Cristo crucificado* (c.1580). Seminario Mayor (Granada). Foto: José Luis Filpo Cabana.

Sin detrimento de la innegable calidad plástica de las obras precedentes, existe un antes y un después de los Crucificados de Pablo de Rojas, merced a la extraordinaria importancia del artista en la creación de los nuevos tipos iconográficos de la escultura andaluza del Barroco y el estrecho seguimiento de su *maniera* por parte de sus más fieles colaboradores e imitadores. En el caso particular de los Crucificados[79], es innegable la pretensión de sintonizar con un tipo de imagen devota, capaz de hacer suya la aspiración de la Reforma Católica de transmitir esa concepción equilibrada entre lo humano y lo dogmático, que siente la imagen de Cristo para ser contemplada en visión próxima, «aunque emocionada como hombre y como

79. Valgan como referencia los ejemplares granadinos del Oratorio del Seminario Mayor (c. 1580), Catedral (c. 1592) y parroquia del Sagrario, a los cuales cabe sumar otros relacionados con el círculo, conservados en la Sacristía de la Basílica de las Angustias (1582) y Convento de las Carmelitas Descalzas de la ciudad del Darro.

Dios», en palabras de Emilio Orozco[80]. Al mismo tiempo, con el devenir del discurso humanista y sin detrimento de su unción sagrada como imagen de culto, el Crucificado fue descubriéndose como un tema altamente recurrente para profundizar en la consideración del cuerpo humano desnudo como un trasunto de la belleza neoplatónica, metafísica y espiritual, manifestada mediante la perfección heroica, el esplendor físico, la nobleza compositiva, la euritmia pitagórica y la pureza de la forma. En este punto, los artistas también supieron reinventar y dar respuesta con imaginación y prurito plástico a la noción de decoro impuesta por la presencia del sudario, en cuanto elemento moralizador de la polémica cuestión de la desnudez integral de Cristo.[81]

De hecho, las pautas genéricas y la tipología establecida por Pablo de Rojas en su destacada serie de Crucificados difuntos son trascendentales para la evolución posterior en toda Andalucía y, especialmente, en calidad de precedente directo de las antológicas obras montañesinas[82]. Básicamente, revelan un acusado esquema triangular y la composición resuelta en ritmos contrastados y zigzagueantes que insta a volver el torso y la caída de la cabeza hacia la derecha, mientras las piernas se orientan hacia la izquierda. Bastante similar es, asimismo, la forma de disponer el sudario, recogido con lazada y apéndice colgante en la cadera diestra y concentrando el tejido en la zona púdica, donde los pliegues adquieren un aspecto abrupto y geométrico.

Al desplazarse por motivos profesionales a otros lugares, aquellos artistas que siguieron la senda del maestro difundieron sus modelos y postulados estéticos por un dilatado espectro geográfico que abarca gran parte del territorio andaluz[83]. Estos testimonios escultóricos presagian el inminente realismo barroco. De ahí que, a diferencia de sus referentes, se encuentren desprovistos de la dimensión naturalista y el equilibrio renacentistas, cuya carga de idealismo va diluyéndose a favor de un estudio somático que prima las anatomías corpulentas, de aspecto más atlético y robusto, y una creciente expresividad dramática, careciendo ya de la valentía del movimiento y del hedonismo y estilización inherentes al tratamiento plástico del desnudo en los Crucificados de

---

80. OROZCO DÍAZ, Emilio: «El Cristo de la Clemencia y sus precedentes inmediatos en Rojas y los García: su concepción estética y religiosa», en *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo,* Madrid: Dirección General de Bellas Artes-Comisaría de Exposiciones, 1972, pp. 149-155.

81. STEINBERG, Leo: *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno,* Madrid: Hermann Blume, 1989.

82. GÓMEZ MORENO, María Elena: «Belleza y realismo en Montañés», *Revista de Ideas Estéticas* nº 29, (1950), pp. 3-16.

83. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y José GALISTEO MARTÍNEZ: «Orto y esplendor de Granada: los hermanos Juan y Antonio Gómez, escultores del círculo de Pablo de Rojas», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 38, (2007), pp. 81-98. Véase también SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: «Pablo de Rojas y la escultura del siglo XVI en Málaga: la difusión de una maniera», en *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625).* Madrid: Arco-Libros, 2010 pp. 411-454.

Juan Martínez Montañés. *Cristo de la Clemencia* (1603-1606). Catedral (Sevilla). Foto: Daniel Salvador-Almeida González.

Rojas. Del mismo modo, la blandura del modelado y las facciones redondeadas se irán tornando más pronunciadas, con especial valoración de los planos angulosos y los volúmenes potentes y bien dibujados.

Tales reflexiones nos instan a detenernos nuevamente en Juan Martínez Montañés y, para ser más exactos, en el hermoso Cristo de la Clemencia (1603-1606) ya referido, realizado para el canónigo sevillano Mateo Vázquez de Leca, hoy en la Catedral hispalense[84]. Con independencia del valor carismático (adquirido a niveles historiográficos por la importancia del contrato de hechura) o lo que pueda suponer en cuanto a esfuerzo intelectual (por crear una imagen culta y personal conforme a la elitista iconografía del Crucificado con cuatro clavos), nos quedamos con lo que esta obra tiene de paradigmática en cuanto a síntesis perfecta

84. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: «Cristo de la Clemencia (de los Cálices)», en *La Iglesia en América. Evangelización y Cultura*. Sevilla: Pabellón de la Santa Sede-Exposición Universal, pp. 18-19.

y acabada del *ideal heroico* construido desde la aprehensión y comprensión del *ideal atlético*.

«Ha de estar vivo»: Juan Martínez Montañés. Pormenor de la cabeza del *Cristo de la Clemencia* (1603-1606). Catedral (Sevilla). Foto: Daniel Salvador-Almeida González.

De hecho, pocas veces pueden percibirse de modo más nítido las transferencias estéticas y conceptuales desde el segundo al primero, habida cuenta de la asombrosa capacidad de Montañés para imaginar a Cristo como un atleta griego donde la palestra se sustituye y se traslada a la Cruz, pero en cualquier caso igualmente impecable y triunfante en la esplendidez completamente «olímpica» que le presta el desnudo limpio, realzado por las carnaciones mates claras de Francisco Pacheco. En este sentido, el recurso a un canon de esbeltas proporciones, potente torso, brazos musculosos, caderas estrechas y piernas solemnes justifica por sí solo el clamoroso epíteto dedicado en vida al escultor por el poeta Gabriel de Bocángel al proclamarlo «Andaluz Lisipo».[85]

El mismo Montañés revalidaría los laureles en el posterior Cristo de los Desamparados (1617) de la iglesia sevillana del Santo Ángel. De gravedad más profunda, sin duda, es una obra que, a todas luces, se antoja ya completamente pertinente con el proceso de consolidación de una poética para la representación del desnudo sacro que iría abriéndose camino en el arte español, conforme avanzaba el Seiscientos. Continuista con esa misma tendencia, sin posible marcha atrás, es Francisco de Ocampo con su Cristo del Calvario (1611-1612), una hermosa e inspiradísima recreación personal del montañesino de la Clemencia.

Visto el muy superior prestigio de la escultura en la España del momento[86] y la obsesión de los pintores en emular el impacto 'escultórico' en sus obras a efectos de volumetría, siluetas y claroscuros (como los trampantojos pictóricos de Francisco

---

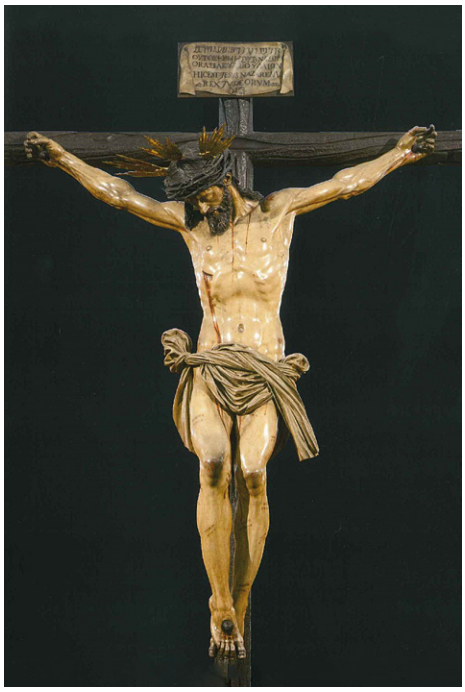
85. Concretamente, en el primer terceto del soneto dedicado al *Retrato de Su Majestad* [Felipe IV] *por Martínez Montañés, esculpido en barro,* que dice: «Ya, pues, que le inspiró lo eterno al bulto,/ donde vuelve a nacer el sol de Iberia,/ le fía al barro el andaluz Lisipo». MICÓ, José María y Jaime SILES (eds.): *Paraíso Cerrado. Poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII,* Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2003, p. 576.

86. BRAY, Xavier (coord.): *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700,* London: National Gallery of Art-Yale University Press, 2009-2010. Véase también DELENDA, Odile: «Los Cristos Crucificados de Francisco de Zurbarán», en *Los Crucificados. Religiosidad, Cofradías y Arte.* El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010, pp. 625-642.

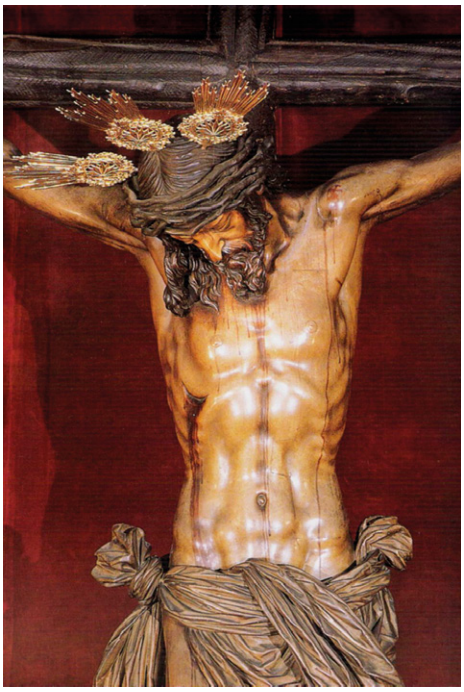
Juan Martínez Montañés. *Cristo de los Desamparados* (1617). Iglesia conventual del Santo Ángel (Sevilla) Foto: Wikimedia Commons.

de Zurbarán) se comprende, pues, que artistas como Alonso Cano o Diego Velázquez también se esforzasen en protagonizar ejercicios plásticos similares, sobre todo en aquellas obras pictóricas relacionadas con los temas de la Pasión de Cristo.

De los Crucificados del Barroco andaluz sobresalen las interpretaciones de Juan de Mesa, plasmadas en sus Cristos del Amor (1618-1620), Buena Muerte (1620-1621) y Conversión del Buen Ladrón (1620) en Sevilla, y de la Agonía (1622) en Vergara, entre otros. Aún tratándose de un escultor más bien mediano (acerca del cual, con frecuencia, la historiografía hispalense deviene en hagiografía), el artista se reveló sumamente habilidoso a la hora de encubrir sus limitadas capacidades apelando a un efectista sentido de lo teatral, tendente al exceso y la vehemencia expresiva. La popularidad de sus obras y el entusiasmo generalizado que suscitan



Francisco de Ocampo. *Cristo del Calvario* (1611-1612). Iglesia de la Magdalena (Sevilla). Foto: Guillermo Ramírez Torres.



Juan de Mesa. *Cristo del Amor* (1618-1620). Colegiata del Salvador (Sevilla). Foto: https://www.pinterest.es/

se deben, en gran medida, a su inteligencia para derivar los presupuestos montañesinos hacia una óptica subjetiva peculiar, reformulándolos en pro de un populismo visceral que anula lo sublime y pone en valor lo epidérmico. No obstante, quizás sean los Crucificados los mejores exponentes de su producción, en cuanto altamente representativos de esas constantes de tensión, rebeldía, fuerza y gesticulación que los impregnan de un heroísmo trágico e impactante.

El barroco triunfal sevillano sabría llevar al máximo ese trasfondo dramático, de perfiles cuasi épicos en las versiones de Pedro Roldán y su círculo. La visión estremecedora de la inmensa soledad del Crucificado, todavía vivo y agonizante en el patíbulo, dota al ecijano Cristo de la Expiración (1680) de Pedro Roldán y a su homónimo sevillano, el «Cachorro» (1682), de Francisco Antonio Gijón, de una dimensión existencial de gran hondura en la exploración de las emociones humanas que, en este caso, los escultores también reivindican como 'divinas'. Sin duda, el mejor aliado plástico en la búsqueda de esa renovada impronta de los tipos será la adopción de un estilo escultórico suelto, muy dibujístico y afacetado al mismo tiempo con la consecuente carga pictórica, que reinterpreta

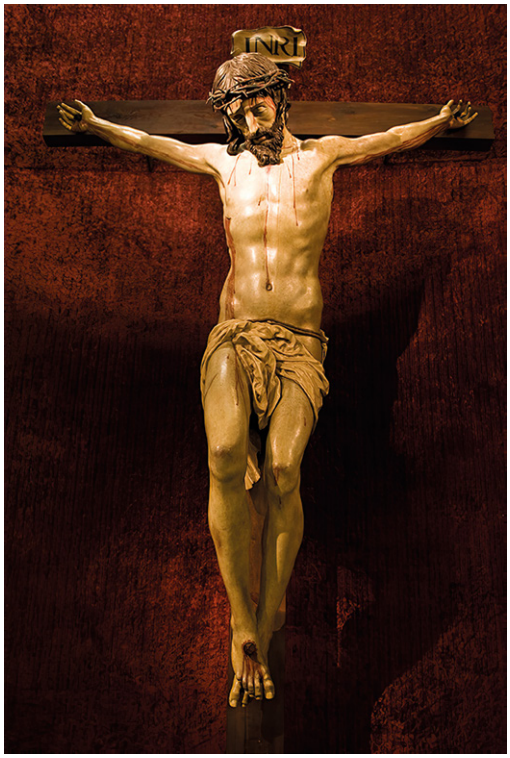
Pedro Roldán. *Cristo de la Expiración* (1680). Iglesia de Santiago (Écija).
Foto: Yolanda Pérez Cruz.

el barroquismo castizo modernizándolo con los ribetes europeizantes (en especial los aires italianos y flamencos que penetran en Sevilla gracias a la notable figura de José de Arce) del barroquismo pleno.

En el contexto andaluz oriental, los Crucificados constituyen uno de los grandes aportes iconográficos de Alonso de Mena[87]. Aunque serán objeto de análisis en otra parte de esta obra, conviene recordar que responden al propósito de construir unos esquemas propios que concilian el influjo de Pablo de Rojas con el de los hermanos Miguel y Jerónimo García y, a su vez, permiten establecer de nuevo sugestivas conexiones (especialmente en lo tocante al estudio de las cabezas) con los modelos irradiados desde Sevilla por el cordobés Juan de Mesa y Velasco.

La estudiada anatomía consagra los grafismos que imprimirán carácter inconfundible a la serie de Crucificados de Alonso de Mena y en la que nos

87. GILA MEDINA, Lázaro: «Un crucificado temprano de Alonso de Mena: el de la Iglesia Parroquial de Albuñuelas (Granada», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 40, (2009), pp. 99-105.



Alonso Cano. *Cristo crucificado* (c. 1656-1658). Iglesia de San Antonio (Lekaroz). Foto: http://iglesiasanantonio.capuchinospamplona.org/

interesa detenernos, en cuanto abierto contraste, con los criterios clasicistas de su hijo Pedro, magistralmente plasmados en el desaparecido Cristo de la Buena Muerte. En este sentido, los ejemplares de Alonso de Mena contemplan una trabajada musculatura de los brazos, epigastrio en arco muy abierto, intercostales extraordinariamente marcados, pectorales muy dibujados en trapecio hacia las axilas, la piel sobre el esternón con el típico ondulamiento y una leve insinuación del pliegue inguinal.

Las poderosas testas secundan la pretendida demostración de verismo ya plasmada en el análisis somático, al adoptar, no ya la clásica interpretación de Cristo difunto, sino la visión del Crucificado agonizante[88]. Y, como tal, proclive a la misma vehemencia dramática de estirpe laocoontiana, subrayada por la

88. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: «Alonso de Mena y Escalante (1628-1688)», en *Proyecto Andalucía*. Tomo XXXVIII: *Artistas andaluces y artífices del Arte andaluz. El ciclo humanista, Escultores (I),* Sevilla: Publicaciones Comunitarias-Grupo Hércules, 2017, pp. 236-259, vid. p. 254.

Pedro de Mena. *Cristo de la Buena Muerte* (c. 1660). Iglesia de Santo Domingo (Málaga). Desaparecido en 1931. Foto: Archivo Congregación de Mena (Málaga).

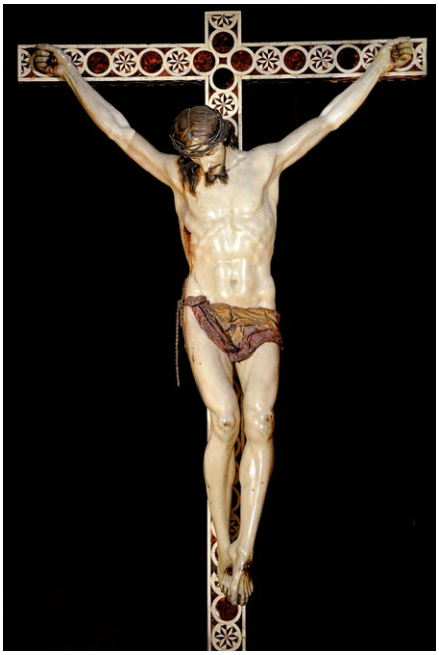
barba y cabellera rizadas que enmarcan la boca jadeante y dirigen la atención del espectador hacia la mirada lánguida, levantada hacia lo alto en ademán de súplica, en el instante de su humana lamentación por el abandono de todo y de todos. La tensión nerviosa que sacude el cuerpo, la poética naturalista propia del *modus laborandi* del escultor y el trasfondo patético de la opción iconográfica elegida convierten en obras maestras el Cristo del Desamparo (1635) encargado por el Corregidor de Granada, Juan Fraile Ramírez de Arellano, para su oratorio particular[89] y el Cristo de la Victoria o de la Agonía (c.1636-1640) propiedad de la Catedral de Málaga, procedente de los Capuchinos.

Sin embargo, la apoteósica proyección de estas obras de Alonso de Mena y Escalante parece sustraerse a la paradójica realidad de que Pedro de Mena y Medrano no compartiese la afición de su padre por la iconografía del Crucificado[90], la cual apenas cuenta con una mínima presencia en su catálogo[91]. Sin embargo, le bastó solo una pieza de tamaño natural para conseguir una de las versiones claves dentro de la estatuaria

89. Al fallecimiento del propietario, la escultura pasaría al madrileño Convento de los Agustinos y, a raíz de la Desamortización, a la iglesia de San José en la calle de Alcalá donde se encuentra.

90. ROMERO TORRES, José Luis: «Pedro de Mena: un nuevo Crucificado», *Jábega nº 35*, (1981), pp.13-20; Ibídem: «Cristo del Perdón y Dolorosa», en *Pedro de Mena Granatensis Malacae,* Málaga: Palacio Episcopal Málaga-Centro de Arte, 2019, pp. 264-269 y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico,* Granada: Atrio, 2008, pp. 154-157.

91. Además del Cristo de Santo Domingo y las pequeñas versiones que portan algunas de sus representaciones hagiográficas de San Francisco de Asís y la Magdalena Penitente, destacan el *Cristo del Perdón* (c. 1680) que se conserva en la Capilla de San Sebastián de la Catedral de Málaga y la adquirida en su día por el Museo de Bellas Artes de Sevilla. A todas habría que sumar el Cristo de la Agonía realizado para el Príncipe Doria, hoy en paradero desconocido.



José de Mora. *Cristo de la Salvación* o *de la Misericordia* (1687-1688). Iglesia de San José (Granada). Foto: Archivo Cofradía del Silencio (Granada)

barroca española[92], donde el Cristo de la Buena Muerte comparte un lugar privilegiado con los Crucificados de Juan Martínez Montañés, Juan de Mesa, José de Mora, Gregorio Fernández, Luis Salvador Carmona, Juan Sánchez Barba, Domingo de la Rioja, Manuel Pereira y, por supuesto, con los atribuidos a su maestro, Alonso Cano.[93]

Sin embargo, un artista inteligente y de no menos poderosa personalidad como Pedro de Mena, debió percatarse de dos evidencias incontestables: primeramente, que Alonso Cano sólo había uno y, en segundo lugar, que, pese a las diferencias de edad, experiencia y prestigio que los separaban, Cano era Cano y él era él. En consecuencia, cada vez se hizo más perentorio para Mena ir conquistando y definiendo un lenguaje propio, pues, ante un artista total y poseedor de una *maniera* tan personal e intransferible como la de su maestro, la simple pretensión de copiarlo pasaba factura a quienes, desprovistos de su talento, osaban hacerlo, con lo cual cualquier intento de mimetizar, calcar o 'clonar' su estilo estaría abocado de antemano al fracaso.[94]

---

92. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: «Anotaciones al tema del Crucificado en Pedro de Mena», *Archivo Español de Arte*, nº LXXIII-290, (2000), pp. 133-146.

93. A Cano se han atribuido, no sin discusiones, el *Cristo de los Capuchinos* de Lekaroz. Sobre el mismo, ALTADILL, Julio: «El Cristo de Alonso Cano en el Convento de Lecároz» (1925). Disponible en: http://hedatuz.euskomedia.org/10234/1/1925230243.pdf. y GARCÍA GAÍNZA, María Concepción: *Alonso Cano y el Crucificado de Lekaroz,* Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra, 2015. Trabajos relevantes sobre la cuestión son los de URREA FERNÁNDEZ, Jesús: «Alonso Cano escultor: su catálogo». en *Figuras e Imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano,* Madrid: Fundación Argentaria-Visor (dis.a.), 1999, pp. 237-249 y SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: «El Crucificado en el arte de Alonso Cano», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 32, (2001), pp. 105-124.

94. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: «Pedro de Mena y Fernando Ortiz, dos artistas para la Málaga Moderna», en *Málaga Moderna. Siglos XVI, XVII y XVIII,* Málaga: Universidad de Málaga-SPICUM, 2011, pp. 101-113.

Por otro lado, y en relación expresa al tratamiento del Crucificado, Mena tampoco quiso parecerse a su padre. En su visión personal del asunto (diametralmente opuesta a los cánones paternos y en relectura subjetiva de los de su maestro Cano), Pedro de Mena creó, hacia 1660, para el obispo fray Alonso de Santo Tomás un Crucificado difunto con la cabeza desplomada hacia la derecha, evitando toda sensación de pesadez gracias a los hermosos bucles que ribeteaban los bordes de la cabellera. El cuerpo caía vencido por su propio peso en una fase anterior a la aparición de la rigidez cadavérica, lo que permitía al escultor recrearse en los efectos mórbidos y sensuales de la anatomía.

La perfecta composición triangular de la figura se unía a ese concepto de belleza formal platonizante heredado, sin duda, de Alonso Cano el gran esteta de la plástica española del Seiscientos. En este sentido, la huella del pintor, arquitecto y escultor granadino en Mena se detecta en la serena interpretación dada a la cabeza y en la limpieza con que la talla iba desvelando los perfiles de este Crucificado, donde culminaban las claves formales desarrolladas por Mena en las figuras de la sillería del Coro de la Catedral de Málaga (1658-1662 y 1678-1680). El sudario se reducía a su mínima expresión, desprendiéndose por el lado derecho y retrocediendo por el izquierdo. Solo la presencia de la soga, ceñida con holgura a la región inguinal, garantizaba la sujeción de un paño, tan ligero, que casi podría desvanecerse.[95]

En el ámbito oriental andaluz, descuella el no menos apolíneo Cristo de la Salvación o de la Misericordia (1687-1688), de José de Mora, de la iglesia de San José, en Granada. Se trata de una pieza fascinante, sugerente y aún desconcertante por su singularidad estética, inspirada en la belleza 'ultraterrena' de los prototipos canescos pero también persiguiendo cierto *revival* del clasicismo italiano de Jacopo Torni, tan presente en Granada a través del Cristo de San Agustín (c. 1520-1525). Las morbideces del modelado tienen su justo complemento plástico en la policromía, tan irreal como realista, «de modo que el volumen de la talla se prolonga en la huella de la pincelada».[96]

Como perfecto exponente de la antítesis barroca, las personalísimas carnaciones transmiten tanto la delicadeza textural propia de materias preciosas (marfil, alabastro o nácar), como la sensación tétrica inherente a la palidez cianótica del cadáver. Mora revalida esa misma dialéctica en la contraposición/comunión entre cuerpo y testa. La figura inerte se desploma con todo su peso adquiriendo una sobrecogedora quietud, que no es óbice para distraer de las exquisiteces hedonistas y contenidamente sensuales de la morfología somática, a las que el dramatismo

---

95. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: *El alma de la madera*, p. 208.

96. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: *José de Mora,* Granada: Comares, 2000, pp. 66-69. La advocación y cronología exactas de esta pieza han sido determinadas por DÍAZ GÓMEZ, José Antonio: «El *Cristo* de José de Mora (1688): nuevos datos para la historia de una obra cumbre y su vinculación con los oficiales de la Real Chancillería de Granada», *De Arte* nº 17, 2018, pp. 59-76.

José Risueño. *Cristo de las Cuevas* o *del Consuelo* (c. 1698). Abadía del Sacromonte (Granada). Foto: José Carlos Madero López.

de la cabeza sirve de oportuno antídoto. Aquí es donde florece el mejor Mora, al hacer gala de esa fisonomía de inconfundible perfil «judaico», que se complace en interpretar rostros de perfil alargado, afilada nariz, barba bífida y volúmenes excavados con valentía sobre la superficie de la madera, en una inequívoca apuesta por la búsqueda de registros capaces de alentar la emoción religiosa entre quienes contemplen el Crucificado, completamente sumido en las sombras de la muerte.

El canto del cisne del Crucificado en la escultura granadina lo pondrá José Risueño al cumplimentar el encargo de Antonio Mendoza, Presidente del Cabildo Colegial de la Abadía del Sacromonte y que tendrá como feliz resultado el Cristo de las Cuevas o del Consuelo (c. 1698). Se trata de una original interpretación iconográfica donde el artista revela su afán por dotar de originalidad una temática

más que consagrada en la praxis artística española. En su composición y resolución técnica logra distanciarse del hedonismo, sublimidad y aplomo de los antecedentes directos que, el mismo Risueño, por cierto, no había tenido reparos en asumir y acatar sin fisuras en otras piezas similares como el Crucificado (c. 1693) en la clausura del convento granadino del Santo Ángel. Conciliando los visos naturalistas con la ausencia de monumentalidad y movimiento, el artista postula en el Cristo de las Cuevas o del Consuelo un retorno al frontalismo de otros tiempos, incentivado por el empleo de los cuatro clavos y las piernas en disposición paralelística, lo cual le permite recrearse en una serena espiritualidad. De todas formas las blanduras en el modelado afines al tratamiento del barro y el sentido pictórico del conjunto delatan y anticipan recursos plásticos y registros conceptuales que anuncian lo que estaría por venir en el discurso estético de la siguiente centuria. Y es que el siglo XVIII andaluz continuó produciendo Cristos crucificados, pero ésa es ya otra historia.

EL ESCULTOR ALONSO DE MENA Y SUS VERSIONES ICONOGRÁFICAS DE CRISTO CRUCIFICADO

José Luis Romero Torres

En Andalucía, la actividad escultórica barroca estuvo focalizada principalmente en dos ciudades, Sevilla y Granada, aunque existían otros focos artísticos activos en Antequera, Córdoba, Málaga, Priego de Córdoba, etc., de menor ámbito de influencia. En ese panorama creativo, durante la primera mitad del siglo XVII destacaron los escultores Juan Martínez Montañés y Alonso de Mena y Escalante en Sevilla y Granada, respectivamente, por su maestría, estilo personal y número de seguidores[1]. Aunque los dos pertenecieron a distintas generaciones, pues Montañés nació en 1568 y Mena en 1587, los dos murieron al final de la década de 1640 y durante varias décadas sus actividades fueron coetáneas. Sus obras reflejaron la estética realista de su época con mayor o menor grado de naturalismo. En torno a ellos se formaron varios escultores que también triunfaron en el arte de la escultura, especialmente, en la segunda mitad de ese siglo.

Estos dos maestros fueron ejemplos de la movilidad de los escultores en el Barroco. Montañés nació en 1568 en Alcalá la Real y aprendió en el taller granadino de su paisano Pablo de Rojas. Después pasó a Sevilla donde completó su formación artística, se examinó de maestro escultor y desarrolló su actividad durante sesenta años, a excepción de la estancia de varios meses en Madrid. Mena nació en Granada, vivió temporalmente en Sevilla donde aprendió junto a Andrés de Ocampo y se estableció en su ciudad natal el resto de su vida, en donde recibió la influencia de los maestros activos en Granada. Martínez Montañés en la ciudad de la Giralda y Mena y Escalante en la ciudad de la Alhambra fueron los maestros de

---

1. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1987. PASSOLAS JÁUREGUI, Jaime y LÓPEZ-FÉ Y FIGUEROA, Carlos Mª.: *Juan Martínez Montañés*, 2 tomos. Sevilla: Ediciones Tartessos, 2008. GALLEGO BURÍN, Antonio: *Un contemporáneo de Montañés: El escultor Alonso de Mena y Escalante*. Sevilla: Ayuntamiento, 1952. GILA MEDINA, Lázaro: «Alonso de Mena (1587-1645): Escultor, ensamblador y arquitecto. Nueva aproximación biográfica y nuevas obras», en Gila Medina, Lázaro (coord.), *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad, 2013, pp. 17-82. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: «Alonso de Mena y Escalante», en Lechuga Jiménez, Clotilde (ccord.), *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz: El ciclo humanista: desde el último gótico al fin del barroco. Escultores (1)*. Sevilla: Ediciones Hércules, 2011, pp. 237-259.

los dos talleres de escultura de más prestigio en la primera mitad del siglo XVII y los introductores del naturalismo en la escultura andaluza.

La movilidad también caracterizó la vida de otros escultores: el flamenco José de Arce estuvo activo en Roma, Sevilla y Jerez de la Frontera; el granadino Alonso Cano aprendió en Sevilla, donde inició su actividad artística, pasó posteriormente a residir en Madrid durante unos quince años y terminó viviendo en su ciudad natal, donde murió; el sevillano Pedro Roldán, vivió su infancia en Antequera[2], aprendió el arte de la escultura en Granada y se establecido en Sevilla desde donde viajó a Córdoba, Jaén y Jerez de la Frontera; Juan Pérez Crespo, natural de Lorca aprendió en Granada con Alonso de Mena y se estableció en Sevilla[3]; Luisa Roldán y su marido Luis Antonio de los Arcos vivieron en Sevilla, Cádiz y Madrid; Pedro de Mena y Medrano nació, se formó, comenzó su actividad artística en Granada y se estableció en Málaga donde trabajaría sus últimos treinta años de vida[4]; el sevillano Pedro Duque Cornejo estuvo establecido temporalmente en Granada y los diez últimos años vivió en Córdoba, donde murió; etc.

A diferencia de Martínez Montañés, Alonso de Mena y Escalante realizó una amplia producción de escultura en madera y piedra. En sus últimos once años de vida (+1646), varios jóvenes, que llegarían a protagonizar la actividad escultórica de la segunda mitad del siglo XVII en Andalucía, realizaron el aprendizaje en su taller. Fueron los años en los que realizó algunas de sus mejores esculturas como el Santiago en la batalla de Clavijo de la catedral de Granada y el Cristo del Desamparo o de Reviernes (1635) de la iglesia de san José de Madrid, ambas en madera, la primera policromada y la segunda en el color del cedro con algunas pinceladas de color muy localizadas. Una época en la que también se esculpieron en el taller las esculturas en piedra de la portada del norte de la catedral de Jaén: en el exterior, la Inmaculada Concepción, Salomón y David; y en el interior, los relieves de la Circuncisión y de la Presentación de Jesús en el templo. La portada fue construida en 1642 por el arquitecto Juan de Aranda Salazar durante el episcopado del cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval. En estas últimas obras documentadas, sin duda, colaboraron sus aprendices: el sevillano Pedro Roldán (1624-1699), el murciano Juan Pérez Crespo y los hijos del maestro, Alonso y Pedro de Mena y Medrano[5], entre otros.

---

2. ROMERO TORRES, José Luis: «Aportaciones documentales sobre el escultor Pedro Roldán», *Laboratorio de Arte*, nº 33 (2021), pp. 61-76.

3. ROMERO TORRES, José Luis: «Juan Pérez Crespo, escultor y padrino de La Roldana. Su trayectoria Lorca-Granada-Sevilla», *Laboratorio de Arte*, nº 25 (2013), vol. 1, pp. 371-396.

4. GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena, escultor, 1628-1688*. Madrid: Ars Hispánica, 2007. ROMERO TORRES, José Luis (coord.): *Pedro de Mena, granatensis malacae*, catálogo de exposición. Málaga: Palacio Episcopal Galería de Arte, 2019.

5. RODA PEÑA, José: *Pedro Roldán, escultor (1624-1699)*. Madrid: Arco Libros, 2012. ROMERO TORRES, José Luis: «Pedro de Mena y el aprendizaje en el taller paterno», en Blanca López, Mª Dolores

En septiembre de 1646 murió Alonso de Mena y Escalante. En el mes anterior había contraído matrimonio su hija Sebastiana con uno de sus discípulos, Juan Pérez Crespo, en cuyo expediente matrimonial firmaron como testigos los hermanos de la contrayente, Alonso y Pedro de Mena y Medrano. Es el primer documento en el que Pedro de Mena hace la firma y rúbrica que mantendrá toda su vida sin apenas cambios.

LA FORTUNA CRÍTICA DE ALONSO DE MENA Y LOS CRUCIFICADOS

Los contemporáneos de Alonso de Mena, Bermúdez de Pedraza y Soto de Rojas, le mencionaron en sus escritos, pero su fortuna artística posterior no ha sido muy favorable hasta el siglo XX. Antonio Palomino no lo mencionó y Ceán Bermúdez le dedicó unas breves noticias, recogidas del historiador Pedraza sobre el triunfo de la Inmaculada Concepción. Además, adjudicó sus esculturas de Santiago a caballo y de la Virgen de Belén a su hijo Pedro de Mena[6]. En 1885, Fernando Araujo Gómez publicó la primera historia de la escultura en España, en la que recopiló los datos de publicaciones anteriores y analizó las causas de la evolución de este arte hasta lo que él llamó decadencia, y tampoco mencionó a Alonso de Mena[7]. Y el conde de la Viñaza aportó algunas obras en una reseña biográfica del escultor, aunque se equivocó comentando la historia del Cristo del Desamparo de Madrid como obra de Pedro de Mena y Medrano.[8]

La fortuna crítica favorable comenzó a finales del siglo XIX con las investigaciones de los Gómez-Moreno en Granada. El pintor, investigador y arqueólogo Manuel Gómez-Moreno el Viejo y su hijo homónimo, años después prestigioso catedrático, publicaron la Guía de Granada en 1892 en la que identificaron las obras más importantes de Alonso de Mena en su ciudad natal: la Virgen de Belén de la parroquia de san Cecilio que procedía del convento de mercedarios; el Crucificado de 1634 del retablo mayor de la iglesia de santa María la Alhambra; y el Santiago a caballo de 1640 de la catedral[9]. En 1914 Ricardo de

---

(coord.), *Pedro de Mena granatensis*, catálogo de exposición en Granada. Málaga, Palacio Episcopal, 2019, pp. 43-51.

6. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El parnaso español pintoresco laureado*. Madrid: 1724, ed. Aguilar 1947, p. 1065. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. III. Madrid: Imp. Viuda de Ibarra, 1800 (ed. facsímil, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de las Historia, 1965), pp. 105, 111-112.

7. ARAUJO GÓMEZ, Fernando: *Historia de la Escultura en España*. Madrid, 1885.

8. VIÑAZA, Conde de la: *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, t. III. Madrid: Imp. Huérfanos, 1894 (facsímil 1972), pp. 41-42.

9. GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Guía de Granada* (1892). Granada: Ed. facsímil Universidad y Fundación Rodríguez-Acosta, 1982, t. I, pp. 120, 228, 277.

Alonso de Mena y Escalante, *Crucificado*, 1634, retablo mayor, Iglesia de Santa María de la Encarnación o de la Alhambra, Granada.
Foto: José Carlos Madero López.

Orueta aclaró la autoría del Cristo del Desamparo de Madrid que Ceán Bermúdez había adjudicado a Pedro de Mena.[10]

No será hasta la tercera generación de esta familia de historiadores granadinos cuando María Elena Gómez-Moreno realice la primera historia de la escultura española publicada en el siglo XX. Ella contextualizó a Alonso de Mena entre los escultores andaluces que hicieron la transición del clasicismo al realismo, dedicándole unas breves líneas en la que solo destacó un crucificado como su obra más famosa: el Cristo del Desamparo de la iglesia de san José de Madrid; obviando el del retablo mayor de la Alhambra que identificó su abuelo. Ella valoró la ruptura compositiva de la imagen madrileña con los modelos artísticos de

10. ORUETA Y DUARTE, Ricardo: *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1914, p. 277.

Alonso de Mena y Escalante, *Cristo del Desamparo*, 1635, Iglesia de San José, Madrid.

los crucificados de Pablo de Rojas, porque representa a Cristo expirante y sujeto con cuatro clavos.[11]

No obstante, la auténtica revalorización de este escultor se produjo con la monografía publicada en 1952 por el profesor Antonio Gallego Burín, en la que actualizó los datos de la vida del escultor y analizó una amplia producción de esculturas, atribuidas en su mayoría. En este libro, que era el texto de la conferencia impartida en 1949 en Sevilla con motivo de las actividades culturales del III Centenario de la muerte de Juan Martínez Montañés[12], su autor aportó un nuevo crucificado, uno contratado en 1624 para el pueblo cordobés

11. GÓMEZ-MORENO, María Elena: *Breve historia de la escultura española*. Madrid: Blas, 1935; segunda edición refundida y ampliada, Ed. Dossat, 1951, p. 120.

12. GALLEGO BURÍN, Antonio: *Un contemporáneo de Montañés. El escultor Alonso de Mena y Escalante*. Sevilla: Ayuntamiento, 1952, pp. 17, 22-24, 33-34.

de Carcabuey[13]. Un Cristo que se sumaba a los otros tres conocidos: el de 1634 que remata el retablo mayor de la iglesia de santa María de la Alhambra; el de 1635 del Desamparo o de Fariñas de la iglesia de san José de Madrid; y el de santa Ana de Granada. Gallego hizo valoraciones entre la representación de Cristo muerto (Alhambra) y los expirantes (Desamparo de Madrid y el de la iglesia de santa Ana de Granada). Aunque cita el dato de Carcabuey, desconocía que en ese pueblo se conservaran dos crucificados de Alonso de Mena. Esta monografía venía a subsanar la ausencia de este escultor en el libro publicado también en ese año por Bernardino de Pantorba sobre los imagineros españoles.

En 1963, María Elena Gómez-Moreno dedicó un amplio espacio a Alonso de Mena en el volumen sobre la escultura barroca del siglo XVII de la colección Ars Hispaniae. Aunque lo calificó de escultor modesto y valoró su arte de técnica pobre y amanerada, ella reconoció el importante papel de introductor del realismo en Granada y de artista puente entre el arte de Pablo de Rojas y Alonso Cano. Consideró que el artista afianzó el realismo en sus crucificados –santa María de la Alhambra, el del Desamparo de Madrid y el de santa Ana de Granada– e incorporó al catálogo el de las carmelitas calzadas de Granada y «el pequeño en las capuchinas de Málaga»[14]. Hoy consideramos que este último dato fue un error, tal vez por conocer la imagen a través de una fotografía, de ahí los errores de tamaño y la orden religiosa, si es que se refería al que está en la catedral. Extraña que no hiciera referencia al de Carcabuey de 1624.

En 1971, el profesor Domingo Sánchez-Mesa publicó su tesina de licenciatura sobre la técnica de la escultura policromada granadina, en la que valoró las calidades de las esculturas de Alonso de Mena, pero, sorprendentemente, no estudió los crucificados, solo hizo referencia al Cristo de la iglesia de san José de Madrid cuando analiza la policromía de las obras de Pedro de Mena[15]. Y, dos años después, el profesor Emilio Orozco redactó la breve biografía de Alonso de Mena incluida en la Gran Enciclopedia Rialph en la que atribuyó al maestro granadino el Cristo crucificado que se encuentra en una capilla fechada en 1636 en la parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba.[16]

---

13. Sobre esta obra existe confusión en los estudios sobre este escultor, pues en ese pueblo cordobés se conservan dos crucificados del estilo de Alonso de Mena, uno en la ermita de san Marcos y otro en la parroquia de la Asunción con la advocación de las Ánimas. Como se comentará más adelante, en 1983, Alberto Villar identificó el documentado con el de la ermita, que tiene cuatro clavos y Cristo está muerto, y fechó el otro, que es expirante, en 1636.

14. GÓMEZ-MORENO, María Elena: *Escultura Barroca del siglo XVII. Ars Hispaniae*, vol. XVI. Madrid: Ed. Plus Ultra, 1963, pp. 185-192.

15. SÁNCHEZ-MESA Martín, Domingo: *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada: Universidad, 1971, pp. 109-122, 156.

16. OROZCO DÍAZ, Emilio: «Alonso de Mena», en *Gran Enciclopedia Rialph*, t. XV. Madrid: Rialph, 1973, p. 522.

Alonso de Mena y Escalante, *Cristo de la Victoria*, capilla de los Caídos, catedral, Málaga.

Entre 1979 y 1985 el autor de este artículo publicó en tres ocasiones la atribución a Alonso de Mena del Cristo de la Victoria de la capilla de los Caídos de la catedral de Málaga[17], cuyos estudios no fueron tenidos en cuenta, al principio, por otros profesores que analizaron posteriormente los crucificados de Alonso de Mena.

El conocimiento de la personalidad artística de Alonso de Mena y de sus obras tuvo un nuevo impulso favorable a partir de la década de 1980. El profesor José Hernández Díaz incluyó una amplia valoración favorable en el libro sobre la escultura andaluza del siglo XVII publicado en 1982 en la colección Summa

17. ROMERO TORRES, José Luis y CANCA GUERRA, Antonio: «La catedral, un museo de arte sacro», *Sur*, 21 de octubre de 1979, p. 28. ROMERO TORRES, José Luis: «Pedro de Mena: un nuevo crucificado», *Jábega*, nº 35, Málaga (1981), p. 18. PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo y ROMERO TORRES, José Luis: *La Catedral de Málaga*. León: Editorial Everest, 1986, pp. 55-56.

Artis[18]. A los cinco crucificados (Carcabuey, Alhambra, Madrid, santa Ana de Granada y capuchinas de Málaga) añadió el Cristo de la Expiración del pueblo cordobés de La Rambla y no incluyó el de las carmelitas calzadas de Granada.

En las Jornadas sobre Juan de Mesa y su época, organizadas en 1983 en Sevilla por el Ministerio de Cultura y el Museo de Bellas Artes con motivo del IV centenario del nacimiento del escultor, el profesor Alberto Villar Movellán actualizó los conocimientos sobre Alonso de Mena y destacó algunas concomitancias formales de sus obras con el estilo del escultor cordobés Juan de Mesa, activo en Sevilla. Con este artículo inició una serie de importantes aportaciones al catálogo de Mena en los años finales del siglo XX[19]. En la revista *Apotheca* de ese mismo año, analizó las imágenes citadas por la historiografía mencionada más arriba: el Cristo documentado en 1624 para Carcabuey (Córdoba) que identificó con el existente en la ermita de san Marcos; el de santa María la Alhambra de 1634; el del Desamparo de 1635 en Madrid, también conocido por el de Reviernes o de Fariñas; el de la iglesia de santa Ana de Granada; y el de la parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba ubicado en una capilla fechada en 1636. Además, el profesor incorporó dos nuevos crucificados: el Cristo de la Misericordia o de la Agonía que se conserva en el pueblo de Quer, provincia de Guadalajara; y el Cristo expirante de las Ánimas de la iglesia parroquial de la Asunción de Carcabuey, que era el segundo crucificado de Alonso de Mena localizado en ese pueblo cordobés[20]. En el artículo se identifica el Cristo de la ermita de san Marcos con el contrato publicado por Gallego Burín: un Cristo muerto sujeto con cuatro clavos que descansa los pies en un supedáneo. Una identificación que consideramos correcta, a pesar de que algunos estudios actuales sobre el escultor identifican la imagen del contrato con el expirante. Por último, también estudió el Cristo de la Expiración de la parroquia de La Rambla (Córdoba) que, procedente del convento de los trinitarios, había recibido distintas autorías: Juan Martínez Montañés, Juan de Mesa, Gaspar Núñez Delgado y Alonso de Mena. Alberto Villar rechazó la atribución a Mena que había planteo el profesor Hernández Díaz, proponiendo la autoría de un artista activo en Sevilla y seguidor de Juan de Mesa.[21]

En 1985, el historiador Ángel Aroca estudió la obra de Alonso de Mena en Carcabuey[22]. Al año siguiente, con motivo de la organización de una exposición

---

18. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *La escultura andaluza del siglo XVII. Summa Artis*, vol. XXVI. Madrid: Espasa Calpe, 1982, pp. 151-154.

19. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: «Juan de Mesa y Alonso de Mena: enigmas e influencias», *Apotheca*, nº 3 (1983), pp. 101-140.

20. Ibídem, pp. 111-115, 122-123, 131-135.

21. Ibídem, pp. 116-119, 123, 139-140.

22. AROCA LARA, Ángel: «Notas para el estudio de la imaginería barroca alcobitense. La obra de Alonso de Mena en Carcabuey», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº 109 (1985), p. 137.

sobre el pintor Antonio del Castillo y su época, publicó un artículo sobre la escultura cordobesa del seiscientos, en el que dedicó un espacio importante a la presencia de obras de Mena en la provincia cordobesa[23]. En este estudio analizó los dos crucificados de Carcabuey –el de las Ánimas de la parroquia de la Asunción y el de la ermita de san Marcos–, manifestando sus dudas sobre el segundo, y el que recibe culto en el altar de la familia Parrilla en la parroquia de la Asunción de Priego de Córdoba. Por su parte, el profesor Alberto Villar siguió con sus aportaciones a Alonso de Mena y con algunas anotaciones al artículo de Aroca.[24]

La revalorización de este escultor granadino continúo con la exposición y el congreso organizados en 1989 con motivo del III centenario de la muerte de Pedro de Mena. En la exposición, instalada en la catedral de Málaga y organizada por la Junta de Andalucía y el Obispado, se pudo contemplar de cerca la magnífica escultura del Cristo del Desamparo o de Fariñas, que hemos mencionada más arriba, pues el contenido de los eventos culturales giró en torno a Pedro de Mena y su época. El profesor Villar presentó un nuevo estudio sobre este escultor en el congreso, aportando entre otras obras el Cristo de la Agonía de la iglesia de san Martín de Trujillo[25], un crucificado con Jesús muerto.

La fortuna crítica favorable continúo con los estudios parciales sobre escultura que se dieron a conocer en la década final del siglo XX. El profesor Sánchez-Mesa escribió la primera historia del arte barroco andaluz en 1991, en la que valoró la vida y las obras de Alonso de Mena, dedicándole un amplio comentario a los crucificados, en los que analizó las obras mencionadas e incluyó dos nuevos crucificados expirantes: el Cristo de la Victoria de la catedral de Málaga y el del Hospital Real de Granada[26]. Dos años más tarde, el Ayuntamiento de Priego de Córdoba organizó una exposición con la colaboración de la Universidad y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en la que se pudo contemplar el Cristo de los Parrilla de la parroquia de la Asunción que los comisarios catalogaron hacia 1634-1636[27]. En ese mismo año de 1993, el historiador Javier Sánchez Real documentó el Cristo de la Expiración de Adra como obra de

---

23. AROCA LARA, Ángel: «La escultura cordobesa del seiscientos», en *Antonio del Castillo y su época*, catálogo de exposición. Córdoba: Diputación, 1986, pp. 153-158.

24. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: «La escuela que nunca existió. Sevilla y Granada en la escultura andaluza del siglo XVII», *Apotheca*, nº 6 (1986), pp. 83-104.

25. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: «Alonso de Mena. Nexo de las escuelas andaluzas», en *Actas del Simposio Nacional de Pedro de Mena y su época*. Málaga: Consejería de Cultura, 1990, pp. 341-360.

26. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *El arte barroco: escultura, pintura y artes decorativas*, colección *Historia del Arte en Andalucía*, t. vol. VII. Sevilla: Ed. Gever, 1991, pp. 132-135.

27. MORENO CUADRO, Fernando y MUDARRA BARRERO, Mercedes: *Escultura barroca en Priego de Córdoba*, catálogo de exposición. Córdoba: Ayuntamiento, Universidad y Consejería de Cultura, 1993, pp. 30-31. La escultura mide, 168 x 165 cm.

Alonso de Mena y Escalante, *Cristo de la Expiración*, 1622, Adra (Almería).

Alonso de Mena[28]. La última actividad del siglo XX en la que participó una obra de este escultor –el Cristo de la Victoria de la catedral de Málaga– fue la exposición titulada «El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga» que organizaron la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el Obispado en la sala de exposiciones del Palacio Episcopal[29], una oportunidad para su estudio y contemplación. Cuando terminó el siglo XX, el catálogo de crucificados realizados por Alonso de Mena ascendía a diez imágenes.

---

28. SÁNCHEZ REAL, Javier: «Una obra de Alonso de Mena y Escalante. El Cristo de la Expiración de Adra (Almería)», *Cuadernos de Arte*, nº 24 (1993), pp. 103-110.

29. El comisario científico fue el profesor Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. ROMERO TORRES, José Luis: «Crucificado, Alonso de Mena», en Sánchez-Lafuente Gémar, Rafael (coord.), *El esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, catálogo de la exposición. Málaga: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Obispado, 1998, pp. 162-163.

El nuevo siglo se inició con la publicación de un artículo del profesor Juan Jesús López-Guadalupe sobre el tema del crucificado en la obra de Pedro de Mena y la consecuente referencia a las versiones escultóricas del padre[30]. Al año siguiente, el historiador Enrique Pareja organizó una exposición titulada «Y murió en la cruz», financiada por la institución Cajasur, que se instaló en dos sedes –Córdoba y Sevilla–. En el catálogo, además de la presencia de los crucificados tallados por Alonso de Mena, los profesores Sánchez-Mesa y Villar Movellán volvieron a tratar este tema en la producción del maestro granadino[31]. Una magnífica exposición de esculturas en la que se pudo apreciar con claridad los estilos de los artistas y los valores expresivos utilizados para transmitir el sentimiento de dolor y el mensaje cristiano de la muerte de Jesucristo. Con esta actividad cultural se inició un nuevo periodo de publicaciones en las que se estudian obras de Alonso de Mena. En ese mismo año, el profesor Sánchez-Mesa publicó un comentario artístico del Cristo de la Victoria en la colección «Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia» que editó la Diputación y, un año más tarde, el mismo profesor contextualizó la obra de Juan de Mesa en su época y aportó nuevas obras de Alonso de Mena en las jornadas sobre el escultor Juan de Mesa organizadas por la Universidad de Córdoba[32]. En los años iniciales del siglo siguieron publicándose estudios parciales sobre este escultor. En 2008, el profesor granadino Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz realizó uno magnífico sobre escultura granadina en el que atribuyó a Alonso de Mena el Cristo de la Salud o de los Gallegos de la ermita de dicha advocación en la localidad granadina de Santa Fe[33]. Un crucificado con Jesús muerto, fechado hacia 1620, cuya composición sigue el modelo difundido por Pablo de Rojas antes de que Alonso de Mena definiera su estilo artístico personal. En 2009 el profesor Lázaro Gila dio a conocer otro crucificado de esa etapa temprana del artista, contratado en 1620, que recibe culto en la iglesia parroquial del pueblo de Las Albuñuelas (Granada).[34]

Después de sesenta y un años desde la primera monografía sobre Alonso de Mena, el profesor Lázaro Gila publicó la segunda monografía actualizada con

---

30. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: «Anotaciones al tema del Crucificado en Pedro de Mena», *Archivo Español de Arte*, nº 290 (2000), pp. 133-146.

31. PAREJA LÓPEZ, Enrique (com.): *Y murió en la cruz*, catálogo de exposición. Córdoba: Cajasur, 2001. Estudios incluidos: SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: «El crucificado en la escultura barroca andaluza. Breves puntualizaciones», pp. 171-183; y VILLAR MOVELLÁN, Alberto: «La agonía de Cristo en la imaginería andaluza», pp. 27-43.

32. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: «Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo: Nuevas obras de Alonso de Mena», en *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones. Actas de las III Jornadas de Arte*. Córdoba: Universidad, 2002, pp. 151-169.

33. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: *Imágenes elocuentes, Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada: Ed. Atrio, 2008.

34. GILA MEDINA, Lázaro: «Un crucificado temprano de Alonso de Mena: el de la iglesia parroquial de Las Albuñuelas (Granada)», *Cuadernos de Arte*, nº 40 (2009) pp. 99-105.

Alonso de Mena y Escalante, Iglesia conventual de San Bernardo, Granada. Foto: José Carlos Madero López.

las aportaciones anteriores y con otras obras documentadas o atribuidas acertadamente por el autor, además de contextualizar la creación artística del escultor en su época[35]. A la relación de los crucificados comentados hasta ahora, Lázaro Gila añade otros dos, el de la Vera Cruz o de la Sangre de Vélez-Rubio (Almería) con los brazos articulados y el que se conserva en la iglesia conventual de san Bernardo en Granada. En un artículo posterior de este profesor, escrito en 2015 en colaboración con el historiador Manuel García Luque, nuevamente se analizan los crucificados mencionados más arriba a los que se incorporan el expirante de la parroquia

35. Por su tratamiento académico, por la extensión de su contenido y por el magnífico análisis artístico, este artículo debe tener la consideración de segunda monografía de Alonso de Mena, a pesar de la modestia de su autor en la redacción del título. GILA MEDINA, Lázaro: «Alonso de Mena (1587-1615): Escultor, ensamblador y arquitecto. Nueva aproximación biográfica y nuevas obras», en Gila Medina, Lázaro (coord.), *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad, 2013, pp. 17-82.

del Salvador de Granada, el Cristo de la Yedra de Écija, el del asilo de Armilla y el de la parroquia de Peligros.[36]

Con estas últimas esculturas, los crucificados catalogados como obras de Alonso de Mena ascendían a dieciocho, cuyas características responden al estilo de este escultor con más o menos calidad, según el grado de intervención de su taller. Pero en 2015 y 2016 el historiador José Antonio Peinado Guzmán ha publicado en dos artículos quince crucificados más atribuidos a Alonso de Mena y su círculo, catalogándolos en la década de 1620 o años anteriores. Las características formales responden a esculturas que siguen el modelo de Pablo de Rojas y poco aportan con respecto a las esculturas comentadas, más bien aportan cierta confusión en lo que respecta a la definición del estilo personal del maestro.[37]

ALONSO DE MENA Y LA ICONOGRAFÍA DE CRISTO CRUCIFICADO

Desde la Edad Media, la imagen de Cristo en la cruz fue una de las iconografías principales del catolicismo, primero Jesús fue representado vivo sin mostrar gesto de padecimiento, después fue concebido muerto a partir del gótico y, por último, los artistas renacentistas lo pintaron o esculpieron en actitud expirante, mostrando el gesto de agonía previo a la muerte. Por lo tanto, cuando comienza el Barroco, los escultores disponían de dos posibles opciones de crucificado: vivo o muerto. Además, el crucificado vivo podía representar a Jesús en tres momentos distintos: pronunciando las siete palabras, la conversión del buen ladrón y la expiración; Cristo está con gesto sereno en los dos primeros y con un gesto dramático en el tercero, reflejando la angustia del momento final de la vida.

Esta variedad iconográfica convivió a comienzos del siglo XVII con un importante debate teológico sobre la manera en la que Jesús fue sujeto al madero de la cruz. En España, a la forma tradicional de los tres clavos se opuso la teoría de los cuatro clavos como había sido representado en el arte románico o lo había difundido el pintor Alberto Durero a finales del siglo XV a través de un grabado. Además, en los inicios de la etapa barroca, los crucificados de cuatro clavos fueron representados con los pies cruzados o paralelos y con supedáneo o sin soporte para descansar los pies. Estas variantes fueron pintadas en la primera mitad del

---

36. GILA MEDINA, Lázaro y García Luque, Manuel: «El crucificado en la escultura granadina: del Gótico al Barroco», en Gila Medina, Lázaro (comisario), *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (s. XVI-XVIII)*, catálogo. Granada: Diputación, 2015, pp. 64-70. MORENO ALMENARA, Maudilio: «Atribución del Cristo de la Yedra de Écija (Sevilla) a la gubia del escultor Alonso de Mena», *Andújar de Vera Cruz*, 20 de febrero de 2017, https://veracruzandujar.blogspot.com /2017/02/.

37. PEINADO GUZMÁN, José Antonio: «El crucificado en La Alpujarra granadina. Nuevas piezas relacionadas con la obra de Pablo de Rojas y Alonso de Mena», *De Arte*, nº 14 (2015) 64-77; «Piezas de la iconografía de Cristo crucificado vinculables a Alonso de Mena y su círculo en Granada», *Revista de Humanidades*, nº 29 (2016) pp. 109-130.

Alonso de Mena y Escalante, *Cristo de la Yedra*, Hermandad del Cristo de la Yedra, Écija (Sevilla).

siglo XVII por Francisco Pacheco, Diego Velázquez, Francisco Zurbarán y Alonso Cano. Los escultores Juan Martínez Montañés en Sevilla y Alonso de Mena y Escalante en Granada también fueron autores de la variante iconográfica de los cuatro clavos[38]. Tal vez, el escultor granadino fue quien realizó más versiones iconográficas distintas de crucificado: vivo o muerto; tres o cuatro clavos; pies superpuestos o paralelos sobre supedáneo. Además de los crucificados trabajados para Granada y pueblos de ese arzobispado (Albuñuelas y Armilla), Mena recibió encargos con destinos a lugares muy distantes de su ciudad natal: Adra y Vélez-Rubio (pueblos almerienses), Carcabuey y Priego (pueblos cordobeses), Málaga, Écija (Sevilla), Trujillo (Cáceres), Quer (Guadalajara) y Madrid.

38. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: *Imágenes elocuentes*... Op. cit,, pp. 145-152. GILA MEDINA, Lázaro: «Alonso de Mena (1587-1645)...». Op. cit. pp. 28-29.

Además de su capacidad personal para crear un estilo, Alonso de Mena recibió varias influencias de artistas anteriores y coetáneos: la de Pablo de Rojas en la composición de los crucificados muertos y de los perizomas; la de los hermanos García en dotar de más volumen al plegado del paño de pureza; y la hipotética de Juan de Mesa por algunos detalles formales como resultado de una posible relación artística entre ambos artistas planteada por el profesor Alberto Villar, cuestión que sigue sin demostrarse, pues Mesa trabajaba en Sevilla y murió en 1627.

La historiografía sobre Alonso de Mena distingue tres etapas artísticas: la formación y aprendizaje, antes de 1613; la consolidación, 1614-1629; y la plenitud profesional, 1630-1646. El artista tuvo que iniciar su formación en Granada con unos once años como estipulaban las ordenanzas gremiales, tal vez, en el entorno de los escultores Pablo de Rojas, Bernabé de Gaviria, Diego de Aranda y hermanos García, y los pintores de la familia Raxis. No obstante, a los 17 años aparece en Sevilla en el taller de Andrés de Ocampo, en donde permaneció poco tiempo, pues en 1610 contrajo matrimonio en su ciudad natal. Alonso de Mena llegó a tener un amplio taller para satisfacer los encargos recibidos en su ciudad natal y desde otros lugares de España. Con él se formaron escultores como el melillense Juan Sánchez Cordobés, el granadino Cecilio López, el sevillano Pedro Roldán, el lorquino Juan Pérez Crespo y algunos familiares: Juan de Mena y sus propios hijos, Alonso y Pedro de Mena y Medrano. Alonso Cano retornó a Granada en 1652 y generó un cambio estético radical en el arte granadino y en los seguidores de la herencia del viejo maestro.

Los primeros crucificados de Alonso de Mena, que están documentados en 1620 y 1622-1623, llevan tres clavos y Cristo está representado muerto, como el de Las Albuñuelas (Granada) y el de Adra (Almería). Anterior a estas imágenes se le atribuye el Cristo de la Salud o de los Gallegos de la ermita de su advocación en Santa Fe cuyos rasgos formales y composición derivan del modelo de crucificado tallado por Pablo de Rojas. En los últimos años, las atribuciones de crucificados de las décadas de 1610 y 1620 a Mena han aumentado, aunque los rasgos formales de muchos de ellos difieren de los que presentan los documentados, especialmente en el característico perizoma.

A partir de estas imágenes se plantea el dilema de cuál de los dos crucificados existentes en el pueblo cordobés de Carcabuey (ermita de san Marcos y parroquia de la Asunción) es el que hace referencia el contrato de 1624: el Cristo muerto de cuatro clavos y supedáneo o el expirante de tres clavos. Como hemos comentado más arriba, estamos de acuerdo con la identificación del profesor Alberto Villar, pues el de cuatro clavos presenta rasgos más arcaizantes que el otro con la advocación de las Ánimas. Sea uno u otro, el escultor ha representado dos variantes compositivas diferentes a los otros dos documentados, pues uno es expirante y el otro muerto con cuatro clavos, lo que refleja la demanda de iconografías distintas en pocos años como reflejo del incremento devocional de la época.

En la década de 1630 hay documentados dos crucificados: uno muerto y otro expirante. En 1634 talló el magnífico Cristo muerto y sujeto con tres clavos que corona el retablo mayor de la iglesia de santa María de la Encarnación o de la Alhambra; y en 1635 hizo una de sus principales obras de más calidad artística por encargo del corregidor Fariñas: el Cristo del Desamparo o de los Reviernes de la iglesia de San José de Madrid, una representación expirante sin policromía con Jesús sujeto con cuatro clavos y los pies apoyados en un supedáneo, cuyo modelo había ensayado en uno de los crucificados que se conservan en Carcabuey. En esta misma década Alonso de Mena debió de realizar el otro crucificado de este pueblo cordobés, el Cristo expirante con tres clavos. Una versión iconográfica que será más demandada en esta década y en la siguiente, a la pertenece el Cristo de la Victoria de la catedral de Málaga junto a otros existentes en el asilo de Armilla y en distintos templos granadinos –parroquia de san Gil y santa Ana, convento de san Bernardo y Hospital Real–.

Los crucificados comentados que reflejan con claridad el estilo personal de Alonso de Mena, con mayor o menor participación del taller, se agrupan en cuatro variantes iconográficas. La primera es la versión tradicional de Cristo muerto y sujeto con 3 clavos, como se aprecia en las siguientes nueve imágenes: Granada (Alhambra -1634-, hospital Real y carmelitas calzadas), Las Albuñuelas -1620- (Granada), Adra -1622/1623- (Almería), Priego de Córdoba, Écija (Sevilla), Trujillo (Cáceres) y Vélez Rubio (Almería), este último denominado *Cristo de la Vera Cruz* o *de la Sangre* o popularmente «Cristo de la caja», realizado en 1623 con gran intervención del taller, según Lázaro Gila[39], y que tiene la singularidad de tener los brazos articulados. La segunda variante representa también a Cristo muerto pero sujeto con cuatro clavos y descasando en un supedáneo, cuya única obra es el Cristo de la ermita de san Marcos de Carcabuey (Córdoba). La tercera es el Cristo expirante con tres clavos como las cinco esculturas siguientes: el de las Ánimas de la iglesia de la Asunción de Carcabuey (Córdoba); iglesia de san Gil y santa Ana de Granada; el Cristo de la Victoria de la catedral de Málaga; el de la iglesia conventual de san Bernardo de Granada; y el del asilo de Armilla (Granada). Y la cuarta y última variante es también un Cristo expirante, pero con cuatro clavos y supedáneo: Cristo del Desamparo o de los Reviernes de la iglesia parroquial de San José de Madrid y Cristo de la Misericordia de la parroquia de santa María la Blanca en Quer (Guadalajara), realizados en madera de cedro con policromía solo en el paño de pureza. El primero fue encargado en 1635 por el corregidor de Granada D. Juan Freile Ramírez de Arellano, conocido por el corregidor Fariñas, por su hermano Fernando Ramírez Fariñas. Cuando su propietario cambió de destino, la imagen fue trasladada a Madrid en procesión. Posteriormente

39. Ibídem, p. 32.

lo regaló al convento de agustinos descalzos o recoletos que tenía la advocación de Nuestra Señora de Capacabana[40]. Con la desamortización pasó a la iglesia de san José de Madrid, donde recibe culto con gran veneración.

La cabeza de los crucificados de Alonso de Mena posee un característico volumen. El cabello está peinado con raya en el centro, lo que genera un largo mechón a cada lado cuyos extremos pasan por detrás de las orejas, generalmente dejándolas al descubierto, y se deslizan por los hombros hacia el pecho. La barba, que está tallada con suaves líneas onduladas y con surcos de poca profundidad, termina en una configuración rectangular dividida en dos mechones: rasgo característico de todas sus representaciones pasionistas de Cristo (Ecce Homo, atado a la columna, nazareno y resucitado) y de las figuras masculinas barbadas (franciscanos, Santiago, etc.). El gesto de los rostros varía según el estado representado, siendo, indudablemente, el expirante en donde el dolor se expresa con mayor énfasis mediante el fruncido de las cejas y el gesto agónico de la boca abierta invocando a Dios Padre. En todos los crucificados de Cristo muerto, la cabeza cae hacia su lado derecho con los ojos ligeramente cerrados y con una corona gruesa que produce un importante volumen. Por el contrario, los expirantes sitúan la cabeza en su lado izquierdo con la mirada dirigida hacia arriba, cuyo contorno queda enmarcado por la forma circular que aporta la corona gruesa. En las dos versiones de expirante con cuatro clavos, una espina de la corona está clavado en su ceja derecha, intensificando la sensación de dolor.

Los brazos de los crucificados están colocados en una posición muy horizontal, excepto en el de Adra y en el de las Ánimas de Carcabuey que describen una ligera inclinación en forma de uve. Esta diferencia no afecta a la postura de las manos gesticulantes con los dedos extendidos acercando los dos centrales para generar la sensación de movimiento. Los torsos, que son iguales en todas las versiones y en otras figuras pasionistas, tienen un volumen compacto en el que destacan los distintos relieves que producen los músculos y las costillas, ligeramente marcados en la superficie, que discurren en torno al epigastrio y configuran el abdomen. Las piernas presentan diferencias, obviamente, según la presencia de tres o cuatro clavos. En los crucificados muertos y expirantes de tres clavos, las piernas están colocadas ligeramente juntas con las rodillas cercanas debido a la superposición de los pies clavados, aunque su pierna derecha está dispuesta en vertical con fuerte tensión, lo que contrasta con la contorsión que presenta el torso. En las versiones de cuatro clavos, esa tensión de la pierna se relaja por el descanso de los pies en el supedáneo, pero mantiene el contraposto del torso.

Otro elemento compositivo característico de los crucificados de Alonso de Mena es el perizoma o paño de pureza que se sostiene en la cuerda que rodea la

40. Ibídem, pp. 40-41.

cintura de Cristo. El paño tallado muestra una estructura triangular en el frente como resultado de la forma abultada de plegar el tejido al que imita con pliegues lineales y surcos de mediana profundidad. Por la parte superior del lado izquierdo del perizoma asoma un extremo del paño creando un interesante y característico volumen. El paño cubre la figura por detrás y deja ver el otro extremo por su cadera derecha, anudándose a la cuerda y cayendo en vertical con un plegado rizado. En este lado, los dos extremos dejan al descubierto parte de la cadera y la pierna. Por la policromía de algunos perizomas, conocemos que estaban decoradas imitando tejido blanco con algunas rayas oscuras en vertical.

Los crucificados realizados por Alonso de Mena reciben distintas advocaciones como Salud, Expiración, Desamparo o Reviernes, Misericordia, Agonía, Sangre, Ánimas, Vera Cruz, Victoria o Parrilla por el apellido del donante, aunque algunas de ellas han sido creadas en el siglo XX.

EL ANTIGUO CRISTO EXPIRANTE DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE MÁLAGA

En 1658 el obispo Diego Martínez Zarzosa erigió una iglesia con la advocación de san Pedro en el barrio popular de los Percheles de Málaga, como ayuda de la parroquia de san Juan. A finales del siglo XVII, en la sacristía se conservaba un retrato de este prelado[41], que también donó en ese mismo año el dinero necesario para la terminación de la sillería del coro de la catedral de Málaga, una obra por la que Pedro de Mena y Medrano se estableció en Málaga. A finales del siglo XVIII, existían tres cofradías en este templo con imágenes de Cristo que llevaban las advocaciones de las Penas, de la Buena Muerte y de la Misericordia.[42]

En esta iglesia existía un Crucificado expirante del que no hay datos hasta que el padre Andrés Llordén y Sebastián Souvirón lo clasificaron de estilo sevillano y lo identificaron con el titular de la cofradía del Cristo de la Buena Muerte que residió en ese templo[43], que no se debe confundir con la actual hermandad de la Buena Muerte y Soledad. La imagen salió en procesión a comienzos de la década de 1920 como titular de la reorganizada hermandad del Cristo de la Expiración y Virgen de los Dolores. La prensa local, El Regional, recogió las distintas opiniones que había en la ciudad sobre su autoría: Pedro de Mena, Alonso Cano y Ruiz Gijón, este último por la semejanza del paño de pureza con el que posee el Cristo

---

41. GARCÍA DE LA LEÑA, Cecilio (Cristóbal Medina Conde): *Conversaciones históricas malagueñas*. Málaga, Imp. Luis de Carreras, 1793, t. IV, p. 161.

42. Ibídem, p. 163.

43. LLORDÉN, P. Andrés y SOUVIRÓN, Sebastián: *Historia documental de las cofradías y hermandades de Pasión de la ciudad de Málaga*. Málaga: Ayuntamiento, 1969, p. 159.

del Cachorro, titular de la hermandad sevillana de la Expiración[44]. El crucificado, que salió algunos años con un sudario de tejido, no gustó a los responsables cofrades quienes encargaron un nuevo crucificado y una santa María Magdalena para que fuera a los pies, cuyo grupo salió en procesión en 1930. Al parecer, en aquel mismo año o en el siguiente, antes del incendio del templo en mayo, el crucificado barroco fue vendido a un pueblo de Granada, cuyo nombre no se publicó ni ha sido localizado.

Agustín Clavijo atribuyó la imagen a Alonso de Mena y Escalante por los rasgos formales semejantes con otros crucificados de este escultor. Nuevamente fue objeto de atención en 1996 cuando el profesor Juan Antonio Sánchez López lo analizó en su tesis doctoral como ejemplo malagueño de la iconografía del Cristo expirante[45], rechazando la autoría propuesta hasta entonces. Analizando nuevamente la escultura, consideramos que, obviando la presencia del perizoma, poseía rasgos formales afines al estilo de Alonso de Mena en la composición y, en especial, en los elementos anatómicos, como la postura de los dedos de las manos, el tratamiento técnico de la cabeza (cabellos, barba y corona gruesa), el modelado del torso y la postura de las piernas. Es cierto que el paño de pureza y su colocación, dejando ver ampliamente su cadera izquierda, recordaba la solución que Pedro de Mena hizo en el Cristo de la Buena Muerte de la parroquia de santo Domingo de Málaga, en torno a 1658-1662, aunque con un modelado menos airoso. La inexistencia de esta obra nos impide realizar un análisis directo de la obra que permita apreciar mejor sus características, pero, sin duda, fue una magnífica escultura de la década de 1640 o comienzos de la siguiente realizada por un escultor granadino del círculo de Alonso de Mena.

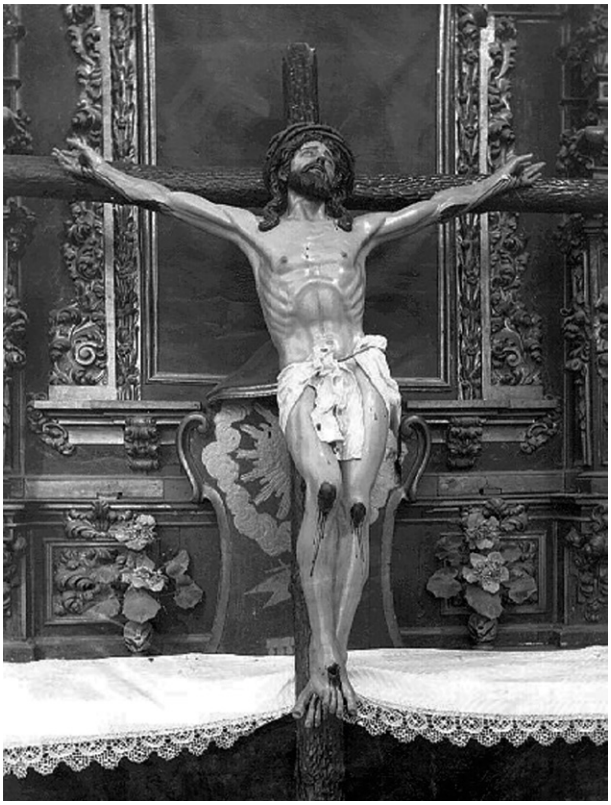
CRISTO DE LA VICTORIA DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA

En los años de la posguerra civil, esta escultura estaba ubicada en un lateral de la capilla mayor de la iglesia que había pertenecido a los capuchinos hasta la desamortización de Mendizábal en 1835. Los frailes de esa orden fundaron en Málaga en 1619 y residieron primero en el centro de la ciudad hasta que al año siguiente obtuvieron la ermita de santa Brígida y los terrenos de alrededor que estaban situados al norte de la ciudad en el antiguo camino hacia Casabermeja. En ese lugar construyeron su iglesia y el convento con sus huertas, cuyo conjunto se inauguró

---

44. CLAVIJO GARCÍA, Agustín: *La Semana Santa malagueña en su iconografía desaparecida. 500 años de plástica cofradiera*. Colección Semana Santa en Málaga. Málaga: Ed. Arguval, 1987, t. II, pp.39-42. Reproduce la fotografía del Cristo, pp. 38, 40-44.

45. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Hermandad de Zamarrilla, 1996, p. 207-208.



Alonso de Mena y Escalante, *Cristo de la Expiración* (remodelado), paradero desconocido, antiguamente en la Iglesia de San Pedro, Málaga.

en 1632[46]. Seis años más tarde, se fundó en el convento una casa de noviciado. El primer benefactor de la comunidad fue don Diego Polín, aunque el patronato de la capilla mayor fue concedido a la familia Cisneros, como constatan los escudos pintados del presbiterio, en agradecimiento por la ayuda prestada por don Baltasar Cisneros. En torno a ese año o posteriores, el escultor debió de realizar el Cristo crucificado que se estudia en esta publicación.

En el siglo XIX, con motivo de la desamortización de Mendizábal, la iglesia que conservaba gran parte de su patrimonio artístico fue convertida en parroquia. En las revueltas sociales de 1931 y en las bélicas de 1936, el templo parroquial se salvó de los destrozos, pues los militares, residentes en el antiguo convento convertido en cuartel, evitaron el saqueo y la destrucción. En la posguerra, por iniciativas

46. ESTRADA CASTRO, Juan: *La Divina Pastora y el barrio de Capuchinos*. Málaga: Imp. San Andrés, 1972.

del canónigo Francisco Corrales, el crucificado fue trasladado a la catedral para formar pareja con una Dolorosa de medio cuerpo tallada por Pedro de Mena en un retablo de nueva construcción[47]. La primera vez que el crucificado fue atribuido a este escultor fue en 1979[48], cuya autoría fue reconocida posteriormente por otros historiadores del arte[49]. Desconocemos si la historiadora María Elena Gómez-Moreno se refiere a este crucificado en 1963, cuando menciona un Cristo pequeño del convento de capuchinas de Málaga al escribir sobre los crucificados de Alonso de Mena[50]. El Cristo de la Victoria posee las características descritas más arriba para los crucificados tallados por Alonso de Mena y por su semejanza con otros crucificados del mismo autor, podría datarse entre 1632 y 1640, años posteriores a la inauguración del templo.

Las décadas de 1630 y 1640 fueron los años de mayor prestigio artístico del escultor Alonso de Mena y en los que enseñó el arte de la escultura a su hijo Pedro de Mena y Medrano, artista de gran recuerdo en la ciudad de Málaga, en la que vivió los últimos treinta años de su vida y está enterrado. Sin duda, el joven Pedro vio a su padre tallar este Cristo crucificado que ha recuperado su calidad artística con la actual restauración.

---

47. CORRALES, Francisco J.: *El altar del Stmo. Cristo de la Victoria (Capilla de los Caídos) en la Santa Iglesia Catedral de Málaga*. Málaga: Caja de Ahorros Provincial, 1968.

48. ROMERO TORRES, José Luis y CANCA GUERRA, Antonio: «La catedral, un museo de arte sacro». Op. cit., p. 28. ROMERO TORRES, José Luis: «Pedro de Mena: un nuevo crucificado». Op. cit., p. 18. PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo y ROMERO TORRES, José Luis: *La Catedral de Málaga*. León. Ed. Everest, 1986, pp. 55-56. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: «Crucificado, 1630-40, Alonso de Mena». Op. cit., pp. 108-109.

49. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: «El arte del barroco: escultura, pintura y artes decorativas». Op. cit., pp. 126-140, cita del Cristo, pp. 134-135. ROMERO TORRES, José Luis: «Crucificado». Op. cit., pp. 162-163; «La escultura del Barroco», en Camacho Martínez, Rosario (coord.), *Historia del Arte de Málaga*, t. 10. Málaga: Prensa Malagueña, 2011, p. 23. GILA MEDINA, Lázaro: «Alonso de Mena (1587-1645)...». Op. cit., p. 42.

50. GÓMEZ-MORENO, María Elena: *La escultura*.... Op. cit, p. 192.

DE LA CAPILLA DEL CRISTO DE LA AGONÍA A LA CAPILLA DEL CRISTO DE LA VICTORIA, EN LA CATEDRAL DE MÁLAGA

Marion Reder Gadow

DE LA CAPILLA DEL CRISTO DE LA AGONIA A LA CAPILLA DE LA VICTORIA

A finales del siglo XVIII, en el año 1785, el canónigo Medina Conde en su descripción particular que lleva a cabo de las capillas y altares de la Santa Iglesia Catedral malagueña reseña la primera de la nave de la Epístola del templo de la siguiente manera: «Ésta no está adornada, y oy sirve de vestuario interino para los Dignidades y Canónigos, y sirve de entrada a la Sala Capitular, situada oy en el primer cuadro, o salón de la Torre que está por concluir. Tiene un solo altar, y en el está puesto interinamente el Retablo de pintura de la Encarnación que estaba en la Capilla de su advocación, y fue el que pintó el célebre César Arbasia, y se quitó para poner el Mysterio de alabastro que costeó el Illmo. D. Jph. Molina Lario de que hablaremos[1]». Es decir, que la capilla situada junto a la torre inacabada de la Santa Iglesia Catedral no tenía inicialmente culto, pues daba paso, y sigue dando paso, a la Sala Capitular y a la torre inacabada.

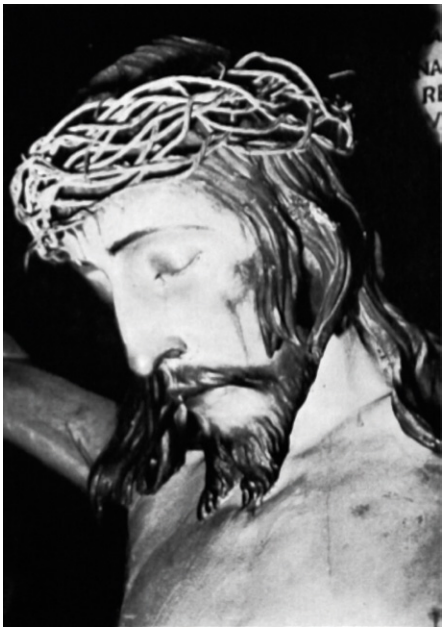
A comienzos del siglo XX, el canónigo Bolea y Sintas, en su descripción de la *Catedral de Málaga* nos indica que, cuando se entra en la Iglesia, por la puerta que hay a la derecha, de las tres de la fachada, se hallaba la capilla que se designaba con el nombre de «Capilla Nueva», que bien podía llamarse de «Jesús, María y José», por las tres imágenes que se veneraban en su hornacina, pues en ella no se colocó un ara hasta después de 1889[2].

Ciertamente, en el año 1880, los albaceas testamentarios de la Marquesa de Campo Nuevo, pidieron licencia al Cabildo Catedralicio para erigir en esta capilla un

---

1. MEDINA CONDE, Cristóbal, *La Catedral de Málaga*, Málaga, Ed. Arguval, 1984, p.132. El título completo de la obra póstuma del canónigo Conde, publicada en1878, es el siguiente: *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga desde 1487 de su erección hasta la presente de 1785,* Camacho Martínez, Rosario (Estudio preliminar).

2. BOLEA Y SINTAS, Miguel, *Descripción Histórica que de la Catedral de Málaga hace su Canónigo Doctoral….*, Camacho Martínez, Rosario (Estudio preliminar), Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998.



Detalle del Cristo de la Agonía.

altar, cumpliendo así la última voluntad de aquella piadosa señora[3]. Éste autorizó el embellecimiento de este espacio sacro en la sesión que celebró el día 18 de noviembre del citado año. Pasado un tiempo, en 1884, los albaceas testamentarios de la Marquesa: don Gregorio Naranjo Barea, Dignidad de Maestre Escuela de la Santa Iglesia Catedral, y don Juan Tejón y Rodríguez, presentaron al Cabildo el diseño del nuevo retablo, trazado por el arquitecto de esta ciudad Manuel Rivera Valentín[4]; y aunque los planos presentados fueron aprobados por los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, los albaceas, atendiendo su ejecución a su presupuesto económico, acordaron que un maestro de la ciudad de Sevilla tomase a su cargo la construcción del citado conjunto decorativo, introduciendo en el diseño notables variaciones respecto a su proyecto original[5].

En 1889 se colocaron en este retablo las imágenes del Santo Cristo de la Agonía y, al pie de la Cruz, la de Nuestra Señora de la Soledad, del escultor Pedro de Mena[6], que se habían venerado hasta entonces en el oratorio de la casa familiar

3. RAMOS FRENDO, Eva María, «La Marquesa de Campo Nuevo en su faceta de protectora del patrimonio artístico heredado», *Isla de Arriarán*, XVIII (2001), pp. 187-201. Doña Concepción recibió de su tía, doña Josefa Monsalve el Santo Cristo Crucificado y Virgen que se hallaban en su Oratorio,

4. RODRÍGUEZ MARÍN; Francisco José, «Manuel Rivera Valentín (1851-1903). Primero de dos generaciones de arquitectos malagueños (1), *Boletín de Arte*, nº 12 (1991), pp. 235-254. En orden cronológico, la siguiente intervención de carácter religioso es el diseño del retablo de la Capilla Nueva de la Catedral. Esta había permanecido desnuda hasta que en 1880 se concedió licencia de construcción a los albaceas testamentarios de la Marquesa de Camponuevo. Manuel Rivera realizó un proyecto que constó de memoria, presupuesto y condiciones facultativos, además de planos de planta, capillas del altar, alzado y detalles del entablamento y candelabro, hoy perdidos. En opinión del autor, la elección de la madera se justificaba por razones de economía, mientras que el estilo del mismo se integraba en el resto de retablos catedralicios.

5. *Ibídem*. El retablo desapareció en el incendio de 1931, pero antiguas fotografías lo muestran como de color blanco o dorado, con un sagrario sobre el banco y columnas y pilastras estriadas con pequeños elementos decorativos.(Archivo Temboury, sección fotografía).

6. ROMERO TORRES, José Luis, «Pedro de Mena: un nuevo crucificado», *Jábega* 35 (1981), Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, pp. 13-20.

de la Marquesa de Campo Nuevo[7], como lo atestigua una inscripción, situada al lado del Evangelio de dicho altar, en el que consta esta leyenda: «Aquí se veneran las Sagradas Imágenes del Santo Cristo de la Agonía y Nuestra Señora de la Soledad que recibieron culto privado desde 1695 a 1879 en el Oratorio de los Señores Monsalve Q.S.G.H.».

Santo Cristo de la Agonía y Nuestra Señora de la Soledad, titulares de la Capilla.

En el lado de la Epístola, correspondiendo con esta inscripción, hay otra que nos indica el origen de este altar, aunque hay que lamentar que se haya omitido en ella la fecha en que se construyó el ara. Dice así: «La Excma. Señora Doña María de la Concepción Monsalve y Villanueva, Marquesa de Campo Nuevo, Condesa de San Remy, Vizcondesa de la Torre Luzón mandó construir este altar. R.I.P.».

Para la iluminación del altar legó además: «dos candelabros de ángeles, otros dos grandes torneados, otros dos medianos y labrados en forma de medias cañas, otros dos pequeños con dos cordoncillos en el pie, otros seis iguales antiguos y en forma de palmatoria, vinajeras labradas con platillo y campanilla de plata, espaviladera, cáliz del mismo metal cincelado con su patena de plata sobredorado y una lámpara cincelada con seis tubos para bujías».

Sobre la mesa del altar, en su centro y debajo de la imagen de la Virgen, destacaba una pequeña capilla a modo de Sagrario, en la que se encontraba colocada una preciosa imagen de san José. Esta talla no procede del oratorio de los señores Monsalve, ni era de su propiedad, sino que fue donada a esta Iglesia por don José Sánchez, canónigo de ella, el año 1889; por lo que sólo puede atribuirse su colocación en este lugar, a la singular devoción que siempre profesó esta Iglesia al glorioso Patriarca. En tiempos del canónigo don Miguel Bolea Sintas existía también en el testero de la capilla, del lado de la Epístola, un cuadro que representaba la imagen de la Purísima Concepción, que procedía también de la casa solariega de

7. B(oletín) O(ficial) O(bispado) M(álaga), nº13, Año LXXIV, diciembre 1941, p.838-840. SANTOS OLIVERA, Balbino, «La Capilla de la Victoria y Nuestros "Mártires"». SANTOS OLIVERA, Balbino, «La capilla de la Victoria y nuestros mártires», *Diario SUR*, 2 de diciembre de 1941.

Capilla del Santo Cristo de la Victoria. Foto: Alberto Villén.

la Marquesa de Campo Nuevo, al parecer del pintor Juan Niño de Guevara. En el otro lado de la Capilla, frente por frente a la pintura anterior, colgaba otro que representaba a Nuestra Señora del Rosario y, en un plano inferior, a santo Tomás y a santo Domingo, cuya autoría se atribuye al pincel de Alonso Cano. Al parecer, fue un encargo del obispo Fray Alonso de Santo Tomás[8]. Mientras vivió este prelado

8. REDER GADOW, Marion, «La fiscalidad eclesiástica en las Constituciones Sinodales Malagueñas de Fray Alonso de Santo Tomás (1671)», en C. Mª Cremades Griñán (Ed), *Actas del I Symposium Internacional: «Estado y Fiscalidad en el Antiguo Régimen»,* Murcia, Universidad de Murcia, 1989, pp. 97-116. «Fray Alonso de Santo Tomás y la Cofradía de Ánimas de los Mártires», *Baetica Estudios de Arte, Geografía e Historia,* Málaga, nº 16, (1994), pp. 357-382. «Un Obispo carismático: Fray Alonso de Santo Tomás. Fundación de la Capilla de San Andrés y Casa Pía por los hombres de negocios de los Estados Generales y

estuvo este cuadro en su oratorio particular; una vez fallecido, pasó esta pintura a adornar la sacristía de la Santa Iglesia Catedral. En el año 1702, a instancias del racionero don Juan de Pedregal y Figueroa, se le puso una rica moldura y se trasladó al coro y una vez finalizadas las obras a la capilla, a la que desde entonces se conoció como del Santo Cristo de la Agonía y de Nuestra Señora de la Soledad, se reubicó el cuadro de Nuestra Señora del Rosario, del pintor Alonso Cano, en este espacio sacro.

Por deseo expreso de la testadora y bienhechora, doña María de la Concepción Monsalve y Villanueva, Marquesa de Campo Nuevo y Condesa de San Remy, Vizcondesa de la Torre de Luzón, quedaron también depositados sus restos en la cripta del Santo Cristo de la Agonía, en la Santa Iglesia Catedral, por derecho de patronato[9]. Así mismo, dejó también ordenado en su testamento que la citada capilla se iluminase con una sencilla lámpara de metal blanco; y que sus herederos costeasen perpetuamente su iluminación. Además, que cada viernes del año, se oficiase una misa rezada por su alma.

Así se mantuvo este oratorio, hasta que en el año 1931 tuvieron lugar los tristes acontecimientos que sufrió la ciudad de Málaga, con el incendio de iglesias y destrozos de sus imágenes por los iconoclastas republicanos. El retablo de la capilla del Cristo de la Agonía y de Nuestra Señora de la Soledad quedó destruido por lo que desaparecido éste el espacio sacro se encontraba, de nuevo, desnudo, desmantelado y sin culto, a la espera de que «una mano pródiga» se ocupara de su restauración[10]. Una vez finalizada la guerra civil, y ante esta desoladora situación, el Cabildo Catedralicio concedió autorización para que la capilla se decorara, adornara y que en ella se reanudará la celebración Eucarística[11]. Una vez recuperada y rehabilitada, el obispo don Balbino Santos Olivera dispuso que sirviera de cripta, y que en su bóveda sepulcral se inhumaran los restos de los «mártires» malagueños, titulándose en adelante este espacio sacro como Capilla del Cristo de la Victoria.

Ciudades Hanseáticas», *Isla de Arriarán. Revista Cultural y Científica*, Málaga, nº IX, (1998), pp. 135-148. «Fray Alonso de Santo Tomás (1631-1692)», *Malagueños en la Historia*, CABRERA PABLOS, Francisco Y OLMEDO CHECA, Manuel (Coord.), Benedito Editores, Málaga 2006, pp.236-243.

9. B.O.O.M., nº13, Año LXXIV, diciembre 1941, *Op. Cit.*

10. GÓMEZ BAJUELO, Gil, *Málaga bajo el dominio Rojo*, Cádiz 1937, p. 111. «Hoy no queda en la Catedral ni un solo altar, ni una sola escultura, ni un solo objeto de culto; no quedan nada más que las paredes». GUEDE FERNÁNDEZ, Lisardo, *Martirologio Malaginense*, Málaga 2003, p. 252. A don Vicente Andrade Fernández, republicano, debemos el que se haya salvado el rico patrimonio cultural y cultual de nuestro primer templo.

11. GÓMEZ BAJUELO, Gil, *Op. Cit.*, p. 58. «A los que conocíamos y amábamos esta Iglesia (Catedral), la impresión que se recibe hoy al visitarla no puede ser más desoladora. Aquí el daño no ha sido hecho por las llamas, ha sido la mano del hombre, la que directamente apuntando bien, cada hachazo, cada golpe de martillo, destruyó uno por uno los objetos de arte, las reliquias sagradas, las efigies, ante las cuales han rezado tantas generaciones»-

EL PRELADO DON BALBINO SANTOS OLIVERA

El 5 de agosto de 1935 fue nombrado gobernador de la Diócesis de Málaga don Balbino Santos Olivera, sucediendo en la prelatura a san Manuel González García[12]. En octubre de ese mismo año, el obispo Santos Olivera tomó posesión de la misma por poderes otorgados al deán Diego Márquez Meler[13]; a finales del mismo mes tuvo lugar su consagración en Sevilla. Liberada Málaga, el 8 de febrero de 1937, por el Ejército Nacional, el prelado Balbino Santos pudo volver a ocupar el sitial episcopal. Una de sus primeras actuaciones como obispo de Málaga fue celebrar un funeral por los «mártires» malagueños, entre ellos 167 clérigos.

La mayor parte de las iglesias de la diócesis se encontraban arruinadas, sin ornamentos, con la imaginería destruida, con pocos medios para su reconstrucción; únicamente contaba con la moral y buena voluntad del clero y de sus fieles. El obispo Santos Olivera se propuso, como una de las primeras medidas de gobierno, la restauración de las iglesias parroquiales, reabrir el Seminario y rehabilitar el Palacio Episcopal, los templos, los conventos y las casas rectorales. Por toda esta labor en favor de la recuperación del Patrimonio de la Iglesia fue nombrado hijo adoptivo de Málaga el 11 de noviembre de 1945. Al año siguiente fue preconizado arzobispo de Granada, ante la tristeza de su grey.

Ático del retablo. Sobre una Cruz reinó Dios.

El pastor Santos Olivera, respaldado por los familiares y ciudadanos en general, mostraba su satisfacción y orgullo de que el monumento más significativo y relevante de la ciudad, como era la Iglesia Mayor de todas las iglesias de la Diócesis, acogiera los restos de los mártires para tener el vivo recuerdo y la presencia de los que se decía: «que “nos precedieron con el signo de la fe” y con la efusión generosa de su sangre, sea para todos nosotros un motivo de

12. JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Antonio Jesús, *San Manuel González García. Un hombre de Cristo para el pueblo y del pueblo para Cristo*, Gráficas Anarol, Málaga 2017. JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Antonio Jesús, *San Manuel González García: en Andalucía me forjó y en Palencia me hizo santo*, Ed. Ex Libris, Antequera 2018.

13. MONDÉJAR CUMPIÁN, Francisco, S. J., *Obispos de la Iglesia de Málaga*, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba 1998, pp. 377-379.

consoladora esperanza y un poderoso acicate que nos induzca a imitar su cristiana y heroica fortaleza».

Con el respaldo de una concesión pontificia reposan, desde el día 2 de diciembre de 1941, los despojos gloriosos de los «innumerables mártires» malagueños. Y así, la que inicialmente era conocida con el nombre de Capilla Nueva, pasó a denominarse, en el transcurso del tiempo, Capilla del Santo Cristo de la Agonía y Nuestra Señora de la Soledad y, finalmente, Capilla del Cristo de la Victoria, por tres motivos expuestos por el prelado Santos Olivera:

1º. por el triunfo y victoria, que con su muerte obtuvieron nuestros «mártires».

2º. porque en el magnífico retablo que se proyectó, debía de destacarse, mayestática y severa, la sacrosanta imagen del Divino Rey de los mártires y Vencedor soberano de la muerte, con esta inscripción sobre su cabeza: «Regnovit a ligno Deus», es decir «Sobre una cruz reinó Dios».

3º. porque en el centro de la artística vidriera que corona la Capilla, aparece la Patrona de Málaga, Nuestra Señora de la Victoria, escoltada por los Arcángeles San Miguel y San Rafael (como titulares de los cementerios donde antes reposaron los gloriosos restos), cobijando bajo su manto a los que en vida fueron sus devotos y patrocinados.

Por tanto, en la antigua Capilla de Nuestro Padre Jesús de la Agonía, en cuya bóveda sepulcral se encontraba inhumado el cuerpo de la benefactora, se amplió la cripta para albergar los restos de los mártires que murieron defendiendo su fe cristiana.

Además, en Málaga se encontraba ya expuesta al público el proyecto o maqueta que el artista Granda Buylla había concebido y diseñado para el magnífico retablo que había de servir de fondo al altar, sustituyendo al antiguo destruido[14]. Sobre el ara del altar, diaria y perpetuamente, se oficiaría una misa en sufragio de las almas de las víctimas cuyos restos descansaban en la cripta catedralicia, y aún de aquellos otros que, habiendo sucumbido por la misma causa en esta ciudad, no pudieron ser hallados e incluidos con los demás. Según el diseño iba a ser un magnífico retablo que debía servir de fondo al suntuoso altar, que según los indicios, prometía ser grandioso.

La inscripción sepulcral que se mandó esculpir en la lápida central del pavimento sobre la cripta decía así: «De aquí se levantarán, en el día postrero, todos aquellos que durante la cruel persecución marxista cayeron en esta ciudad, prefiriendo antes morir que prevaricar contra las leyes de Dios y de la patria, el año del Señor 1936. R.I.P.».

---

14. GÓMEZ BAJUELO, Gil, *Op. Cit.*, p. 109. «Se destruyeron entonces todos los retablos, todos los altares, que no habían podido ser tabicados».

Con el paso del tiempo, con la llegada de la Democracia, se produce un cambio de sensibilidad social por lo que en la actualidad aparece señalada en el tablón indicativo como Capilla de las Victorias. ¿Tendrá que ver la imagen de la Virgen de la Victoria en la cristalera que corona la Capilla para que se convierta en plural? Hoy día la lápida que figura en la Capilla del Cristo de la Victoria que custodia los restos de los «mártires» que ofrecieron su vida por defender sus creencias en Dios y en la Patria tiene la siguiente inscripción: «Bienaventurados Señor los que habitan en tu casa. Te alabaran por los siglos de los siglos. Psalmo 83-v 5. Yacen en la cripta de esta capilla los restos de mil cien hermanos nuestros que en defensa de nobles ideales ofrecieron a Dios sus vidas en Málaga Año XCMXXXVI-MCMXXXVII Señor concédeles la paz eterna».

LA COMISIÓN PRO VÍCTIMAS

Una vez terminada la Guerra Civil, se constituyó en la ciudad de Málaga, el 26 de mayo de 1940, una Comisión «pro-victimas del marxismo», auspiciada por el Alcalde, Pedro Luis Alonso, que se iba a encargar de organizar todo lo relativo a la exhumación de los restos de los caídos, enterrados por los marxistas en el Cementerio de San Rafael, en siete fosas comunes, así como su traslado posterior a la Santa Iglesia Catedral e inhumación en la cripta de la capilla destinada para ese fin. Esta comisión estaba integrada por doña Trinidad España, viuda de Peralta; doña Francisca Sells; Marquesa Viuda de Novaliches; doña María Luisa Segalerva, viuda de Estrada; doña Concepción Díaz Andeyro, viuda de Romero Raggio; señora viuda de Méndez; doña María Lamothe, viuda de Miró; doña Carmen García Souviron de Jiménez; don Eduardo Díaz Murciano; don Antonio León Donaire; don José Creisell de Pablo Blanco; don Juan Huelin García de Toledo y don Manuel Pérez-Bryan. La comisión «pro-victimas del marxismo» en cumplimiento de su objetivo, recaudaba fondos entre los familiares de las víctimas para hacer frente a los primeros gastos para que los restos de los «mártires», pudieran ser inhumados en la Santa Iglesia Catedral.

El 5 de noviembre dieron comienzo en el Cementerio de San Rafael los trabajos de exhumación en presencia del representante del fiscal, miembros de la comisión y familiares de las víctimas, finalizando éstos el 25 del citado mes. El total de cadáveres exhumados en las referidas 7 fosas comunes arrojaban el número de 943 «mártires» que fallecieron durante los 8 meses que gobernó el frente popular en Málaga. Estos cuerpos fueron depositados en 76 féretros o cajones de madera de pino pintado, oscurecidos con nogalina, con una Cruz negra, sobre la tapa. Algunos cadáveres fueron identificados por los retazos de su indumentaria o por los objetos personales, como gemelos, anillos, relojes, medallas; incluso por su dentadura. Entre éstos, se reconocieron los de Antonio Baena Gómez, empresario y fundador de la Agrupación de Cofradías. Otros no pudieron ser identificados por

sus familiares, si bien se tiene la certeza que correspondían a las víctimas que murieron por el marxismo durante su dominio en esta ciudad.

TRASLADO A LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE LOS RESTOS DE LOS MÁRTIRES

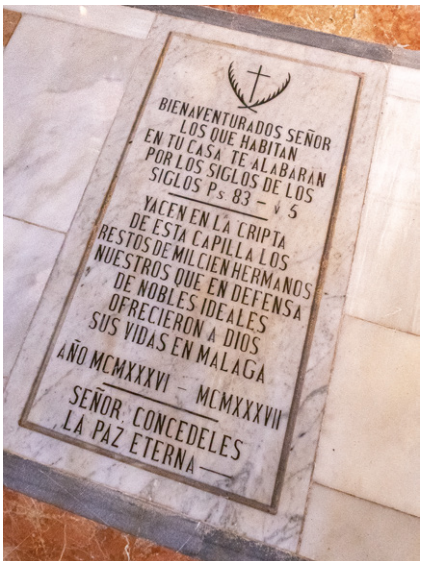
El periódico *Hoja de Lunes*, publicado en Málaga, del 1 de diciembre de 1941 titulaba la noticia de la siguiente manera: «Málaga rinde a sus mártires ferviente tributo»[15]. El pueblo de Málaga, indicaba, acudirá: «al severo y triste acto del traslado de los restos que, defendieron los sacrosantos ideales, que cayeron asesinados por los marxistas en la capital, durante la dominación roja». Continúa destacando que, el Estado, la Iglesia, el Ejército y la Marina, así como la representación de la Ciudad, se pusieron de acuerdo para dispensar los máximos honores a los restos de los mártires. El periodista adelantaba la programación del acto fúnebre del traslado de los restos mortales del Cementerio de San Rafael al descanso definitivo en la Capilla de la Victoria. Ciertamente, en la tarde del 1 de diciembre de 1941 tuvo lugar el acto del traslado a la Santa Iglesia Catedral de los restos mortales de los mártires asesinados por los extremistas republicanos[16]. A las catorce horas, salieron del Cementerio de San Rafael los despojos de cerca de un millar de víctimas, depositados en 76 féretros grandes y 23 pequeños. Los ataúdes fueron colocados en 7 camiones; 5 procedían de la Aviación y dos fueron cedidos por particulares. Todos los vehículos iban cubiertos con paños negros, flores y la bandera de Nacional. Poco después, se puso en marcha la comitiva fúnebre rumbo a la Iglesia Catedral de Málaga, abriendo la marcha una sección de la Guardia Municipal. A continuación, se organizó la presidencia integrada por el obispo, Santos Olivera, que tenía a su derecha al Gobernador Militar de la plaza y de la provincia; por Juan Ignacio Medina Tagores, director general de Obras Hidráulicas, don Primitivo Mateo Sagasta, presidente de la Audiencia, don Esteban Samaniego; presidente de la Diputación Provincial, el «camarada» Urbano Diéguez y el administrador de Rentas Públicas, don Luis Cabello, que ostentaba la representación del Delegado de Hacienda. A la izquierda del prelado don Balbino se situaron el comandante de Marina, don Enrique de la Cámara; el general de Aviación, Sr. Gallarza; el jefe provincial del Movimiento y el Gobernador Civil de la provincia, don Emilio Lamo de Espinosa; el Director general de Turismo, «camarada» Luis Antonio Bolín, y el alcalde, don Pedro Luis Alonso[17]. Seguidamente marchaba

---

15. A(rchivo) M(unicipal) de M(álaga), Sec. Hemeroteca, *Hoja de Lunes*, Málaga, lunes 1 de diciembre de 1941, nº 344, p. 7. «Málaga rendirá a sus mártires ferviente tributo».

16. B.O.O.M. *Op. Cit.*

17. *Diario SUR*, martes 2 de diciembre de 1941, pp-1 y 4. «Traslado a la Santa Iglesia Catedral, de los restos de los Mártires».



Lápida que recuerda a los mártires.

otra presidencia, integrada por el almirante, don Ángel Cervera; contraalmirante, don Sebastián Noval; capitán de navío, don Daniel de Araoz, capitán de fragata y comandante del «Escaño», don Carlos Pardo; comandante del «Huesca», don José Noval; presidente de la Comisión «pro víctimas del marxismo», don Tomás Bolín; secretario de Cámara del Obispado, don Manrique Moreno; don Juan Zapata y otros, según el periodista del *Diario Sur*.

Rodeada de numerosos acompañantes, llegaba la comitiva fúnebre a la Plaza del Obispo. Mientras las Autoridades se situaban en la escalinata de la fachada principal de la Catedral, el pastor de la grey de Málaga se adelantó hacia la puerta principal donde le esperaba el Cabildo en pleno, con traje coral. En la puerta central del primer templo malagueño se había levantado un sencillo altar, presidido por un Crucifijo, ante el cual se cantó un solemne responso por la Capilla catedralicia y la Schola Cantorum del Seminario, con acompañamiento de orquesta, ante el prelado Santos Olivera, revestido de pontifical, y los capitulares asistentes, con ornamentos sagrados. Acto seguido, los camiones se desplazaron hasta las gradas de la Puerta de las Cadenas, desde donde, privadamente, se fueron introduciendo a la Capilla de la Victoria, los féretros, uno a uno, y a hombros de los familiares, de los marinos y de numerosas personas allegadas de las víctimas, ante un respetuoso silencio de los presentes. El obispo Balbino Santos, junto a su Cabildo Catedralicio, presenció el traslado de los féretros a la cripta de la capilla habilitada para su inhumación.

El día 2 de diciembre, en la Capilla de la Victoria, antigua de Nuestro Padre Jesús de la Agonía, se oficiaron de nuevo misas aplicadas por el eterno descanso de los inhumados en su cripta. Aquellos que visitan nuestro primer Templo de la Diócesis de Málaga contemplan el retablo de Navas Parejo así como el exorno de la Capilla de la Victoria, elementos que conservan una gran carga simbólica.

EL CRUCIFICADO DE ALONSO DE MENA Y SU INCORPORACIÓN AL PATRIMONIO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA

Rosario Camacho Martínez

La Catedral de Málaga tiene reconocida la categoría de Monumento Histórico Artístico por el decreto de 3 de junio de 1931[1], asumida como Bien de Interés Cultural por la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 y la del Patrimonio Histórico de Andalucía de 2007, y por la legislación urbanística municipal goza de Protección Integral. Esa categoría le viene dada no sólo por su calidad arquitectónica sino porque contiene un completísimo conjunto de objetos artísticos, muchos de los cuales forman parte del Catálogo General del Patrimonio Andaluz, y algunos son fundamentales en la historia del arte español[2]. Además de su valor histórico y artístico tienen la peculiaridad de haber servido y/o sirven al culto y la devoción de las pasadas y presentes generaciones, con una finalidad litúrgica y pastoral, y constituyen un testimonio de la fe vivida por el pueblo. Su función las abrigó con riqueza, realmente la liturgia puede concebirse sin el arte pero han estado tan identificadas que hoy no podemos pensar en ella sin imaginarla revestida de sus galas.[3]

---

1. Este Decreto supuso la declaración masiva como Monumento Histórico Artístico de 731 inmuebles del territorio nacional y se debe al gobierno de la Segunda República de España durante el tiempo que ocupó la Dirección General de Bellas Artes el político, jurista e investigador malagueño D. Ricardo de Orueta Duarte (Málaga 1868-Madrid 1939), quien supo establecer modelos de gestión del patrimonio y dar forma legal a su visión democrática de la cultura y de la tutela del patrimonio, que cuajarían en la Ley de Protección del Tesoro Artístico Nacional, de 1933. Pero antes de dedicarse a la administración pública Orueta, que fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de Málaga entre 1878 y 1885, se sintió atraído por la práctica de la escultura iniciando su preparación, sin embargo se orientó hacia la investigación de la historia del arte que fue su pasión. A partir de 1911, en su etapa en el Centro de Estudios Históricos y en la Residencia de Estudiantes, Orueta realizó una serie de investigaciones que fueron una valiosa aportación al estudio de la escultura española de la Edad Moderna y en 1914 publicó un enjundioso estudio y extenso catálogo precisamente sobre la obra de Pedro de Mena. (MORENTE DEL MONTE, María: «Huellas de Ricardo de Orueta en Málaga», en *En el frente del arte. Ricardo de Orueta 1868-1939*, libro-catálogo de la exposición itinerante celebrada en 2014 en Málaga, (Coms. y coords. María BOLAÑOS y Miguel CABAÑAS, pp. 197-215.

2. PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo y ORDÓÑEZ, Javier: *Patrimonio y monumento*. Col. Conocer Málaga, Universidad de Málaga, 1994, pp. 11-12.

3. PLAZAOLA ARTOLA, Juan.: *Arte sacro actual*, Madrid 1965, p. 65.

Por otro lado, la Catedral y el patrimonio mueble que encierra[4], han sido depositarias de la historia de Málaga con lo cual adquiere una cualidad significativa, identificándose con ella la ciudad. Así, desde su ubicación, ideológicamente elegida sobre la mezquita mayor, primero ocupándola y reutilizándola después de cristianizar el edificio musulmán, y más tarde levantando sobre su solar una nueva catedral cuyas formas estaban acordes con los estilos que definían el ideal cristiano, y los elementos del mobiliario y uso cotidiano para cumplir con las funciones litúrgicas, que irían amueblando su interior dándole una imagen y un contenido religioso, se ha contribuido a acrecentar un patrimonio, producido por una colectividad a los largo de los siglos y que las sucesivas generaciones han de cuidar y conservar para transmitir a sus descendientes.

La Catedral de Málaga es el resultado de la unión de dos obras producidas en etapas diferentes: una renacentista, todavía deudora de los modelos góticos, que quedó inconclusa, cerrándose en 1588 cabecera y crucero y, desde 1719 otra barroca pero comprometida con la primera en una clara intención de salvaguardar la unidad estilística, recogiendo los deseos del Cabildo. Separan a ambas ciento cuarenta años durante los cuales las obras fueron muy escasas, y la segunda fase tampoco llegaría a una feliz conclusión; en 1782, agotadas las principales fuentes de financiación, finalizaron las obras, aunque seguía trabajándose en el amueblamiento de capillas y otras intervenciones del interior.[5]

Fue durante el siglo XVIII, especialmente con el traslado de la iglesia vieja a la nueva catedral, cuando se inició el proceso de incremento patrimonial siendo el vehículo transmisor las donaciones de los obispos y clérigos, así como disposiciones testamentarias, que se acrecentaron en el siglo XIX [6]. Pero ha habido otros movimientos de piezas determinados por deterioro, destrucciones, expolios, ventas, cambio en los gustos, etc. Así, aún cuando hay que lamentar muchas pérdidas, algunas obras abandonan sus lugares principales para ser sustituidas por otras más representativas o más acordes con nuevas circunstancias, reubicándose en otros espacios. Y en ese rotar se va acrecentando el patrimonio del templo.

Sin embargo no todas las capillas de la nueva catedral recibieron su amueblamiento en el siglo XVIII; las más cercanas al acceso principal del templo, no se arreglaron hasta el siglo XIX o incluso el XX, y una de ellas es la que albergará al Cristo de la Expiración de Alonso de Mena, con la advocación de Cristo de la Victoria.

---

4. El conjunto de bienes muebles inventariados en 1994 en la Catedral de Málaga alcanza una cifra de 1.777 bienes (ARENILLAS, Juan Antonio: «El patrimonio mueble inventariado en las catedrales andaluzas», en *PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* nº 47, Sevilla (2004), p. 61.

5. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII,* Universidad, Colegio de Arquitectos y Diputación de Málaga, 1981, pp. 137-182.

6. ROMERO TORRES, José Luis: «La escultura religiosa en el patrimonio histórico de Málaga», en SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, Rafael (Com.): *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia de Málaga*, Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía-Obispado de Málaga, 2002, p. 80.

Es la primera del lado de la Epístola, que sirvió inicialmente como vestuario provisional de dignidades y canónigos, y tránsito hacia la sala capitular situada en la base de la torre inacabada[7]. Pero en 1894 cuando el canónigo Bolea y Sintas publica su libro sobre la Catedral, la cita como Capilla Nueva, asociándose al patrocinio nobiliario; su patronato se había concedido a la Marquesa de Campo Nuevo, fallecida en 1879, quien había dispuesto se construyera un retablo con imágenes del patrimonio familiar, realizándose la donación bajo determinadas condiciones. Lo admitió el Cabildo en 1880 presentando los albaceas un diseño de retablo del arquitecto diocesano Manuel Rivera Valentín, aunque se realizó en Sevilla inaugurándose en 1889. Lo presidían un Crucificado, el Cristo de la Agonía y una Dolorosa de medio cuerpo, Nuestra Señora de la Soledad, dos magníficas obras atribuidas después a Pedro de Mena, que habían recibido culto privado familiar desde 1695, como constaba en las inscripciones.[8]

El Cristo de la Agonía o Cristo del Perdón, que hoy se mantiene en un altar lateral de la capilla de San Sebastián, es una obra de calidad y gran naturalismo, un Cristo muerto de bien ajustadas proporciones, de fino y exquisito modelado, un desnudo estilizado que se cubre con original paño pélvico anudado a las caderas, dejando un pico hacia el frente que alarga aún más la figura, desplomada, pendiente de los brazos cuyas manos se presentan entreabiertas; la cabeza cae sobre el lado derecho y su rostro enjuto y demacrado, de perfil aguileño, con ojos y boca cerrados, ofrecen una imagen sublimada de Cristo, de mística expresividad que trasciende espiritualidad.

José Luis Romero ha analizado y atribuido esta imagen a Pedro de Mena, desde 1979, estudiando la documentación y estableciendo comparaciones con otros crucificados tallados por el maestro, y especialmente con el desaparecido Cristo de la Buena Muerte del convento de Santo Domingo de Málaga y el crucifijo ante el que medita la Magdalena Penitente del Museo de Valladolid.[9]

---

7. MEDINA CONDE, Cristóbal: *La Catedral de Málaga*. Málaga, Imprenta El Correo de Andalucía, 1878. (Ed. facsímil ed. Arguval, Málaga, 1984 (Estudio introductorio Rosario Camacho), p. 132. Allí se formó un altar con el emblemático tríptico de la Encarnación que pintara César Arbassia para la capilla principal de la girola cuando el Obispo Molina Lario dispuso en ésta un magnífico altar que, con diseño de Ventura Rodríguez, dirigieron los maestros Ramos y Aldehuela, y junto al que se encuentra su mausoleo, en paralelo con el renacentista del obispo Manrique.

8. BOLEA Y SINTAS, Miguel: *Descripción histórica que de la Catedral de Málaga* hace su Canónigo Doctoral D. ___, Málaga, 1894, pp. 212-215. RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José: «Manuel Rivera Valentín (1851-1903). Primero de dos generaciones de arquitectos», *Boletín de Arte* nº 12 (1991), pp. 238-239 235-254. RAMOS FRENDO, Eva María, «La Marquesa de Campo Nuevo en su faceta de protectora del patrimonio artístico heredado», *Isla de Arriarán*, XVIII (2001), pp. 187-201. RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: «Amarga Victoria. La capilla de los Caídos de la Catedral de Málaga o la frustración de la memoria», *Boletín de Arte* nº 25 (2004) pp. 373-374.

9. ROMERO TORRES, José Luis y CANCA GUERRA, Antonio: «La catedral, un museo de arte sacro», *Sur*, 21 de octubre de 1979. ROMERO TORRES, José Luis: «Pedro de Mena; un nuevo Crucificado», Jábega nº 35 (1981) , pp. 13-20. Fue presentado como comunicación al III Congreso C.E.H.A. en 1980. --*Pedro*

Catedral de Málaga.
Capilla de San Sebastián.
Cristo del Perdón. Det.

La década de los treinta fue terrible para el patrimonio de la Iglesia de Málaga. En abril de 1931 se proclamó la Segunda República en España, que señala un momento político muy inestable. Uno de los sucesos más espantosos que vivió Málaga fue la quema de conventos y otros edificios religiosos del 11-12 de mayo de ese mismo año, con su contenido de imágenes, enseres, etc, presentando la ciudad un cuadro desolador, pero la Catedral no fue atacada[10]. Iniciada la guerra civil en julio de 1936, padeciéndose todo el horror del odio fratricida, en Málaga entraron

de Mena, granatensis malacae, catálogo de exposición celebrada en Málaga, Palacio Episcopal y Catedral, 2019, p. 264.

10. JIMÉNEZ GUERRERO, José: *La quema de conventos de Málaga. Mayo de 1931*. Málaga, ed. Arguval, 2006, p. 148.

las tropas franquistas el 8 de febrero de 1937 y, ante la afluencia de personas que llegaban a la ciudad huyendo de las consecuencias de la contienda, los dirigentes municipales acordaron albergar a los refugiados en la Catedral, sin pensar en las consecuencias negativas que esto iba a suponer para el patrimonio catedralicio. Fueron unos meses durante los cuales el amueblamiento de la Catedral sufrió daños irreparables, teniendo que ordenar el gobernador civil la protección segura del coro y capillas de la Encarnación y Santa Bárbara que servirían, también, para depositar las piezas de más valor y significación del templo. Así, aunque el altar de la capilla de Campo Nuevo fue despedazado para alimentar las hogueras que se encendían para cocinar o calentarse, el Cristo de la Agonía y la Dolorosa, protegidos en las capillas citadas se salvaron de la destrucción, pasando ambas a la capilla de San Sebastián. Una vez liberada la Catedral de estos ocupantes se creó una Junta Pro Catedral que, tras hacer el balance de destrozos, llevaría a cabo, aunque lentamente, la recuperación de su patrimonio, iniciando un catálogo con vistas a crear un museo catedralicio[11]. No obstante la capilla de Campo Nuevo no se remozó, aun cuando el Cabildo había autorizado en 1916 el traslado de los restos de la Marquesa a esta cripta[12], desentendiéndose del patronato los albaceas, y la Catedral se hizo cargo de las obras citadas ubicándolas en otros espacios del templo.[13]

En abril del mismo año 1937 surgió una iniciativa ciudadana, promovida por el Dr. Manuel Pérez-Bryan, futuro alcalde de Málaga, con el objetivo de identificar a las víctimas del Frente Popular durante la Guerra Civil en esta ciudad, sepultados en fosas comunes en el Cementerio de San Rafael y trasladarlos a un lugar digno, con un altar dedicado a ellos, creándose a partir de este movimiento la «Comisión Pro Víctimas del Marxismo», que solicitó la ayuda del Ayuntamiento[14]. Se trabajó

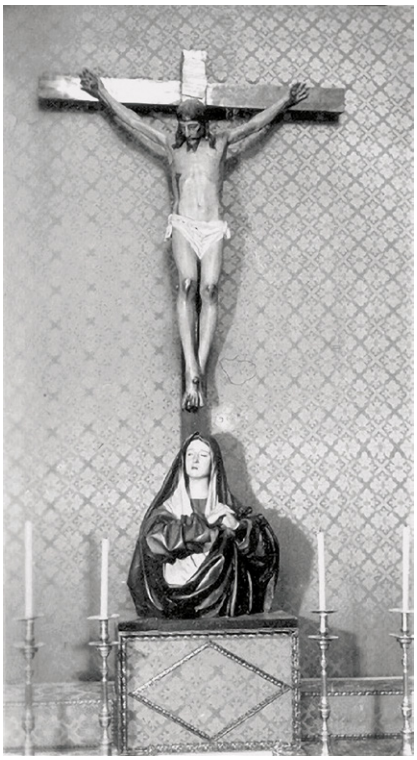
---

11. La limpieza y recuperación del templo fue dificultosa teniendo que contar con personal del Ayuntamiento y no se abrió al culto hasta el 19 de marzo de 1937, habiéndose recibido al Obispo el día 15. La Junta Pro Catedral realizó una gran labor, que fue reconocida por el Cabildo, trabajando por el incipiente museo (donde se reunirían objetos que habían sido depositados en diferentes espacios (Consulado alemán, Gobierno Civil y otros), museo que también había propuesto D. Juan Temboury, «Comisionado de la autoridad civil para entender de las cosas de arte». (Archivo de la Catedral de Málaga (A.C.M.) Actas Capitulares nº 343, del 19 de febrero al 19 de marzo).

12. LLORDÉN, P. Andrés: *Historia de la construcción de la Catedral de Málaga*. Málaga, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1988, nº 645, p. 312..

13. RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: «Amarga victoria.. pp. 377-378. RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: «La política de restitución patrimonial en la Catedral de Málaga tras los sucesos de la guerra civil», en RAMALLO ASENSIO, Germán (ed.*) El comportamiento de las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Universidad de Murcia, 2003, p. 364. Esta Junta Pro Catedral podría contar con la experiencia del Departamento de Construcción y Reparación de Edificios Eclesiásticos que operaba en la diócesis de Málaga en la década de 1870, uno de cuyos cometidos era la reconstrucción de los edificios religiosos afectados por la última oleada desamortizadora (RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José: Op. cit., p. 237. Podría considerarse, asimismo, un antecedente de la actual Comisión del Patrimonio Eclesiástico de la Diócesis de Málaga.

14. MATEO AVILÉS, Elías de: *Las víctimas del Frente Popular en Málaga. La «otra» memoria histórica*, Málaga, ed. Arguval, 2007., pp. 98-99.



Catedral de Málaga Pedro de Mena y Medrano. *Cristo del Perdón* y *Dolorosa*, en la Capilla de S. Sebastián (Foto Archivo Temboury).

arduamente: primero se intentó trasladar los restos al Cementerio de San Miguel y erigir allí el monumento, pero dificultades para ampliar la cripta de la capilla principal, unida al panteón de la familia Heredia, derivarían hacia otros espacios, siendo elegida la Catedral, y fue D. Juan Temboury el primero en señalar la idoneidad del espacio catedralicio, proponiendo en 24-3-1937 un monumento que estaría presidido por la Piedad de trascoro, aunque no se llevó a cabo[15]. El 8 de abril el Deán informó que la Junta que proyectaba erigir el monumento, había expresado su deseo de erigirlo en la Capilla Nueva, a lo que él no se negaba, remitiéndolo al Obispo D. Balbino Santos Olivera [16]. La concreción del proyecto no fue inmediata pero al fin se consiguió con el impulso del Obispo, que había sido nombrado gobernador de la diócesis en agosto de 1935, y había vivido con amargura estos acontecimientos, proponiéndose recuperar y restaurar todos los templos posibles así como el palacio episcopal, llevando a cabo una importante labor de rehabilitación y recuperación del patrimonio[17], que pudo estar amparada por el proceso de reorganización de la política de tutela y restauración en España de las catedrales que, aunque se realizó con muy escasos medios materiales, se obtuvieron espléndidos logros.[18]

---

15. RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: «Amarga victoria.. pp. 382-387. MATEO AVILÉS, Elías de: Op. cit., pp. 101-104. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: -«La *Piedad* de la Catedral de Málaga, una obra entre España e Italia. Aportaciones documentales», en SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo y LÓPEZ-GUADALUPE, Juan Jesús: *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*. Edit. Universidad de Granada, 2014, pp. 318.

16. A.C.M. Actas Capitulares nº 343, 8 de abril de 1937.

17. REDER GADOW, Marion: «De capilla del Cristo de la Agonía a la del Cristo de las Victorias en la Catedral de Málaga», en CAMPOS, Francisco Javier (coord.), *El Mundo de las Catedrales (España e Hispanoamérica),* Estudios Superiores del Escorial, San Lorenzo de El Escorial 2019, pp. 427-442.

18. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio: «Conjuntos catedralicios españoles en la cultura «neohistoricista de posguerra: ejemplos de actuaciones y criterios de intervención», en RAMALLO ASENSIO, Germán (ed.*)* Op. cit. p. 423.

El trabajo de la Junta en este asunto tuvo altos y bajos, decayendo en 1939, pero el empuje del alcalde Pedro Luis Alonso desde mayo de 1940, congregando a parte de los antiguos componentes, activaría la Comisión[19], y por otro lado el Obispo facilitando los trámites para que se pudieran depositar en la Catedral los 1.100 cuerpos de los fallecidos en Málaga entre 1936-37, allanaron el camino, y el 1 de diciembre de 1941 se realizó el fúnebre traslado a la Catedral, celebrándose un solemne funeral en el altar mayor, cuya dolorida *Oración Fúnebre* fue pronunciada por el jesuita P. Francisco García Alonso, testigo directo de los encarcelamientos y matanzas en las cárceles de Málaga. Los féretros se depositaron en la cripta de la capilla Nueva que había sido ampliada por el arquitecto diocesano Rafael Miró Raggio.[20]

Como la capilla ya no pertenecía a la Marquesa de Campo Nuevo, se decidió el nombre de Capilla de la Victoria, y empezó su amueblamiento encargándose a los talleres del padre Félix Granda Builla un ambicioso proyecto que fue presentado al Cabildo a finales de 1941 aunque no llego a realizarse. En 1945 el encargo recayó en el escultor granadino José Navas Parejo, que estaba colaborando ampliamente en el proceso de rehabilitación de los bienes de la catedral. Su diseño, de estilo neoescurialense, fue rectificado por el nuevo arquitecto diocesano Enrique Atencia, realizando Navas Parejo la ensambladura y los relieves de la Esperanza y la Caridad, mientras que las esculturas de los Evangelistas y la Fe, patinadas pero sin policromar, se encargaron al escultor de Jerez Francisco Pinto Berraquero, continuando las obras, y aunque en el contrato se comprometían a instalarlo antes de junio de 1947, se demoró[21]; finalmente y bajo la potestad del cabildo catedralicio se bendijo el altar en 1965[22], siendo el canónigo y arcipreste de la Catedral D. Francisco J. Corrales García, «el alma de la obra».[23]

El eje principal del retablo lo preside la Dolorosa de Pedro de Mena, perteneciente a la donación de la Marquesa de Campo Nuevo, pero el Crucificado no

---

19. La «Comisión Pro Víctimas del Marxismo» se formalizó el 26-5-1940 bajo la presidencia del Alcalde Pedro Luis Alonso Jiménez y se disolvió el 2-8-1949 (A.C.M. Leg. 360 nº 1).

20. RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: «Amarga victoria... pp. 388-389. MATEO AVILÉS, Elías de: Op. cit., pp. 111-113. A.C.M. Leg. 360, nº 1 y 2.

21. A.C.M. Leg. 360, nº 3 Planos y Diseños nº 21.

22. RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: «*Amarga victoria* pp. 401-404. Se eliminó también un altar lateral con el «Entierro de Cristo», copia del que realizara Jacopo Florentino, el Indaco, para la iglesia de San Jerónimo de Granada, con el que se pretendía enfatizar el sentido funerario del conjunto. De Pinto Berraquero hay en la Catedral dibujos preparatorios en color (A. C.M. Planos y Diseños nº 21) y bocetos en yeso (RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: «Amarga...p. 413). Las dificultades económicas llevarían a solicitar proyectos de otros artistas, ya que también hay en el archivo un diseño de los evangelistas del artista de Ronda Miguel Sánchez, fechado en 1961. A.C.M. Planos y Diseños nº 70.

23. CORRALES, Francisco J.: *El altar del Santísimo Cristo de la Victoria (Capilla de los Caídos) en la Santa Iglesia Catedral de Málaga*. Caja de Ahorros Provincial de Málaga. Obra Cultural, 1968, p. 22. (Agradezco el conocimiento de esta publicación a José Luis Romero Torres).

José Navas-Parejo Jiménez. Proyecto de retablo para la capilla del *Cristo de la Victoria* en la Catedral de Málaga (A.C.M. Leg. 360 nº 3).

es el que corresponde a esta donación, el Cristo de la Agonía o del Perdón. El crucificado de este altar es un Cristo expirante, magnífica obra de Alonso de Mena Escalante (padre de Pedro de Mena) que ostentará la advocación de Cristo de la Victoria; procedente del exclaustrado convento de Capuchinos, se había cedido al

Francisco Pinto Berraquero. Dibujo preparatorio del Evangelista San Juan (A.C.M. Planos y Diseños nº 21).

convento de la Paz, de monjas clarisas, y por gestión y decreto del obispo de 5 de septiembre de 1942 había pasado a la Catedral, destinando la Comisión 30.000 pesetas a las clarisas para la restauración de su convento[24]. Al margen de las decisiones sobre la elección de una u otra imagen del Crucificado, que tal vez respondieran al estado de las obras o a una valoración de la mayor expresividad del Cristo expirante, capaz de conmover más eficazmente a los fieles, estos cambios podrían obedecer también a calculadas razones para incrementar el patrimonio, nacidas de la necesidad de fondos para restauración ya que se estableció una doble acción: la Comisión aportaba una cantidad que permitía realizar obras de restauración en un convento que había sufrido cuantiosos daños en 1931 y 1936, a la vez que una espléndida pieza entraba a formar parte del patrimonio de la Catedral.

El austero retablo se adhiere al testero de la capilla y presenta un frontis con cinco nichos, albergando el central, más amplio y en cuyo frente reza la inscripción del Himno Litúrgico de Pasión REGNAVIT A LIGNO, al Cristo de la Victoria, y a sus pies la Dolorosa (obras de Alonso de Mena y Pedro de Mena respectivamente). D. Francisco Corrales ofrece las claves de este retablo «que nos da una lección de Amor, de Perdón y de Esperanza», presentando el altar como una doctrina que es el Evangelio, y las imágenes de los cuatro evangelistas son el símbolo que la representa;

24. RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: «Amarga victoria 405-406. A.C.M. , leg. 360 nº3 (5-9-1942).

Miguel Sánchez. Diseño de los Evangelistas. 1961 (A.C.M. Planos y Diseños nº 70)

sobre el sarcófago superior se alza la figura de la Fe, en virtud de la cual las cenizas de los 1.100 cuerpos de la cripta esperan la resurrección. Y son las imágenes de Cristo y la Virgen sobre las que recae esta lección: «El Amor y el Perdón de un Dios hecho hombre y la Esperanza de una Madre, María».[25]

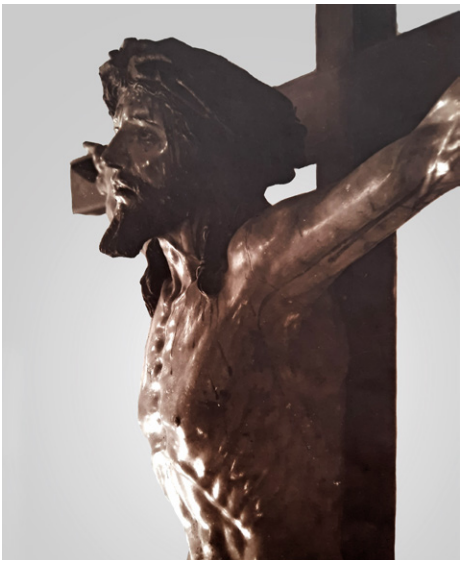
Esta Virgen Dolorosa de medio cuerpo, desbordada de sentimiento y espiritualidad, de actitud algo teatral en el movimiento contrapuesto de los brazos, las manos entrelazadas, la mirada alzada y el ampuloso ropaje, que le imprimen dramatismo, aunque manteniendo un porte digno y elegante, fue realizada por Pedro de Mena hacia 1670. Es un volumen piramidal donde destacan los colores característicos en una policromía de tonos planos, habiendo tallado la mano experta del escultor una fina toca blanca que envuelve el rostro y reaparece por delante del pecho, la túnica roja de ampuloso plegado, asomando en las muñecas otras piezas más ajustadas a la piel y un amplio manto envolvente, azul, que cae desde la cabeza y vuelve sobre el brazo izquierdo enmarcando un rostro alargado de barbilla prominente, boca pequeña, nariz larga, cejas alargadas, ojos llorosos de mirada huida, como rechazando lo que pudiera tener delante, tal vez un sudario, que resume el drama de la Pasión.[26]

---

25. CORRALES, Francisco J. : Op. cit., pp. 35-36. A ambos lados de la Fe se habían diseñado dos ángeles pero problemas económicos no permitieron su realización.

26. ORUETA Y DUARTE, Ricardo: *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano,* Madrid, Junta de Ampliación de Estudios, 1914, edición facsímil col. 2A Colegio de Arquitectos y Universidad de Málaga, 1988,

Catedral de Málaga. Capilla del *Cristo de la Victoria*. Dolorosa (Pedro de Mena y Medrano). Foto: Alberto Villén.



Alonso de Mena Escalante. *Cristo de la Expiración-Cristo de la Victoria* (Foto Archivo Zubillaga, (A. C.M. Leg. 360 nº 3).

El Crucificado, que responde a una estética naturalista propia ya del lenguaje barroco, acusando la huella de Pablo de Rojas, fue realizado por Alonso de Mena hacia 1632-40, la última década de su vida, etapa de plenitud profesional en la que se datan sus mejores obras. De tamaño natural responde al tipo del crucificado de tres clavos, con los brazos en disposición no simétrica pero muy equilibrada y el cuerpo ligeramente curvado hacia la izquierda obligado por el movimiento del pie que queda debajo, presentando el estudio anatómico una talla de calidad que refleja la tensión del cuerpo en los últimos momentos de la vida. Es una imagen estática aunque el abultado paño pélvico que cae por delante hasta casi la rodilla, le imprime cierto movimiento especialmente con el nudo que sujeta una cuerda de pasada doble, también tallada, dejando ver casi todo el flanco derecho[27]. Es un

p. 175. PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo y ROMERO TORRES, José Luis: *La Catedral de Málaga*. León: Editorial Everest, 1986, pp. 55-56. SAURET GUERRERO, Teresa: «Dolorosa», en SAURET GUERRERO, Teresa (coord.), *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*, vol. 3. Málaga: Diputación, 2001, pp. 128-129. –*La Catedral de Málaga*, Diputación Provincial de Málaga, 2003, pp. 258-259. ROMERO TORRES, José Luis: *Pedro de Mena, granatensis malacae*, Op. cit, (La restauración ha permitido ver un cordón verde que ciñe la cintura, demostrando que Mena, en un alarde técnico muy personal, trabajaba cada ropa por separado. pp. 264-266.

27. Agradezco estas precisiones a Estrella Arcos, directora de «Quibla-Restaura», que ha llevado a cabo la restauración de este crucificado.

Catedral de Málaga. Capilla del *Cristo de la Victoria*. *Dolorosa* (Pedro de Mena y Medrano). *Cristo de la Victoria* (Alonso de Mena y Escalante).

Cristo expirante, de hermosa cabeza, con la corona de espinas tallada en la misma pieza, con el cabello partido en el centro cayendo en largos mechones sobre los hombros y, junto con la barba de talla más menuda, enmarcan un rostro hermoso, dolorido, cuyos ojos ligeramente cerrados, en los que se concentra la fuerza dramática de la figura, se dirigen hacia el cielo invocando al Padre, aceptando el sacrifico y transmitiendo un mensaje de piedad, de perdón, de entrega.[28]

Estas dos imágenes componen un paso de dolor y de ellas emana una espiritualidad y una actitud de gran cercanía a los fieles mediante la que cumplen una función catequética y pastoral, provocando sentimientos de piedad, aflicción, arrepentimiento, derivando asimismo su compasión hacia los que yacen en la cripta. Así el espacio de esta capilla, consagrado por la memoria de un hecho doloroso es una huella, una imagen que perdura en el tiempo y adquiere una dimensión simbólica como monumento de las víctimas de la guerra civil[29], y la disposición e iconografía del retablo así como las inscripciones enfatizan un sentido metafórico y emblemático capaz de comunicar, de conmover, de exponer la necesidad de condenar el horror de las guerras.

---

28. PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo y ROMERO TORRES, José Luis: Op. cit., pp. 55-56. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *El arte barroco: escultura, pintura y artes decorativas*, colección *Historia del Arte en Andalucía*, t. vol. VII. Sevilla: Ed. Gever, 1991, pp. 132-135. –«Crucificado, 1630-40» en SAURET GUERRERO, Teresa (coord.), Op. cit., pp. 108-109. ROMERO TORRES, José Luis: «Crucificado», en Sánchez-Lafuente Gémar, Rafael (coord.), *El esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, catálogo de la exposición. Málaga: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Obispado, 1998, pp. 162-163. –«La escultura del Barroco», en CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (coord.), *Historia del Arte de Málaga*, vol. 10. Málaga: Prensa Malagueña, 2011, p. 23. SAURET GUERRERO, Teresa : *La Catedral de Málaga,* op. cit.., pp. 257-259. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Hermandad de Zamarrilla, 1996, pp. 207-208. - «Alonso de Mena y Escalante», en Lechuga Jiménez, Clotilde (ccord.), *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz: El ciclo humanista: desde el último gótico al fin del barroco. Escultores (1)*. Sevilla: Ed. Hércules, 2011, pp. 237-259. https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/85878/malaga/malaga/santisimo-cristo-de-la-victoria (consultado 18/05/2021).

29. A partir de 2006, y amparados después por la Ley de Memoria Histórica, comenzaron en el antiguo Cementerio de San Rafael los trabajos de campo del Proyecto de Exhumación de fosas comunes de los fallecidos en la Guerra Civil y posguerra (FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sebastián: «Arqueología funeraria y memoria histórica: La excavación de las fosas de represaliados en el Cementerio de San Rafael de Málaga», en MARCHANT RIVERA, Alicia y RODRÍGUEZ Marín, Francisco, (eds.): *La muerte desde la arqueología, la historia y el arte. Jornadas Internacionales de Cementerios Patrimoniales,* Universidad de Málaga, 2013, pp. 93-104. En enero de 2014 se inauguró en este mismo Cementerio el monumento dedicado a estas víctimas, una pirámide de mármol blanco de 8,30 de alto, con la cita: «Se puede morir por las ideas, pero nunca matar por ellas. La ciudad de Málaga en memoria de aquellos que perdieron su vida en defensa de la libertad y la democracia cuyos restos reposan en este panteón y otros lugares», además de los nombres de las 4.410 víctimas que han sido documentadas. Fue costeado por el Gobierno, Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Málaga.

Catedral de Málaga. Capilla del *Cristo de la Victoria*. Vista general del retablo. Foto: Alberto Villén.

LA RESTAURACIÓN DEL CRUCIFICADO DE ALONSO DE MENA

Estrella Arcos von Haartman
Joaquín Gallego Martín
Francisco Zambrana Salido

Toda restauración de una obra de arte debe culminar, como es preceptivo, en la elaboración de un informe final que, a ser posible, sería conveniente tuviera la correspondiente difusión desde el momento en que, en su consideración de bien patrimonial, es un objeto que pertenece a la comunidad que lo acoge y preserva. De aquí lo ajustado y oportuno de la presente publicación.

La intervención sobre el *Crucificado* del escultor Alonso de Mena, ubicado en la Catedral de Málaga, comienza cuando tras la petición por parte del Cabildo catedralicio a la empresa Quibla Restaura S.L., se inician a comienzos de 2016 las fases de estudio y redacción de un proyecto que finalmente será aprobado en 2017 por la Delegación Provincial de Cultura de Málaga, premisa ésta ineludible dada su condición de BIC. Sin embargo, las circunstancias obligaron a posponer la intervención propiamente dicha hasta 2020. Planteada en su día la posibilidad de hacerla de cara al público en la capilla donde se ubica –siempre por las razones de difusión, conocimiento y cercanía que implica la observación directa por parte del estudioso, visitante o feligrés–, finalmente se decidió acometerla en las dependencias del Obispado de Málaga.

Como dato anejo, cabe comentar que esta restauración se realizó en parte durante el mismo espacio temporal que el llevado a cabo sobre el Crucificado del mismo autor que se encuentra en el coro bajo del monasterio de las Carmelitas Calzadas de Granada, bajo la dirección de Dña. Carmen Bermúdez. Esta coincidencia permitió cierto trasvase de información y comparación de estudios previos y resultados que fueron enriquecedores para ambos equipos restauradores. La intervención sobre el de Málaga tuvo que culminarse en apenas unos 8 meses, incluidos los traslados y los periodos inactivos por confinamiento por la pandemia de COVID 19. Pero en ambos casos una publicación de resultados da un honorable colofón a las intervenciones.

Del mismo modo, se tuvo conocimiento de otra intervención, llevada a cabo algún tiempo antes, sobre un Crucificado similar conservado en Adra (Almería). De este, sin embargo, no se ha podido recabar más información que algunas fotografías del proceso. La pieza de la iglesia de San José en Madrid, por el contrario, nunca ha recibido una intervención y se conserva con una tonalidad muy ennegrecida.

ESTUDIOS PREVIOS

Como ya se ha comentado, la intervención vino precedida por un exhaustivo análisis formal, iconográfico, de autoría y de carácter científico que permitiera acometer los trabajos de forma coherente, ya que de ellos se deducen la técnica del autor, la historia material de la obra y su estado de conservación. La conservación y restauración de bienes culturales implica, hoy día, un conocimiento profundo del objeto a tratar y de las circunstancias que lo envuelven a fin de no modificar innecesariamente su contexto.

Todo lo anterior viene argumentado en base a varios aspectos:

– Singularidad y excelencia de la citada obra de arte, en base al triple carácter histórico, artístico y devocional, a fin de obtener una definición exacta de la obra.

– Estado de conservación, que deja patente las alteraciones de origen intrínseco y extrínseco que afectan a su correcta apreciación tanto en conjunto como en detalles. Dentro de este apartado resulta esencial el conocimiento de los elementos degradantes externos que influyen en el estado de conservación de los materiales.

– Posibilidad de su profundo análisis científico, material, histórico-artístico y documental, a fin de enriquecer los conocimientos previos, imbricándolos en el panorama artístico de la época, del entorno geográfico y del propio autor o autores (escultor y pintor).

– Necesidad de plantear una propuesta de mantenimiento y conservación, en base a dos razonamientos: en su ausencia toda actuación restauradora tiene una vida más limitada, por un lado y, por otro, es necesario acogerse a la tendencia actual de intervenciones mínimas y conservativas, sólo factible si se ha realizado un estudio profundo y se sigue una política de control del entorno y eliminación periódica de los factores de degradación.

De todo ello se deduce que el programa de conservación, junto a los objetivos de tratamiento, es al mismo tiempo una oportunidad única e irrepetible para estudiar la estructura de la obra de arte y aquellos elementos que en gran parte explican su naturaleza, génesis, cronología, etc. Las oportunidades para documentar e investigar están indisolublemente unidas al momento de la intervención; una vez que este momento ha pasado las posibilidades de investigación y observación directa son más problemáticas.

Las bases de estudio de la obra se basan, por tanto, en los ya citados análisis visual, científico y documental por lo que se trabajaron en los siguientes apartados:

1. Investigación histórica y análisis documental

Conocimiento desde el plano teórico-documental de los aspectos históricos y artísticos de la obra, a fin de obtener los pertinentes estudios compositivos, iconográficos, estilísticos comparativos y de autoría que profundizan en el conocimiento de la obra sobre la cual intervenir.

2. Identificación de técnicas y materiales

Estudio de las técnicas tradicionales de ejecución, en base a las fuentes escritas originales, sobre la escultura policromada a fin de ahondar en las manufacturas y los materiales empleados en esta talla, estudiando los procesos de evolución temporal y las posibles actuaciones de restauración anteriores.

3. Estudio gráfico-óptico

Identificación gráfica de los aspectos formales, compositivos y estructurales del conjunto como medio imprescindible para la localización de deterioros y sus causas. Para ello se realiza la siguiente documentación:

3.1. Fotografías bajo luz normal, de conjunto y detalles, a fin de plasmar el actual estado de conservación. Ofrecen datos de resolución formal y estructural.

3.2. Fotografías con luz rasante. Imprescindibles para situar las zonas de abolsados, craqueladuras, ampollas, desprendimientos, falta de adhesividad entre las capas, resaltes y empastes de ejecución, entre otros.

3.3. Macrofotografías. Definen con mayor exactitud los daños de origen mecánico, físico-químico y biológico, así como detalles de la ejecución pictórica e incorporaciones de otros momentos.

3.4. Fotografías bajo luz UV. Ofrecen un mapa de reintegraciones añadidas en época posterior a su ejecución, el estado de la capa de protección, la presencia de microfisuras, etc.

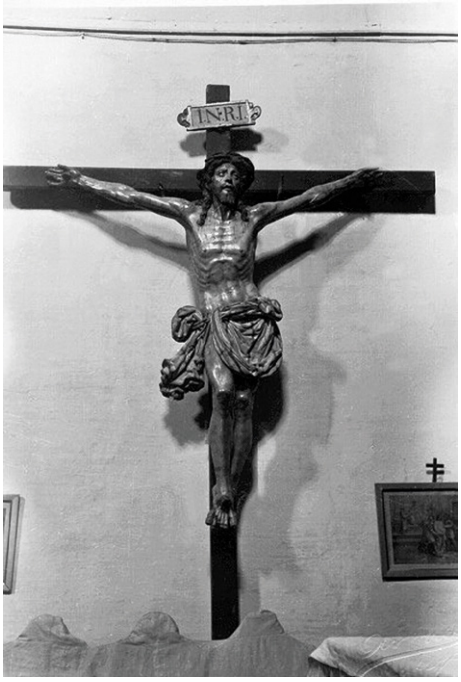
3.5. Fotografías bajo luz IR. Permite el estudio del dibujo subyacente y los cambios de composición. Estos recursos fotográficos no se han considerado útiles en este caso, dada la naturaleza de los materiales constituyentes de la pieza a estudiar, por lo que se han obviado.

3.6. Radiografías. Aportan datos ocultos a la vista de las capas inferiores y el soporte, tanto a nivel material como estructural o constructivo, así como las posibles reparaciones o realizadas anteriormente.

3.7. Documentación gráfica. La elaboración de dibujos permite ofrecer todas las características y circunstancias especiales de la obra. En ellos se señalan las actuales características del soporte, las pérdidas o lagunas, estucos y reintegraciones. Del mismo modo se sitúan las zonas de toma de muestras para su análisis químico.

4. Estudio fisico-químico

Analítica de las muestras extraídas de las capas de preparación y pictórica. Se realiza mediante Microscopía Óptica, Microscopía Electrónica de Barrido combinada con Espectrometría de rayos X, ensayos microquímicos y Espectrometría Infrarroja por



(Fig. 1)

Transformada de Fourier. Para la identificación del aglutinante se emplea la Cromatografía de gases/FID. De esta forma se obtiene el reconocimiento y cuantificación de los materiales constituyentes, inorgánicos y orgánicos, de las diferentes capas o estratos (soportes, capas de preparación, pigmentos, aglutinantes, barnices...) estudiando su comportamiento ante la actuación de agentes externos: contaminación, cambios de temperatura y humedad, iluminación artificial, y sus procesos de envejecimiento.

5. Investigación biológica

Este apartado sólo hubiera sido abordado si se localizaran afectaciones por contaminación biológica (mohos y levaduras). En caso afirmativo se habría realizado la toma de muestras en puntos que presentan signos de actividad biológica e identificación de aquellos mediante su estudio en laboratorio de microbiología, a fin de obtener estudio de alternativas de desinfección. Finalmente, no se ha considerado necesario, dada la ubicación e historia material de la obra y la ausencia de este problema. Sin embargo, sí se ha llevado a cabo la identificación y cuantificación del antiguo ataque de insectos xilófagos.

6. Trabajos *in situ*

A fin de obtener datos específicos de la propia obra, se hace imprescindible el estudio directo de las propiedades inherentes a los materiales empleados, el análisis de las alteraciones de los materiales y de la estructura debido al entorno, la influencia del factor biológico, los daños sufridos por accidente y la intervención deliberada del ser humano en sus múltiples variantes. Para ello, junto al análisis visual, se procedió a la apertura de pequeñas catas de limpieza a fin de conocer con cierta aproximación las características de los depósitos de suciedad, los añadidos posteriores a su ejecución y la naturaleza y estabilidad de los materiales originales.

ANÁLISIS HISTÓRICO ARTÍSTICO

La obra representa un Crucificado expirante, procedente de la iglesia de los Capuchinos de Málaga (Fig. 1). En la década de 1630 se construyó el convento de frailes de esta orden en las afueras de la ciudad bajo el patronazgo de la familia Cisneros. La desamortización de Mendizábal afectó a los religiosos, convirtiendo la iglesia conventual en parroquia y el monasterio en cuartel. Su patrimonio sufrió en cierto grado las destrucciones de los acontecimientos de 1931 y 1936-37 pero entre lo preservado se conservaba este Crucificado. Tras la guerra, la imagen fue trasladada a la Catedral para recibir culto en la capilla de los Caídos en guerra[1]. Para decorar el espacio, el escultor granadino José Navas Parejo diseñó un retablo –que finalmente se construye con algunas supresiones– respecto a su diseño original, de sencilla traza siguiendo el carácter neoescurialense de la época. La imaginería fue contratada al escultor Francisco Pinto Berraquero,[2] quien plasmó a los cuatro evangelistas en madera desnuda. Es en la hornacina central del conjunto donde se ubica la imagen, a cuyos pies se encuentra una Dolorosa de Pedro de Mena, donada por la marquesa de Campo Nuevo.

EL AUTOR

Se puede afirmar que Alonso de Mena y Escalante fue la figura que protagonizó la evolución desde el manierismo de Pablo de Rojas al realismo de la primera mitad del siglo XVII. En 1604 firma contrato de aprendizaje en Sevilla con Andrés de Ocampo, artista que había trabajado para el Palacio de Carlos V en la Alhambra granadina. En 1610 se halla de nuevo en Granada donde se convertirá en el escultor más destacado de la escuela durante la primera mitad del siglo, creando un importante taller (tuvo hasta 24 discípulos) en el que se formarán artistas como Bernardo de Mora, padre de José de Mora, que permanecerá al frente del taller a la muerte de Alonso, su hijo Pedro de Mena o el sevillano Pedro Roldán, éstos dos últimos los grandes maestros de la plenitud barroca. La historiografía de este periodo ha puesto en relación el paralelismo formal existente entre algunas obras de Juan de Mesa y las suyas propias. Su obra escultórica se reparte fundamentalmente por Granada, Málaga, Córdoba y Almería.[3]

Fue un escultor notable, aunque en ocasiones no bien valorado, especialmente por el uso continuado de un mismo modelo para sus piezas, que no ofrecen

---

1. ROMERO TORRES, J. L.: «Crucificado», en VV.AA.: *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga.* (catálogo de la exposición). Málaga, 1998, página 162.

2. CAMACHO, R. (Dir.): *Guía histórico-artística de Málaga.* Ed. Arguval, 2ª ed. Pg. 94

3. ROMERO TORRES, J.L. y TORREJÓN DÍAZ, A.: «La imaginería procesional en el contexto de la producción escultórica andaluza». En AA.VV. :*Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza.* Ed. Tartessos, 2004. Pg. 87.

grandes variaciones, aunque siempre con técnica refinada, de exquisito gusto y gran naturalidad. Su temática fue sobretodo religiosa, creando especialmente crucificados y vírgenes inmaculadas, aunque de resultado no tan excepcional como los de su hijo Pedro. Sigue las pautas impuestas por Pablo de Rojas, que fue el artífice y creador de las primeras esculturas pasionistas que se procesionan en Andalucía. Junto con los hermanos García, Jerónimo Francisco y Miguel Jerónimo, apuesta por seguir el estilo establecido en Granada que se decanta por un cierto dramatismo íntimo, recatado, sin exteriorizar el dolor de Cristo sufriente, sino interiorizado y sin excesos expresivos, apenas reflejados en el ondulante movimiento, en el rostro anhelante y en los detalles anatómicos del torso, cuello y clavícula. Se puede afirmar que ésta es una de las principales diferencias entre la escuela sevillana y la granadina.

En cuanto a los recursos utilizados, sus materiales predilectos fueron habitualmente la madera de pino y de ciprés. No emplea tela encoladas en los paños de pureza, si no que los realiza tallados en la madera y con un resultado tremendamente dinámico.

Por último, es necesario completar la información acerca de las capas polícromas que completan la talla. En este sentido, es conocido que el escultor colaboró habitualmente con el pintor Pedro de Raxis (1555-1626), quien policromó muchas de las esculturas salidas de su mano, tal y como hizo también con las obras de Pablo de Rojas o Bernabé de Gaviria.

DESCRIPCIÓN FORMAL E ICONOGRÁFICA

La escultura del último tercio del siglo XVI, surgida al calor de las doctrinas del Concilio de Trento, adquiere a lo largo de la primera mitad del XVII los rasgos esenciales que permanecerán en la producción imaginera de los siglos posteriores. Desde el punto de vista estético la nota dominante será la progresiva implantación del realismo en las imágenes que se realizan en estos años, hasta desplazar definitivamente el manierismo italianizante del siglo anterior. Técnicamente las esculturas se caracterizan por ofrecer una talla precisa, minuciosa, en ocasiones impactante y dramática, que abunda en detalles de carácter naturalista, pero, sobre todo, siguiendo la espiritualidad trentina y capaces de conectar con el fiel. Muchas de estas imágenes se erigirán en modelos a seguir en los aspectos iconográficos, compositivos y técnicos en épocas posteriores.

El tema de Cristo crucificado experimentó a lo largo de su dilatada evolución iconográfica unas apreciables alteraciones que fueron mudando en humanidad sus ancestrales pretensiones intimidatorias. Del Cristo románico, mayestático y solemne, que juzga a los hombres desde la cruz, el crucificado gótico reveló al espectador todos los horrores habituales en un suplicio de su género. Más tarde, el Renacimiento y el Manierismo acabaron por consagrar la dialéctica entre forma/fondo al

optar por pautas de figuración inequívocamente hedonista en las que los signos del sufrimiento quedaron prácticamente excluidos. Por último, el Barroco supuso para el tema la época de la «recuperación» sentimental y emotiva, sobre todo desde que los artistas andaluces optasen por crear versiones escultóricas en las que, pese a su dramatismo, sí era posible mantener un sedimento clasicista del que era difícil desprenderse por su belleza y ponderado equilibrio. Distintos aspectos fueron tenidos en cuenta a la hora de definir los planteamientos contrarreformistas de los principales temas iconográficos: el número de clavos –tres para la tradición popular y cuatro para los eruditos y arqueólogos–, la tipología de la cruz –plana o arbórea–, la morfología del *titulus* –metálico con las siglas INRI o a modo de tablilla trilingüe– o el decoro impuesto por la presencia del sudario.[4]

En cualquier caso, el empeño de la imagen para conmover al ser humano, provocándole distintas emociones, requería al artista un esfuerzo, unos conocimientos y unas habilidades específicas que iban más allá de la simple destreza manual.[5]

La tipología del crucificado tiene particularidades estructurales derivadas de su iconografía, pues trata de representar una figura humana en una postura antinatural, dolorosa y en último extremo letal, con el peso del tronco y las piernas pendiente de los brazos, sin posibilidad de adaptación a causa de la clavazón al madero de las manos y los pies, que desgarran tejidos y rompen huesos, impidiendo el normal funcionamiento de los músculos del tórax hasta provocar la asfixia tras una dolorosa y larga agonía. El instrumento de la crucifixión, la cruz, es en su simplicidad un símbolo antiguo, universal y complejo que «establece la relación primaria entre los dos mundos (terrestre y celeste) pero también, a causa del neto travesaño que corta la línea vertical que corresponde a los citados significados (ejes del mundo, símbolo del nivel), es una conjunción de contrarios, en la que casan el principio espiritual y vertical con el orden de la manifestación y de la tierra; de ahí su transformación en sentido agónico de lucha y de instrumento de martirio»[6]. Es, por tanto, una *forma crítica* en la que se representa una tensión entre elementos que requiere una resolución técnica del material que la anule y restablezca su estabilidad, igual que el sacrificio de Cristo habría reestablecido el orden entre el ser humano y la divinidad. En la construcción de la cruz esta tensión entre vertical y horizontal se resuelve en el encuentro entre los travesaños y por métodos simples: un ensamble a media madera encolado, claveteado o simplemente encajado con precisión. En la construcción del crucificado, las soluciones son más complejas.

El Cristo de Alonso de Mena presenta una silueta sinuosa y potente cabeza, con corona de espinas tallada en el bloque craneano, barba y cabellos ondulados,

---

4. Ídem, Pg. 185-187.

5. SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *El alma de la madera*. Hermandad de Zamarrilla, 1996. Pg. 76.

6. Voz «Cruz» en CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de Símbolos*. Siruela, Barcelona, 1997, p. 157.

exoftalmia ocular, boca entreabierta y mirada dirigida hacia arriba. Su anatomía recoge una trabajada musculatura en los brazos, epigastrio en arco muy abierto, intercostales marcados, pectorales muy dibujados en trapecio hacia las axilas, la piel sobre el esternón con el típico ondulamiento y leve insinuación del pliegue inguinal[7]. Por último, el paño de pureza se encuentra ceñido al cuerpo mediante un doble cinturón cordífero, atados con dos nudos en los laterales y caído hacia la cadera derecha.

DESCRIPCIÓN MATERIAL

Soporte

La calidad de la madera empleada en la mayor parte de la imaginería procesional pasionista está relacionada con el poder adquisitivo de las hermandades y cofradías y de la época en que se ejecuta. En el siglo XVI las maderas empleadas solían ser nogal o pino, aunque el cedro fue también muy utilizado por los escultores sevillanos. El ciprés, roble o caoba se emplearon a veces para zonas localizadas de la talla que requerían mayor resistencia.

Conviene aquí recordar algunas normas fundamentales para el trabajo con la madera:

a) Las capacidades mecánicas de la madera no son homogéneas y varían dependiendo de la dirección de las fibras que la forman. Si bien la resistencia a la tracción y la compresión es muy alta en la dirección de la fibra –la dirección vertical de crecimiento del árbol–, no lo es en sentido perpendicular a ésta. Esta heterogeneidad determina el sentido en el que deben ejecutarse los cortes, los encolados y los ensambles.[8]

b) La madera conserva durante un largo periodo su capacidad higroscópica, de absorción y expulsión de la humedad ambiental. Estos cambios provocan dilataciones y contracciones del volumen que a la larga y en determinadas especies pueden provocar alteraciones leves pero permanentes en la forma de la madera.

c) Los movimientos de dilatación y contracción producen la fatiga de la lignina, que es el ligante de los haces de fibras vegetales, produciendo unas grietas llamadas fendas, que se abren en dirección radial desde el centro del tronco. Cuando la madera empleada en la talla de una escultura no está suficientemente curada, este tipo de grietas pueden abrirse una vez acabada la obra, afectando a la forma de la imagen y provocando daños en la policromía. Las fendas son irreversibles: no es posible devolver la forma a la madera mediante presión so pena de que vuelvan a abrirse en otros puntos de la escultura.

---

7. Ibídem, p. 207

8. Ver PALAIA PÉREZ, Liliana: «Propiedades de la madera relacionadas con su durabilidad» en PALAIA PÉREZ, L.: *La conservación de la madera en los edificios antiguos*. UPV, Valencia, 1998, pp 5 a 22.

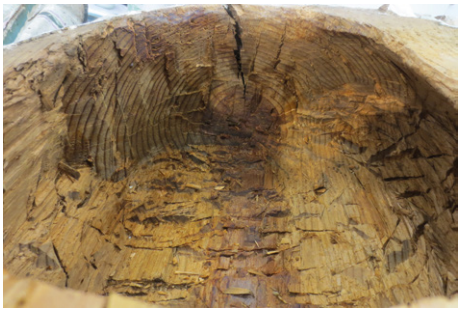
d) Si se encola la madera, independientemente de la composición del adhesivo, ha de hacerse entre fibras paralelas para que éste cumpla su función. No se puede encolar madera con la fibra de una pieza en dirección perpendicular a la de la otra pieza. Tampoco se pueden adherir fibras enfrentadas (a testa).

Estas normas básicas tienen que ver con la escultura en madera en general y con la tipología del crucificado muy en particular porque su forma en «T» requiere la construcción de un *sólido capaz* en el que la fibra de la madera del tronco y la cabeza tendrá una dirección vertical mientras que la madera de sendos brazos la tendrá en horizontal, y es en ese encuentro donde se concentra la crisis de la tipología «crucificado» en un doble sentido. Por un lado, la fijación de los brazos al tronco y, por otro, la sujeción general de la figura a la cruz.

El caso de los brazos es más problemático porque son elementos de cierta longitud y peso que están tallados también a partir de un volumen que puede ser de una sola pieza salvo en las manos y dedos. El punto crítico es el plano de unión con el volumen del tronco porque las fibras de ambas piezas no son paralelas, lo cual dificulta la penetración de la cola en la testa de la madera, que en este caso corresponde al plano del brazo que se une con el hombro. Este punto crítico se puede resolver de varias maneras: mediante un perno de madera que penetre en el brazo y en el hombro, lo que lo fija mecánicamente y amplía la superficie de encolado, mediante algún tipo de ensamble, por ejemplo, a media madera en el volumen del hombro, o mediante alguna llave del tipo de cola de milano doble o sencilla. También se encuentra fijaciones con clavazón metálica y en obras más recientes con tornillería. Normalmente cuando se detectan clavos uniendo las tablas que forman el volumen general de la escultura debe suponerse alguna deficiencia en su técnica de construcción, bien sea por impericia de los artífices o por falta de disponibilidad de materiales, lo cual es habitual en mucha de la imaginería realizada a partir de la década de 1940, cuando la gran demanda y la escasez de materiales obligaba al uso de maderas de poca calidad o escuadrías inadecuadas. En cualquier caso, se trata de aumentar la superficie de encolado y crear una fijación mecánica que la unión a testa no garantiza.

Pero recordemos que el cuerpo del Crucificado cuelga de sus brazos –además del apoyo en el empeine de sus pies–, por lo que no se trata sólo de conseguir que estos se mantengan en su lugar, sino de que sean capaces de soportar el peso de toda la figura, que fácilmente igualan o superan al de una persona. Como consecuencia pueden aparecer en las uniones grietas, deformaciones y en último extremo roturas que pongan en riesgo de caída a la escultura que normalmente, cuando está expuesta en su cruz, suele permanecer a cierta altura. Riesgo éste que se multiplica exponencialmente cuando se trata de una escultura procesional sujeta a las tensiones propias de su movimiento.

La solución a este problema suele ser la fijación del crucificado a la cruz mediante un elemento de anclaje que normalmente permanece oculto y que absorbe la



(Fig. 2)

mayor parte de la presión producida por el peso de la escultura. En la inmensa mayoría de los casos, y muy especialmente en los crucificados que se procesionan, este anclaje suele colocarse a la altura del hueso sacro, coxis o las lumbares inferiores aprovechando el mayor espesor de la madera y su contacto con la cruz, con diferentes sistemas de sujeción. Estos suelen combinar una pieza de madera encajada en la escultura en la que se inserta, clava o enrosca un elemento metálico que la conecta con la cruz y que debe ser un transmisor fiable de la tensión, tanto por compresión como por tracción, de la totalidad del peso de la escultura, creando un quinto punto estructural con una referencia simbólica remota pero significativamente pragmática[9]. En los crucificados sujetos por este sistema a la cruz, los clavos de las manos y de los pies permanecen como simples frenos para el movimiento giratorio o rasante.

En la mayoría de las esculturas de esta tipología se intenta reducir el peso, y el sistema más habitual es construir el torso mediante varias tablas de madera para que quede hueco, normalmente siguiendo el volumen de las cajas torácica y abdominal, y a veces también de la cabeza y raramente de las piernas. Si el torso de la escultura está formado por una sola pieza de madera, se recurre para reducir su peso a vaciar el volumen señalado mediante gubias, tapando después el dorso o el pecho con una tabla delgada en la que se talla la anatomía correspondiente.

El Crucificado de Alonso de Mena tiene algunas particularidades estructurales que lo diferencian de los sistemas señalados. Desde la cabeza hasta los pies, la escultura está tallada en una sola pieza de madera, que además está seleccionada incluyendo el centro del tronco del árbol (Fig. 2). A este bloque se han añadido, en la misma dirección de la fibra, algunas tablas para completar el volumen del perizoma, que, en el estilo de la escultura, se representa con un diseño volado. Los brazos se han tallado en sendas tablas de madera con la fibra perpendicular a la del tronco, resolviéndose la unión entre ambos mediante una pieza de madera cuadrangular que se inserta en el torso desde el brazo a la altura de los hombros. La madera empleada es una conífera de buena calidad, probablemente *pinus nigra*

9. «En la China la cifra de la cruz es el 5. "La simbólica china… nos ha enseñado otra vez a no considerar jamás lo cuatro lados del cuadrado o los cuatro brazos de la cruz fuera de su necesaria relación con el centro de la cruz o con el punto de intersección de sus brazos… El centro del cuadrado coincide con el centro del círculo. Este punto común es la gran encrucijada de lo imaginario"». Voz «Cruz» en CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Diccionarios de los símbolos*. Herder, Barcelona, 1991, p. 362.

(Fig. 3)

(Fig. 4)

con la fibra recta aunque con algunos nudos[10], según se deduce de la observación de las vetas y el color característicos. No se aprecian fendas, salvo en la parte posterior de la cabeza, lo que indica una madera bien cortada, aunque algunas mermas de volumen en las tablas de la espalda pueden ser indicadoras que quizá no estuviese del todo curada en el momento de la talla.

La fijación de las extremidades a la cruz se materializa mediante tornillos de hierro de forja en forma de clavos con la cabeza piramidal. De estos hay tres, uno en cada mano y otro que atraviesa los pies (Fig. 3). En cuanto al anclaje que asume el peso mayor de la escultura, cabe indicar que no se localizó en el examen previo mediante rayos X ni se apreciaron inicialmente restos de un montaje al uso a la altura del coxis. Sin embargo, sí se resolvió esta duda una vez separada la pieza que cierra la espalda, observándose restos del sistema en el interior de la cavidad del torso, constituido por una pieza de madera torneada, atravesada pero no fijada, de la que colgaría la escultura a través de un agujero practicado en la base del cuello, a la altura de las cervicales inferiores, y que se engancharía a un elemento metálico inserto en la cruz, justo debajo de la cartela, que aún se conservaba. Esta pieza torneada se encontraba suelta dentro de la cavidad abdominal, lo que indica que en algún momento se soltó del anclaje en la cruz, perdiéndose este punto de fijación y quedando por tanto todo el peso de la escultura confiado a los clavos de las manos y los pies (Fig. 4). La presencia de un elemento metálico de factura industrial indica que este sistema se montó en fecha relativamente reciente, pero a la vista de su calidad era claramente insuficiente para sostener el peso total, y es causa de la apertura de grietas a la altura de los hombros, entre las fibras horizontales y verticales. La exposición estática de la

10. La estructura coincide en casi todas sus características con otros crucificados de Alonso del Mena, como los de Adra, Sta. María de la Alhambra de Granada, Santísimo Señor de la Caja de Vélez Rubio, Güevéjar o el Santo Cristo de las Carmelitas de Granada. Este último sí presenta la solución de un elemento metálico inserto a la altura del coxis. Ver BERMÚDEZ SÁNCHEZ, Carmen, GALÁN CORTÉS, Venancio y RUEDA QUERO, Lucía: *El Santo Cristo de Alonso de Mena*. Granada, 2020, pp. 24, 46 y 47. Agradecemos a la Profesora Doctora Carmen Bermúdez sus aportaciones a nuestro trabajo.

(Fig. 5)

escultura ha permitido su conservación sin daños asociados, pero hubiera supuesto un alto riesgo de rotura en caso de procesión. En la actualidad no se puede confirmar si el hueco descrito es original o abierto con posterioridad a la ejecución de la pieza.

La talla del volumen de la cabeza, el torso y las piernas en una sola pieza de madera implica riesgo de aparición de las citadas fendas, sobre todo cuando la pieza utilizada incluye el centro del árbol. En este caso su presencia es menor de lo que cabría esperar, probablemente porque el interior se había ahuecado, minimizando los movimientos de contracción y dilatación por absorción de humedad. Sí aparecen concentradas en la zona de la cabeza, especialmente en los volúmenes del cabello y hacia la nuca.

Capa de preparación

A través de la observación directa y los resultados de los análisis físico-químicos se confirma que se trata de una imprimación a base de yeso y colas orgánicas aplicada en delgada capa que no abotarga la ejecución y los detalles de la talla original dejando, por tanto, patente la correcta aplicación de la misma.

(Fig. 6)

Capa pictórica

En toda la obra se utiliza la técnica del óleo –mezcla de pigmentos naturales de molienda manual– aglutinado con aceite. Como excepción, el paño de pureza se realiza con el pigmento mezclado con sustancias proteicas, es decir, un tipo de temple, oculto, antes de la restauración, bajo dos capas de óleo cuya aplicación, al menos, repetía la distribución de las líneas azules.

ANÁLISIS CIENTÍFICOS

1. Fotografía bajo luz visible

La primera observación, a simple vista, permite definir la naturaleza y el estado material de la obra, e incluso determinar las posibles causas de las alteraciones que presenta. Junto a la fotografía bajo luz normal, cuyo objetivo es documentar fielmente una imagen en su conjunto y detalles, destaca la luz tangencial o rasante, que pone de manifiesto la rugosidad o irregularidades de la superficie. De esta forma se determina la técnica y el estado de conservación, plegados, curvatura, abombamientos, alabeamientos y otras deformaciones en general, tales como líneas de ruptura

y faltas de adhesión entre sus componentes o capas (Fig. 5 y 6). La luz trasmitida se suele utilizar para revelar las partes perdidas y las faltas de adhesión de un objeto, así como las grietas o rasgaduras. Por su parte la macrofotografía, que agranda el tamaño de la imagen real hasta un máximo de 10 veces, permite la observación aislada de detalles de interés específico, el estudio de la técnica y estado material y el control de la eficacia de un tratamiento.

Los resultados obtenidos sobre la obra estudiada permiten afirmar el defectuoso estado general de la obra, destacando la abundante suciedad superficial, los daños de las zonas de unión de tablas, las discontinuidades con levantamientos y las pérdidas de la capa de preparación y pictórica, proveniente tanto de los daños del propio soporte como de barridos, erosiones y golpes, así como el antiguo ataque de insectos xilófagos.

Asimismo, y referido a la capa de protección, se aprecian zonas restregadas, con barnices alterados o pasmados, y las irregularidades provocadas por la aplicación de ceras en superficie.

2. Fotografía UV

Su longitud de onda se localiza por encima de la región visible. Tienen la propiedad de excitar la fluorescencia de determinadas sustancias, en función de su naturaleza química. Permiten, generalmente, establecer las adiciones y repintes de una pintura, gracias a la diferente fluorescencia de los materiales en superficie, que hacen que éstos puedan presentarse en forma de manchas más o menos oscuras. Los barnices naturales antiguos presentan una fluorescencia lechosa al UV y esto también puede indicar la uniformidad o heterogeneidad de la capa de protección superficial, ayudando así al tratamiento de limpieza. La fluorescencia característica de determinados materiales, por ejemplo, los pigmentos blancos, contribuye también a su reconocimiento.

En la obra de Alonso de Mena ha sido posible observar por toda la superficie trazos que corresponden a añadidos de color posteriores a la ejecución de su obra. En general son pinceladas cortas y precisas con una evidente fluorescencia, lo que confirma la intervención sobre la talla en al menos dos ocasiones, apreciables por la diferente intensidad de la fluorescencia (Fig. 7).

3. Rayos X

Las radiaciones, que permiten una visión que excede a nuestras facultades naturales, ayudan a medir la importancia de las alteraciones debidas a la edad, al tiempo, al clima e incluso al factor humano. Los rayos X son indudablemente los que aportan la contribución más importante al estudio y control del estado de las obras de arte. Se sitúan dentro de la escala de las radiaciones electromagnéticas entre los

rayos ultravioletas y los rayos gamma, sin que exista un límite muy definido de separación entre aquellos y los otros grupos de radiaciones que los encuadran.

Los rayos que se utilizan para radiografiar obras de arte se emiten bajo tensiones del orden de 20 a 50 kV y de 4 a 6 mA, es decir, de baja intensidad, pero pueden atravesar considerables espesores de cuerpos opacos a la luz. La opacidad de los rayos aumenta con el peso atómico de los elementos constituyentes de tal forma que una obra pintada con pigmentos a base de plomo se traducirá en un conjunto de espacios más o menos blancos según el espesor de la capa pictórica, mientras que los colores a base de tierras o pigmentos orgánicos se señalarán en imágenes muy débilmente contrastadas, ya que estos colores absorben muy poco las radiaciones.

Estas radiaciones, aplicadas al campo de la restauración, ofrecen datos tanto en el estudio del soporte como de las capas superpuestas. En cuanto al primero, obviando las ventajas de su aplicación sobre soportes de madera, cuando a partir del siglo XVI y XVII la mayoría de las pinturas fueron ejecutadas sobre tela y posteriormente reenteladas, éste hecho no permitía en sus comienzos apreciar con detenimiento el soporte original sobre el que la obra fue ejecutada, circunstancia ésta que fue mejorando con los nuevos avances técnicos.

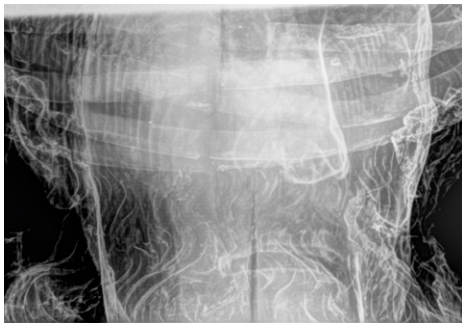
En el caso del *Crucificado*, estos recursos si han resultado muy clarificadores, toda vez que sólo a través de las radiografías se han apreciado las características del tipo de madera, las uniones de tablas, la práctica ausencia de elementos metálicos de unión y/o sujeción (clavos, puntas…), el desplazamiento de la pieza que cierra la espalda, la unión a contrafibra entre brazos y hombros –mantenida exclusivamente mediante encoladura–, el hueco del torso en contraste con la construcción en una pieza sólida de la cabeza y extremidades, la profundidad y alcance de las grietas y fendas y la ausencia de transformaciones posteriores a nivel estructural. (Fig. 8).

Por otro lado, el estudio radiográfico permite resolver otros problemas de conservación, como la presencia de repintes u otro tipo de restauraciones anteriores, al margen de la información obtenida con los rayos ultravioletas, así como el tipo de craqueladuras, la adherencia entre capas e incluso por la naturaleza de los pigmentos, partiendo de su opacidad según la densidad o peso atómico de sus componentes principales.

4. Análisis físico-químicos

Los análisis puntuales requieren casi siempre la toma de muestras representativas que permitan pasar de resultados parciales a conclusiones generales. Se requiere una elección cuidadosa del punto donde ha de tomarse dicha muestra, apoyándose en las técnicas de análisis global antes citadas. Con ellos, la identificación de los materiales constitutivos permite la datación aproximada de los objetos de interés cultural, el tipo de alteración que han sufrido y ayuda a seleccionar el tratamiento adecuado.

(Fig. 7)



(Fig. 8)

El análisis puntual incluye métodos relativamente simples, como son las técnicas microscópicas y microquímicas, pero también el uso de instrumentos que requieren una elevada especialización, como la espectrometría de masas o el microscopio electrónico de barrido acoplado a un detector de rayos X por Dispersión de Energías (SEM-EDX), espectroscopía FTIR y las diversas técnicas espectroscópicas y cromatrográficas.

Para la obra objeto del presente estudio se tomaron en un principio 5 muestras seleccionadas según la zona de color, la posible presencia de repintes y las alteraciones superficiales que pudieran tener. A fin de obtener la mayor información posible a nivel analítico y comparativo, cada una de ellas se extrae con todos los estratos, desde la protección hasta la preparación (Fig. 9). Sin embargo, a lo largo del proceso de limpieza se decidió ampliar la información, dadas las grandes dificultades para llevarla a cabo, y se realizó una nueva extracción de muestras dirigidas especialmente a volver a identificar la naturaleza de los repintes aplicados en sucesivas capas y de cierto tipo de protección aplicado en algunas zonas. Las conclusiones obtenidas pueden encuadrarse en tres grupos: técnica de ejecución, identificación de materiales y naturaleza de los repintes.

1. Técnica de ejecución

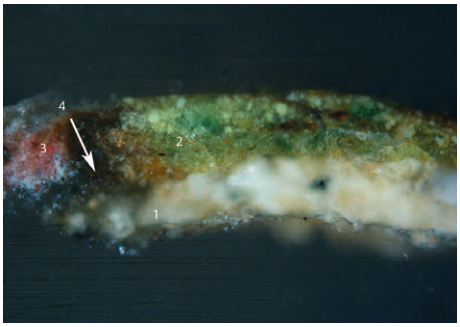
A partir del estudio de las muestras obtenidas de la zona original, es posible deducir los métodos de trabajo del autor:

– Sobre el soporte dispone una sola capa de preparación cuyo espesor varía entre 70 µm y 450 µm. Su formulación en todos los casos es a base de yeso y minerales silíceos en pequeña proporción siendo, por tanto, de color blanco. Sólo en el caso de la muestra M2, correspondiente a la carnación del brazo izquierdo, se comprueba también la presencia de un estrato intermedio –posible imprimación–, cuya composición incorpora partículas negras, rojizas y ocres.

– Unido mediante un aglutinante oleaginoso, identificado como aceite de linaza en la cromatografía, el pigmento se aplica a través de una sola capa de color,

cuyo espesor oscila entre 30 y 80 µm. Los pigmentos presentan la clásica granulometría heterogénea, pero correctamente molidos, de una elaboración manual.

– Sólo en el caso del paño de pureza el autor se ha decantado por emplear como aglutinante una sustancia proteica (cola animal) dando como resultado un temple en vez de un óleo.



(Fig. 9)

2. Identificación de materiales

El estudio de las muestras extraídas de la obra ofrece un panorama bastante ajustado de los materiales empleados por el autor para la obtención de los tonos que se observan.

Junto al albayalde (blanco de plomo), negro orgánico o tierras, destaca especialmente la presencia de la azurita, bermellón o tierras naturales, materiales todos ellos muy valiosos y de complicada elaboración, que denotan una intención de calidad en los resultados.

Con excepción de materiales basados en colorantes sintéticos más recientes, las modernas categorías de pigmentos eran de uso común desde la pintura en tabla del siglo XIV. En primera instancia éstos consistían en pigmentos de depósitos naturales de tierras o minerales; en segundo lugar, en colores de carácter inorgánico preparados artificialmente; y, por último, materiales coloreados derivados de fuentes animales o vegetales y a menudo además procesados para hacer que los pigmentos se adecuaran a la pintura. Los pigmentos minerales azul ultramar y azurita, así como las tierras tales como la tierra verde y ocre amarilla, pertenecen a la primera categoría. El bermellón artificial, químicamente idéntico al cinabrio mineral, el blanco de plomo, el rojo de plomo, el «giallorino» y el verdigrís, ninguno de los cuales aparecen en la naturaleza, pertenecen a la segunda categoría. Las resinas vegetales como la «sangre de drago» y los colorantes vegetales y cóccidos como el índigo, la gualda, la laca y el coscojo, muchos de los cuales eran usados para preparar pigmentos de laca, pertenecen al tercer grupo.

Ya desde el comienzo de su utilización, el uso del bermellón aseguró la disponibilidad de un pigmento del más sólido color rojo, puro y consistente. Cennini, que lo describe ampliamente, lo recomienda mezclado con blanco de plomo para las encarnaciones. En ocasiones, especialmente cuando está ligado a medios acuosos, se desfigura desafortunadamente produciéndose un cambio de color hacia el gris purpúreo oscuro. Esta decoloración es el resultado de un cambio físico en la estructura cristalina del pigmento, de acuerdo con el cual el material se transforma y pasa de una forma roja a otra negra, pero sólo en la superficie. Los efectos de

la luz parecen ser en parte responsables de ese ennegrecimiento, pero se sabe que también la presión y la fricción provocan el cambio. Es posible que un molido demasiado vigoroso del pigmento durante su preparación lo predisponga a volverse negro después de un periodo de exposición a la luz.

Por otro lado, los pigmentos de tierra roja, cuya composición es óxido férrico, son materias colorantes conocidas desde la antigüedad, dada la abundancia de yacimientos en la región mediterránea. Aunque tienen un matiz algo débil en comparación con el bermellón, su atractivo radica en la adaptabilidad a diferentes técnicas pictóricas y en su gran durabilidad.

El color azul es obtenido en este caso, en vez de a partir del lapislázuli –material muy costoso y de difícil elaboración–, con azurita mineral. Es un carbonato básico de Cu y se encuentra en Italia, sur de Francia, España y, sobre todo, en Alemania. El pigmento era preparado simplemente seleccionando muestras de mineral de buen color y moliéndolo con agua o lejía, más bien toscamente, como dice Cennini, «porque es muy desdeñoso de la piedra [de moler]». Si se refina demasiado, la azurita se vuelve pálida y se reduce en gran medida su poder de cubrición. Su color varía considerablemente, pues va de un azul intenso, levemente verdoso, a un azul pálido con un pronunciado matiz verde, mucho menos satisfactorio como azul puro que el ultramar natural.

La identificación de los ocres empleados en la obra que nos ocupa los incluye dentro de las tierras naturales, con una composición a base de hierro, calcio, potasio, sílice, aluminio y sodio.

Un solo color manufacturado, hecho con plomo y conocido desde los tiempos antiguos, proporciona un pigmento blanco de valor decisivo. Se elabora sometiendo láminas de plomo metálico a la acción corrosiva del vapor del ácido acético en presencia de dióxido de carbono, después de lo cual el carbonato básico aparece en forma de una costra blanca pura que se muele finamente en agua. Es la opción preferida para aclarar todos los demás colores y para hacerlos opacos además de ser la base de ciertos tonos de la encarnación y muchas veces utilizado en la imprimación para dar luminosidad a las pinceladas aplicadas encima.

En cuanto al negro, el autor de la policromía del Crucificado, aun existiendo una amplia gama de pigmentos negros, se decanta por el obtenido por la calcinación de huesos.

3. Naturaleza de los repintes

Tanto las técnicas fotográficas descritas anteriormente como los resultados de los análisis de micromuestras han confirmado la abundante presencia de repintes aplicados sobre toda la superficie en, al menos, dos momentos diferentes. Tres de las cinco muestras ofrecen una secuencia de estratos superpuestos que confirma esta evidencia. Sin embargo, muy esclarecedor es la identificación de los pigmentos y los aglutinantes de estos retoques de color:

– En la muestra 1 (sangre), sobre el estrato original realizado con blanco de Pb, bermellón y trazas de azurita –con un resultado más rosado–, se ha intensificado el color con una mezcla a base de litopón y colorante orgánico fijado con alúmina. El primero de ellos es un pigmento mineral sintético, preparado a partir de la mezcla coprecipitada de sulfuro de cinc y de sulfato de bario. Fue empleado a gran escala a partir de 1874 para sustituir el blanco de plomo, porque tiene un mayor poder cubriente y no es tóxico. Se utiliza en pinturas, lacas y esmaltes. También el segundo es de reciente creación. Además, se ha identificado como aglutinante una sustancia orgánica correspondiente a una resina sintética de naturaleza acrílica. Por todo ello, en ningún caso pueden considerarse originales.

– La muestra 3 (líneas azules del paño de pureza) presenta una secuencia de al menos tres estratos en diferentes tonalidades azuladas, de las cuales sólo la más interna es original desde el momento en que para la segunda se ha utilizado azul de Prusia (que se empezó a utilizar a partir de 1724) y para la más externa azul ultramar con litopón, cuyos datos ya se han referido.

– La muestra 5 (cabello), confirma también lo apreciado bajo luz UV. La totalidad de cabello y barba, originariamente de un tono pardo claro, está recubierta por una segunda capa pictórica de tonalidad mucho más oscura y cuyos pigmentos componentes tiene una molienda muy fina, denotadora del proceso industrial de su fabricación.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

La descripción del estado de una obra es un juicio relativo y a lo largo de la historia usualmente se ha referido al estado de la policromía. Pero las actitudes han cambiado y ya no se contempla una obra artística simplemente como imagen esculpida o pintada sino como un objeto completo. Y de éste cada parte constituye un documento físico que proporciona claves respecto de su artífice y la manera como trabaja. Este enfoque es especialmente significativo en el contexto presente, pues aquí se acoplan claves tan tenues que tal vez carecerían de significado por separado pero que, en cambio, contempladas junto con otras obras, son sumamente significativas.

Soporte

En las esculturas policromadas el soporte queda oculto por las capas de preparación y pictórica, por los que no es posible acceder a sus patologías más que a través de ellas, en forma de grietas, separaciones de tablas, orificios en el caso de xilófagos, etc. En el *Crucificado* de Alonso de Mena podemos apreciar las siguientes:

– Fendas. Son separaciones de la fibra que se abren en la madera después de cortada, en sentido radial desde el núcleo hacia la superficie, formando grietas

(Fig. 10)

irregulares de longitud variable. Determinados cortes de tablas aminoran o incluso evitan su presencia, pero cuando se utiliza un tablón de cierta anchura y que incluya en su sección el núcleo del tronco, su aparición es inevitable, tal como ocurre en la cabeza de esta escultura, que muestra una fenda que corre desde el centro de la cabeza hasta la nuca, a través de la talla del pelo y la corona de espinas (Fig. 10).

– Grietas. Pueden originarse por varios motivos normalmente asociados a deficiencias en el ensamblaje o a presiones excesivas. Encontramos grietas en las uniones de algunas tablas del paño de pureza (Fig. 11) y en las tablas que cierran el volumen de la espalda. En el caso del paño de pureza su aparición puede estar motivada por defectos de ensamblaje en las piezas más voladas y en cuanto a las de las tablas de la espalda pueden deberse o bien a mermas en el volumen de la

(Fig. 11)

(Fig. 12)

madera, que puede haber retraído y alabeado, despegándose parcialmente, o a alguna manipulación asociada al agujero de la nuca o al hueco posterior.

– Contaminaciones biológicas. Se aprecian una serie de orificios de salida de insectos xilófagos. No es posible saber si se trata de una contaminación activa, pero por prudencia debe entenderse como tal. Los ataques de anóbidos provocan daños en las capas de preparación y policromía, sobre todo de orden estético. No son peligrosos para la estabilidad mecánica de la pieza más que a muy largo plazo y en contaminaciones masivas.

– Reparaciones inadecuadas. Se detectan algunas reparaciones en los dedos mal realizadas, que dejan abiertas grietas o resaltes entre las piezas (Fig. 12).

– Uniones críticas en brazos y hombros. Como ya se ha comentado, el análisis radiográfico de las uniones entre los brazos y los hombros indica que

(Fig. 13)

el sistema de ensamblaje es un encolado simple con cola orgánica en caliente, cuya unión se refuerza mediante una pieza de madera, detectándose además zonas de densidad aire que indican separaciones entre piezas. Teniendo en cuenta que en el plano de la pieza del brazo la fibra está a testa, la capacidad mecánica de esta unión es reducida porque el adhesivo no tiene la propiedad de penetrar por los capilares de la fibra de la madera. La cola orgánica adquiere una consistencia cristalina y quebradiza a la torsión, lo que sitúa estas uniones en un estado crítico puesto que cualquier presión excesiva puede separar un brazo del tronco (Fig. 13).

– La cruz ofrece también zonas de pérdidas en el extremo de anclaje al suelo por esfuerzos de presión y compresión. Asimismo, la placa del INRI presenta lagunas volumétricas en los bordes.

Capa de preparación

De grosor medio, pero sin abotargar el trabajo de talla. Su actual estado de conservación es muy irregular ya que, aunque ofrece una aceptable adherencia hacia el soporte y capa pictórica, con la mínima manipulación o aplicación de medio acuoso se disgrega y desprende. Como consecuencia, se aprecian numerosas pérdidas dejando la madera a la vista en las zonas de roturas, bordes de fisuras, descamaciones, exfoliaciones, ampollas y levantamientos. Destacan por su amplitud y profundidad los daños provocados por el roce de las cabezas de clavos en manos y pies, en uno de cuyos orificios aparece también un rollo de grueso alambre.

Capa pictórica

Se puede afirmar sin dudas que los daños apreciados se deben en su mayoría a manipulaciones poco cuidadosas y a intervenciones muy incorrectas:

– Los cambios de emplazamiento y el movimiento entre el soporte, preparación y policromía dan lugar al fenómeno de craquelado o resquebrajamiento. Se desarrolla a medida que la pintura y el soporte envejecen, se hacen quebradizos y no consiguen ya asimilar las tensiones impuestas por la complicada estructura de las capas y los movimientos por higroscopicidad. A priori es un estado perfectamente normal y seguro, y sólo se hace problemático cuando la pintura y preparación se separan respecto del soporte y amenazan con desprenderse. En esta obra sí se aprecian alteraciones de este tipo de carácter grave repartidas por toda la superficie, quedando confirmadas por las fotografías bajo luz normal y rasante.

– Gracias al empleo de luz ultravioleta se observan al menos dos épocas de retoques de color, con dos tonos de manchas muy acusados. En ninguno de los casos respeta los límites de las lagunas, sino que cubren parte de policromía original.

– Importantes depósitos de suciedad (polvo incrustado, humo, restos orgánicos, etc.) repartidos por toda la superficie y colmatando los entrantes, gotas y regueros de cera. La policromía original subyacente a éstos últimos ha empalidecido.

– Variación del color original. Se observa un oscurecimiento de la imagen, gracias al proceso de oxidación sufrido ante agentes degradantes externos y los barnices y ceras aplicados.

– Barridos de color, roces y desgastes, algunos a la vista y otros cubiertos por repintes muy groseros sin estucado previo.

Capa de protección

Los análisis físico-químicos han confirmado las sucesivas aplicaciones de capas de protección de diferente naturaleza. De este modo, se han identificado aceites, ceras, parafinas y barniz, normalmente extendidos muy irregularmente, tanto en grosor como en capacidad de cubrición. Destaca la presencia de carboxilatos metálicos formados entre los ácidos grasos producto de la hidrólisis de la sustancia lipídica y los cationes de los pigmentos, y oxalatos, como principales productos de degradación de la materia orgánica, indicativo de su estado deterioro. Todo ello se traduce en una fuerte oxidación y oscurecimiento que aporta una tonalidad ocre al conjunto tergiversando la correcta apreciación de la paleta original y ocultando detalles y veladuras sutiles.

CAUSAS DE DEGRADACIÓN

La alteración de un objeto artístico es una modificación de su estado original que molesta a su legibilidad o pone en peligro la conservación material de la obra.

Previo a la intervención de restauración se hace necesario revisar aquellas características originales, o de factura, que podrían ser causa directa o indirecta de su actual estado de deterioro, así como los elementos y circunstancias ajenas a la misma que se han sumado negativamente en contra de su preservación.

La madera es un material inalterable ante el oxígeno, que sí oxida metales y modifica los materiales plásticos. Es sólo transformada y destruida por el ataque de determinados organismos vivos o por causas naturales.

1. Factores medioambientales

La acción de la temperatura y sus fuertes oscilaciones es un factor importante a tener en cuenta sobre todo si se relacionan con cambios higrométricos. Los materiales que nos ocupan están sometidos a dilataciones y variaciones tridimensionales. Además, si hay alta temperatura y la evaporación del agua de los capilares superficiales es rápida, se produce una alteración superficial a causa de la presión que el agua ejerce al evaporarse sobre las capas externas.

La madera es un material higroscópico, es decir, dependiendo del medio donde está absorbe o desprende H2O y esto ocasiona un cambio de peso y volumen. Como datos significativos cabe afirmar que las contracciones del secado (artificial) son: tangencial, 5 al 10%; radial, 3 al 6%; longitudinal, 0,1%. Estos cambios de volumen provocan una serie de alteraciones y degradaciones de la madera, tales como fisuras, grietas del corazón, encogimientos, deformaciones permanentes, superposición de capas, roturas de ensambles, pérdida de adherencia de la policromía, desprendimientos y caídas, separación del placado citado anteriormente, etc.

2. Factores químicos

– A la madera en general se le puede considerar como muy resistente a los agentes químicos, si bien sufre alteraciones por la acción de los ácidos fuertes, lejías alcalinas e incluso los detergentes. En general se puede decir que la acción de los productos químicos sobre la madera se traduce normalmente en ciertas alteraciones del color.

– Son susceptibles de presentar manchas cuando se encuentran en contacto con piezas de hierro si las condiciones de humedad son elevadas. Se producen por una reacción química entre el hierro y los taninos, siendo más frecuente en las frondosas que en las coníferas.

– La polución atmosférica es un factor de alto riesgo. El oxígeno comunica a la atmósfera propiedades oxidantes por lo que interviene en el proceso de envejecimiento de los objetos. Los agentes atmosféricos activos y el polvo, en combinación

con el agua condensada, se depositan sobre la superficie de los objetos y atacan barnices, pinturas y soportes.

– Además, en las zonas costeras los objetos son atacados por el salitre introducido por la brisa marina, desde el momento en que en el aire hay cloruros y otros derivados halogenados, higroscópicos y corrosivos.

– Las sustancias químicas sólidas de la atmósfera polucionada constituyen la composición del polvo que la mayoría de las veces es inofensivo pero puede servir como fuente de alimentación a microorganismos o como catalizadores de diversas reacciones de deterioro.

– Las sustancias químicas procedentes de la combustión, como el dióxido de carbono, el monóxido y dióxido de nitrógeno, dióxido y trióxido de azufre, que da lugar al ácido sulfúrico, altera profundamente la superficie de los objetos.

3. Factores físicos

– De carácter mecánico: agua contenida en un objeto, vibraciones, etc.

– De naturaleza térmica: fuentes de calor de distinto tipo.

– Radiación luminosa. Los objetos son susceptibles de ser alterados por la luz y en un grado distinto según sea ésta natural o artificial. Dentro de estas últimas pueden ser incandescentes (efectos térmicos) o fluorescentes (efectos fotoquímicos). Las lámparas incandescentes elevan la temperatura de los objetos iluminados provocando deterioro en lacas y ceras, así como la sequedad del ambiente afectando a materiales higroscópicos, como es la madera que nos ocupa. Por su lado las radiaciones UV tienen tendencia a decolorar la caoba o el nogal y a amarillear otras como el cedro, el palo de rosa y el sicomoro, debiéndose también evitar su influencia en el acebo, arce, haya, abedul, olmo y pino. Además, llevan a una decoloración de los pigmentos orgánicos (laca de garanza, carmín, resinato de cobre, etc.). En cualquier caso, esta oxidación catalizada por la luz no ocasiona ningún daño a la resistencia mecánica de la madera. De hecho, sólo un máximo de 0,016% de la luz visible penetra en un máximo de 2,5 mm y menos aún la luz UV. Por tanto, los daños se limitan a la superficie de aquella.

4. Factores de origen biológico

Como toda materia orgánica, la madera y sus derivados pueden sufrir el ataque de los organismos vivos, fundamentalmente hongos e insectos, que cuando encuentran condiciones favorables a su acción y desarrollo, puede llegar a destruirla completamente. Las condiciones que favorecen este tipo de ataque son:

– madera con al menos un 20% de su volumen ocupado por aire.

– humedad relativa superior al 20-25%

– temperatura entre los 18º y los 32º C.

En el caso que nos ocupa no se han apreciado ataques de bacterias (de hecho, sólo atacan a la madera viva o recién cortada), ni de hongos cromógenos, aunque sí de insectos xilófagos en sus familias de coleópteros. En cualquier caso, se llevó a cabo una breve aproximación a su naturaleza a fin de identificarlos convenientemente durante la intervención:

– Microorganismos.

Dado que las obras de arte están constituidas por materiales orgánicos e inorgánicos, éstos pueden ser sustrato del crecimiento microbiano cuando se dan condiciones favorables de humedad y temperatura. Entre los agentes en ello implicados se encuentran los hongos y bacterias. La magnitud y tipos de daños que ocasionan están directamente relacionados con su naturaleza y con las condiciones medioambientales. Participan en el deterioro y envejecimiento de casi todos los materiales y objetos existentes, provocando transformaciones específicas a nivel molecular que ocasionan daños característicos, apreciables macroscópicamente. La presencia de grietas y fisuraciones son depósitos de suciedad que se convierten en focos altamente susceptibles de ataques biológicos. Los hongos representan un peligro muy importante y con mucha frecuencia producen alteraciones visibles y deterioros como desarrollo de colonias, manchas oscuras, recubrimientos blanquecinos, desprendimientos crateriformes y levantamientos de la capa pictórica: en conjunto, daños químicos, físicos y enzimáticos. Los hongos pueden crecer perfectamente sobre sustratos orgánicos e inorgánicos y son de difícil eliminación.

– Insectos coleópteros

Se caracterizan porque en las primeras fases de su vida –larvas– presentan tanto en la forma como en su comportamiento y manera de alimentarse diferencias muy notables con los adultos reproductores –imagos–. Estos últimos viven solamente unas semanas y no tienen, en la mayoría de los casos, necesidad de alimentarse, teniendo como única misión el apareamiento y la reproducción. Las larvas, por el contrario, se alimentan de la materia en la que viven, pudiendo sucederse varias generaciones en una misma pieza de madera, hasta su destrucción completa. Entre los insectos de ciclo larvario más importantes en nuestra área hay que considerar los cerambícidos, los líctidos y los anóbidos. De este último grupo de insectos conocido vulgarmente como «carcoma» destaca, por su importancia, el Anobium punctatum De Geer, que ataca a la albura de las frondosas y coníferas e incluso al duramen cuando presenta pudrición, aunque ésta sea muy débil. Se identifica por el tamaño y forma circular del orificio de salida, lo cual ha permitido identificarlo en la talla del Crucificado, especialmente en el paño de pureza y en la tabla que cierra la espalda.

5. Factores de origen humano

– De origen morfológico o material. La obtención de la volumetría original (es decir, el placado) predispone a una separación de las mismas.

– De origen mecánico y manipulación. Las intervenciones anteriores apreciadas no responden a las mejores soluciones, como el sistema de pegado del dedo, la mal resuelta sujeción de las manos o la aplicación de repintes con óleos que no se limitan a las lagunas existentes, sino que ocultan, al sobrepasarlas, materia original.

CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

Se denomina criterio de intervención de restauración y conservación a la directriz conceptual que rige sobre los procesos técnicos y los determina. Su razón primordial es dilucidar el grado de compromiso entre las necesidades de conservación de un bien cultural, que debe ser preservado en su integridad material para una mejor transmisión presente y futura de sus valores originales, y los valores de uso, que son aquellos que permiten a una comunidad en un momento histórico dado la utilización funcional y estética de ese bien cultural. En definitiva, son un mero instrumento, válido siempre y cuando sirvan de pautas de intervención. Alterarlos o transformarlos durante la ejecución partirá siempre de la naturaleza y necesidades del objeto a conservar. Se trata, en cualquier caso, de un intento de dejar el mínimo espacio posible a la improvisación.

Teniendo en cuenta el carácter devocional y significativo de esta obra y que el fin último de toda acción restauradora está también en que el entorno humano pueda obtener un beneficio de él, comprendiendo que se trata de un testimonio del pasado y objeto de culto, fue necesario establecer *a priori* las actuaciones necesarias de consolidación y su puesta en valor.

La intervención sobre el Crucificado de Alonso de Mena pretendía algo más que la restauración material de los elementos que lo componen. El objetivo principal es la recuperación de su matriz conceptual, redescubriendo la esencia original de las relaciones entre los materiales y la sofisticada y elaborada intención creativa del artista. Para ello, además de devolver a los primeros la integridad física perdida, parecía necesario borrar las marcas de las sucesivas intervenciones que a lo largo del tiempo se fueron sobreponiendo sin ningún nexo y sin ninguna relación con la concepción inicial, alejándose paulatinamente del fin simbólico, alegórico y metafórico con el que la obra fue creada.

El criterio general de la intervención efectuada se basa en la Conservación, es decir, en el compromiso de recuperación de todos los materiales constituyentes mediante tratamientos específicos, que a lo largo del proceso de intervención vuelvan a proporcionar de grado de consolidación y resistencias precisas para la función que deben desarrollar. No obstante, a partir de ese conocimiento del hecho creativo y del devenir de la historia, aunque se entienda la restauración como conservación con mayúsculas, dicha actividad no deja de ser un «acto crucial de interpretación» a partir de la información objetiva obtenida a lo largo del estudio

de la obra y de la experiencia profesional de los técnicos. El simple hecho de retirar un repinte es una decisión subjetiva tomada a partir de la información objetiva recopilada con anterioridad.

En definitiva, la finalidad de esta actuación fue devolver a la obra la integridad física necesaria para que perdure en el tiempo y, además, al menos parte, la integridad estética perdida por la focalización desigual de las superficies degradadas por el paso del tiempo y por el posible carácter parcial por los trabajos de reparación o adecuación realizadas hasta la fecha. El principio fundamental reside en la ya citada intervención mínima asociada con la reversibilidad. El ideal perseguido consiste en interferir en la pieza lo mínimo posible de manera que cualquier añadido pueda eliminarse dejándolo en su estado anterior. La conservación debe contemplar siempre el principio de integridad, es decir, la utilización ponderada de materiales adecuados al propósito. Asociado con éste va el principio de la compatibilidad, que garantice que el trabajo nuevo es consonante con la preexistencia y su carácter. La honestidad implica que cualquier intervención debe ser lo que pretende ser y su databilidad permita reconocer la fecha y naturaleza de la misma.

Cabe señalar, en cualquier caso, que la historia de esta talla ha dejado una huella que, desde nuestro punto de vista, es tan respetable y «conservable» como los elementos en sí mismos que lo conforman. Los desgastes de policromías, las pequeñas fisuras y los craquelados, el envejecimiento y la oxidación de algunos pigmentos... es decir, la suma de todos estos pequeños matices en su totalidad es la que conseguirá ofrecer la posibilidad de la contemplación de una obra auténtica.

En cuanto a los trabajos de limpieza, hay que partir de la base de que no es únicamente un tratamiento estético de recuperación de policromías que subyacen bajo las diversas capas de polvo, grasas, barnices y cualquier otro tipo de depósitos que cubren y a veces enmascaran el aspecto original de la obra. Por el contrario, al retirar estas capas mencionadas, se libera a la superficie original de muchas de las causas que originan su degradación, por lo que entendemos que esta fase de limpieza tiene una finalidad esencialmente conservativa. Por otro lado, en esta decisiva y delicada intervención juega un papel primordial el respeto que merecen las pátinas de envejecimiento de los distintos materiales y el cuidado en la elección de los productos y técnicas a utilizar, siempre buscando en ellos la máxima idoneidad y compatibilidad con respecto a los materiales originales. En esta operación es donde estriba el acierto de los métodos de limpieza tan determinantes en el futuro físico y estético de la obra. Las pruebas previas determinaron los métodos y productos más adecuados para cada caso, teniendo en cuenta, por un lado, la naturaleza del estrato a retirar y por otro, la técnica pictórica, sus propias circunstancias y la condición de cada zona específica. En la ejecución de esta tarea se utilizaron productos de probada inocuidad, tanto en sus comportamientos a corto como a

largo plazo. Todos ellos son de composición conocida y probadamente compatibles con los materiales a tratar.

Las reintegraciones volumétricas y cromáticas han sido muy selectivas, incidiendo principalmente en las preparaciones vistas carentes de policromía, que actúan como puntos focalizadores de la atención del espectador y en los volúmenes perdidos.

Como conclusión, el óptimo resultado de toda intervención de restauración es aquel en el que se consigue la puesta en práctica tanto de labores conservativas como preventivas. Por esta razón, todos los esfuerzos y trabajos han ido encaminados a solucionar los efectos o problemas ya existentes y, además, a coartar la aparición de futuras lesiones, lo cual únicamente se consigue si se incide directamente sobre las causas o agentes de degradación y, posteriormente, mediante una labor de seguimiento y mantenimiento de la obra.

TRATAMIENTO REALIZADO

Teniendo en cuenta que ya se contaba con amplios estudios previos cuyos resultados se vertieron en el Informe preliminar y Propuesta de Intervención, tal y como se ha detallado anteriormente, las intervenciones directas sobre la escultura se desarrollaron según el programa establecido en dicho documento y que se resume en:

1. **Trabajos previos**. Desmontaje del conjunto tallado desde la hornacina de la capilla.

2. **Traslado** de la talla desde la Catedral al Palacio Episcopal. Tras su correcto embalaje, fue llevado a pie desde la Catedral hasta el punto de recepción, para lo cual se contó con la empresa Ingeniería Cultural S.L.

3. **Documentación fotográfica** del conjunto y detalles bajo luz normal, macrofotografías, luz rasante, etc.

4. **Desmontaje** de la cruz.

5. **Limpieza superficial** de polvo y depósitos añadidos, así como retirada de elementos ajenos a la obra, con medios manuales y aspiración (Fig. 14).

6. **Sentado de color.** Imprescindible antes de cualquier manipulación ya que las propias características de las capas pictóricas y de preparación han provocado la presencia de craqueladuras, ampollas o cazoletas que han favorecido la pérdida de materia, así como los daños en las zonas de fracturas o fisuras, unión de piezas, etc. Se realiza con dos métodos diferentes según el tipo de desplacación:

– Mediante inyectado y pincelado de colas orgánicas sobre papel japonés con posterior aplicación de calor y presión controlados en los levantamientos de la capa pictórica.

– Aplicando adhesivos acrílicos (Primal AC33 en agua) en los puntos donde la separación afectaba a la capa de preparación y el soporte. En estos casos también se realiza un sentado de color previo con papel japonés y colas orgánicas.

(Fig. 14)

7. Tratamiento del soporte:

7.1. Desinsectación de la madera

Aunque no consta su actividad actual, debe suponerse y por tanto someter la pieza a una desinsectación. Distinguimos entre desinsectaciones curativas y preventivas. Las primeras deben tener la capacidad de eliminar completamente los insectos en todos sus estados: huevo, larva, pupa y adulto. En esculturas polícromas se descarta la opción del shock térmico por provocar potenciales daños en la capa pictórica, descartándose también la opción de microondas por las mismas razones. La intervención más adecuada es la desinsectación por anoxia, tratamiento que consiste en la extracción de oxígeno de la madera de la escultura y su sustitución por un gas inerte en un ambiente cerrado creado especialmente para ello, en el que la pieza se mantiene durante un tiempo determinado con ausencia total de oxígeno. Este tratamiento, llevado a cabo tanto sobre el Crucificado como la cruz, garantiza la eliminación de las contaminaciones en el estado en que se encuentren (Fig. 15). Posteriormente a este tratamiento, que tiene un efecto curativo sobre las contaminaciones existentes, se debe realizar una impregnación de la madera con permetrinas –ya de carácter tanto curativo como preventivo– de tal modo que ya no resulte adecuada para la proliferación de contaminaciones por xilófagos, sean anóbidos o de otro tipo (Fig. 16). Este producto es un eficaz fungicida e insecticida compuesto de protectores orgánicos constituidos por principios activos de naftalenos clorados, coadyuvantes que aseguran la estabilidad y la fijación de los productos activos a la madera, y disolvente orgánico. Presentan las ventajas de su elevado poder de penetración y su facilidad de incorporación y fijación por su hidroinsolubilidad. Debe alcanzarse una absorción de 250 a 300 gr/m2, como término medio.

7.2. Consolidación

Atendiendo a los distintos grados de deterioro que observamos en el material lígneo, se lleva a cabo la consolidación por impregnación e inyección de resina termoplástica acrílica en disolvente orgánico en baja concentración. Se aplica sobre las superficies que únicamente lo necesiten, con el fin de proporcionar tanto la cohesión en desfibramientos como la recuperación de resistencia mecánica, y así mejorar las condiciones de estabilidad dimensional de la madera ante fenómenos de entumecimiento y merma.

7.3. Intervención sobre fendas en el volumen de la cabeza.

Dado que su apertura es antigua, no plantea problemas mecánicos para el soporte. Se lleva a cabo una consolidación por complementación con injertos de madera de menor densidad que la original, (balsa previamente tratada y curada), fijados con cola vinílica Vinavil.

7.4. Sellado de grietas.

Este tipo de daños se aprecian por toda la talla, siendo especialmente importantes en la cabeza y paño de pureza así como en la tapa de la espalda. No se trata sólo de fisuras o grietas abiertas sino de considerables desplazamientos, estando su origen en la manipulación de las tablas o a un alabeo o merma de la madera tras su talla. Se consideró la conveniencia de separar algunos de estos fragmentos y realizar un montaje seguro de los mismos. Se realiza mediante inserción de cuñas, siempre clocadas en sentido longitudinal a la fibra de la tabla, no perpendicular, para evitar roturas. La posterior unión de los fragmentos se lleva a cabo mediante encolado, una vez eliminados los adhesivos antiguos.

7.5. Consolidaciones en elementos con pegados deficientes o sueltos.

Los fragmentos con uniones defectuosas en los dedos de las manos y otros en riesgo de caída en el cabello y la corona de espinas se separan y vuelven a fijarse tras la limpieza de restos de colas antiguas.

(Fig. 15)

(Fig. 16)

(Fig. 17)

7.6. Uniones entre brazos y hombros.

La situación de estas uniones es crítica, lo que significa que en cualquier momento podría producirse una rotura a consecuencia de la cual uno de los dos brazos se desprendiese, pudiendo resultar con daños mayores. Esta situación de riesgo aumenta con los cambios bruscos de humedad y temperatura y con la manipulación de la escultura. Se plantearon por tanto dos opciones: la primera fue la conservación en su estado actual sin otra manipulación, confiando en la solidez de la unión de manera indefinida y la segunda, afrontar una actuación con garantías tanto de efectividad de la nueva unión como de mínima intervención.

En la primera opción llevada finalmente a cabo en el brazo derecho, se opta por el sellado de las grietas que aparecen actualmente entre brazos y hombros, por un simple relleno con adhesivo vinílico, sin pretensión de aumento de la resistencia mecánica. Se procede a una limpieza por aspiración y al posterior sellado por inyección, pincelado o espatulado, por lo que la intervención tendrá un efecto estético que no mejorará la situación estructural de la unión. Esta opción es rigurosa en el sentido de que no se realiza ninguna acción invasiva sobre la materia original de la pieza, pero no garantizará una mejora en la situación de las uniones. Fue el procedimiento seguido en el brazo derecho.

En la segunda opción se contempla el aumento de las capacidades mecánicas de la unión entre brazos y hombros. Se procede a la separación controlada del brazo izquierdo, entre las que ya existen grietas, previa protección de los bordes de capa de preparación y polícroma por la aplicación de papel japonés, la limpieza de los planos de los restos de colas y adhesivos

(Fig. 18)

cristalizados y la inserción de una pieza de madera de sección cuadrada que consiga el aumento de la superficie de encolado y cree un punto de apoyo del brazo dentro del volumen del tronco (Fig. 17 y 18). Esta intervención garantiza una unión segura por tiempo indefinido entre el brazo y el tronco. En su contra cabe señalar la introducción de un elemento ajeno a la construcción original de la pieza.

7.7. Desmontaje de la tapa de la espalda.

Se realiza mediante cuñas muy agudas de madera blanda. Toda esta pieza mostraba una grieta perimetral que indicaba las diferencias de volumen de la madera en el transcurso de los años a causa de los movimientos provocados por la higroscopicidad, con las consiguientes pérdidas de estuco y policromía. Se insertaron por presión hasta que la tapa se despegó por fatiga de la cola orgánica que la fijaba al tronco (Fig. 19). Una vez despegada se procedió a la limpieza de las astillas de la talla todavía presentes en el hueco de las cavidades torácica y abdominal y de los restos de polvo y hollín que se habían infiltrado por el hueco del cuello. Estas astillas, que forman parte de la materia de la imagen, se volvieron a guardar dentro de la cavidad del abdomen tras la intervención, convenientemente enfundadas en una bolsa de material neutro.

7.8. Renovación del sistema de anclaje.

No se planteó el cambio de sistema, sino el perfeccionamiento del original. Se construyó una pieza con madera laminada que pudiera encajarse en la bóveda formada por la talla entre el abdomen y el tórax y se insertó un anclaje formado por un guardacabos enganchado a la pieza de madera desde el que corriese un cable de acero fijado a la cruz mediante el elemento original, al

(Fig. 19)

que se había soldado un tramo roscado que permitiese su inserción segura en la nueva cruz arbórea. La regulación de la altura de este sistema se controla gracias a un tensor de doble rosca (Fig. 20).

Una vez instalado el sistema en el interior del hueco abdominal, se procedió a cerrar la tabla dorsal mediante adhesivo vinílico con serrín, promediando las diferencias de forma perimetral y sellando los huecos mediante chuleteado con madera de balsa, pasta de madera epoxidica y posterior estucado.

7.9. Reintegraciones volumétricas.

Se reconstruyó el hueco situado a la altura de las cervicales mediante el montaje de piezas de madera que posteriormente se tallaron según la forma original. También se completaron las zonas desaparecidas de las guedejas del cabello con madera de balsa.

8. Limpieza de la capa pictórica. La eliminación de todos aquellos elementos ajenos a la obra que puedan afectarle (polvo incrustado, humo, restos orgánicos y otros elementos que llegan incluso a formar regueros y acumulaciones sobre las zonas resguardadas, repintes, estucados…) mejora la apreciación de detalles antes velados, cuyos volúmenes y matices se enriquecen con este proceso.

(Fig. 20)

Consiste en levantar de la superficie todo cuanto es extraño a la naturaleza de la obra, que desnaturaliza y ofusca los tonos originales e impide la apreciación de detalles y puede resultarle nocivo. Constituye, por tanto, un momento determinante en el proceso conservador. No se trata sólo de eliminar sino de neutralizar las acciones química y físicamente dañinas a la obra y supone la posibilidad de recuperar la imagen en su estado original, sin obviar la importancia y el carácter que la pátina (entendida ésta como el envejecimiento natural de los materiales y documento imprescindible para la comprensión del paso del tiempo) ofrece al aspecto final del conjunto. Los productos a emplear en ningún caso son agresivos con los pigmentos o aglutinantes empleados por el autor, partiendo de la base de los diferentes índices de fragilidad o solubilidad que tienen: más estables los blancos y tierras y más débiles los rojos y verdes.

La elección de las mezclas de disolventes más adecuados para cada estrato de suciedad o material añadido se realiza mediante pruebas selectivas en pequeñas catas. Las primeras pruebas, a base de alcohol isopropílico/etanol al 50% y de etanol/tolueno al 50% no dieron resultados satisfactorios. Se comprobó que debía obviarse cualquier mezcla con base acuosa dado la extrema fragilidad y disgregación de la capa de preparación.

(Fig. 21)

Finalmente, todo el proceso de limpieza se realiza en varias fases:
8.1. Limpieza superficial de la suciedad acumulada mediante brocha y aspiración, goma de borrar y puntual aplicación de disolventes químicos (fórmula 3A).
8.2. Retirada de los abundantes depósitos de cera y material graso, presente especialmente en los pies y el cabello, con esencia de trementina y etanol al 50%.
8.3. Eliminación de los barnices oxidados, pasmados y de aplicación irregular. Su naturaleza ha sido identificada en la analítica realizada (Fig. 21).
8.4. Limpieza química general con gel nº4 y posterior neutralización con alcohol etílico y acetona.
8.5. Una vez comprobado que en la zona de cuello y hombros se había aplicado en algún momento anterior un barniz coloreado que, además, presentaba un alto grado de oxidación, se procede a su eliminación con acetona.
8.6. Eliminación de repintes tergiversados de color y aplicados sobre el original, sin respetar las zonas de lagunas. Este proceso fue muy complejo y conllevó una segunda extracción de muestras para ampliar los datos ya conocidos, sacando a la luz la presencia de un barniz de poliéster que se había vuelto insoluble y que impedía llegar a las capas polícromas subyacentes. Posteriormente, para retirar las dos capas de repintes al óleo sobre el temple original del paño de pureza, se llevó a cabo una minuciosa limpieza combinando 3A (alcohol, amoniaco, acetona en proporción 5:1:1) y gel nº 4, fórmulas éstas que también se emplearon en la corona de espinas y el cabello, siempre con posterior neutralización con White Spirit. En último lugar, se retiraron las capas de suciedad muy adheridas sobre el temple con geles de silicona a base de Velvesil y D5 (similares a los empleados en el Museo del Prado para la limpieza de la Anunciación de Fra Angélico). Se pudo comprobar que se conservaba aproximadamente un 40% de la policromía original del paño.

(Fig. 22)

(Fig. 23)

9. Tallado de nuevas piezas. Teniendo en cuenta el carácter devocional de la escultura, se consideró la reintegración volumétrica de algunos de los fragmentos desaparecidos tales como partes de la corona de espinas (Fig. 22), el nudo de cíngulo del paño de pureza y los elementos decorativos desaparecidos de la cartela del INRI, siguiendo las marcas de corte, el estilo y la resolución formal de otras piezas similares en Crucificados de Alonso de Mena (Fig. 23). Para todas las piezas se empleó madera de cedro, contándose con la colaboración de Trillo y Lamas para su ejecución. Del mismo modo, se consideró restituir la espina clavada en la frente ya que existían las huellas de su anterior presencia y es un elemento muy significativo en tallas similares de este autor.

10. Estucado de lagunas. Su papel es importante ya que impide que los materiales de alteración se depositen en las cavidades, evita las escamaciones y restituye la unidad de lectura de la obra. En general deben utilizarse productos que den garantía de estabilidad y características físico-químicas compatibles con el original, que no contraigan bajo factores termohigrométricos y no provoquen tensiones. Se empleó el tradicional a base de cola animal y sulfato de cal bihidratado, muy fino de textura y de similar dureza a la preparación original. Se estucan las lagunas existentes, las faltas provocadas por las fisuras, los materiales incorporados nuevos y en las zonas donde se sustituyen los antiguos (Fig. 24).

11. Reintegración del color. Tiene como objetivo restituir la lectura unitaria y homogénea de una obra de arte alterada con lagunas y abrasiones, pero siempre que exista información suficiente para ello. Esta intervención debe realizarse sin modificar el valor que el tiempo ha conferido a la obra, es decir, la pátina y sin, naturalmente, crear una falsificación: cada operación de restauración debe tener como objetivo exclusivamente la conservación de la obra de arte, manteniendo inalterable la originalidad, el significado, el valor histórico-artístico y documental.

(Fig. 24)

Es por ello por lo que la reintegración debe ser siempre diferenciada y distinguible del original. En este caso no hay problemas de hipótesis que den lugar a dudas. Por tanto, se puede devolver la continuidad óptica de la superficie con el fin de que el juego normal de luz y sombra sobre esta forma tridimensional, se efectúe de una forma agradable. Los retoques se realizaron con acuarelas –que no va a afectar a la estabilidad de los materiales, son muy reversibles y ofrecen un aspecto transparente y sutil– y posteriormente, y como acabado, con pigmentos puros mezclados con barniz Gamblin empleando como disolvente una mezcla de etil-lactato y alcohol isopropílico al 50% para las carnaciones y el cabello y con pigmentos al temple para el paño de pureza. La técnica empleada fue el *regattino*, a base de finas líneas

(Fig. 25)

(Fig. 26)

(Fig. 27)

de color de tal manera que el resultado cromático lo realiza el propio observador, o el puntillismo. Los añadidos ornamentales de la cartela se doraron con oro de 22K, una vez preparada la superficie con una imprimación de bol de armenia rojo (Fig. 25, 26, 27, 28, 29 y 30).

12. Capa de protección. Se aplica como protección, y pensando siempre en las características de esta obra, una serie de capas pulverizadas de Paralloid B72 al 3% en tolueno, que no aporta brillos innecesarios, tiene buena capacidad de penetración y evaporación, es transparente y estable ante las radiaciones UV.

13. Talla de cruz arbórea. Tras estudiar otros crucificados de Alonso de Mena se llegó a la conclusión que este Crucificado debió contar en su origen con una cruz arbórea. Una vez consensuada con los responsables patrimoniales de la Catedral la posibilidad de realizar una de nueva factura que sustituyera la existente, plana y en ningún caso original, fue realizada por el taller de Trillo y Lamas, posteriormente imprimada, policromada y protegida. Se talla en madera de pino mediante unión de tablas (es decir, no maciza) que, aparte de recuperar la imagen primigenia del conjunto, restablece la forma adaptada al dorso de las manos. Esta precaución se origina ante la evidencia que en la cruz plana los dedos tropezaban

(Fig. 28)

(Fig. 29)

cuando se montaba con su tornillería original, produciendo daños y roturas especialmente en los dedos anular y corazón. Incluso se tallaron unas cuñas con forma de nudos para separar suficientemente la mano de la cruz y evitar de este modo daños futuros. Obviamente, la anterior ha recibido similares tratamientos de limpieza, sellado de grietas, injerto de pieza de madera en una de las esquinas, estucado, reintegración y protección final.

14. Traslado a la Catedral. Una vez embalada y protegida la talla, se traslada a pie hasta la capilla que lo acoge, junto con ambas cruces.

15. Izado y colocación en la Capilla. Se lleva a cabo el 5 de noviembre de 2020. Previamente se prepararon las fijaciones o refuerzos de la cruz mediante dos soportes anclados en la pared posterior que reciben el peso y evitan tanto el giro como el cabeceo.

(Fig. 30)

CRÉDITOS

RESTAURACIÓN
Estrella Arcos von Haartman

María Arroyo Guillén

Mª José Balbuena Lara

Joaquín Gallego Martín

Alicia Gil Martín

Francisco Zambrana Salido

RADIOGRAFÍAS
Aida Huerta Domínguez (VetEquus S.L.)

ANÁLISIS FÍSICO-QUÍMICOS
Mª Teresa Domenech Carbó,
Laura Osete Cortina (IRP, Valencia)

Arte-Lab S.L.

FOTOGRAFÍAS
José Luis Gutiérrez
(Foto de portada y fotos 25 a 30)

QUIBLA RESTAURA S.L.

TRANSPORTE
Ingeniería Cultural S.L.

COORDINACIÓN CON CATEDRAL Y OBISPADO DE MÁLAGA
Gonzalo Otalecu

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

AFÁN DE RIBERA Y ENRIQUEZ, Fernando: *Del Titulo de la Cruz de Christo Señor nuestro,* Impreso. Madrid, s. a.

ALTADILL, Julio: «El Cristo de Cano en el Convento de Lecároz» (1925). Disponible en: http://hedatuz.euskomedia.org/10234/1/1925230243.pdf.

ARENILLAS, Juan Antonio: «El patrimonio mueble inventariado en las catedrales andaluzas», en *PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* nº 47, Sevilla, 2004.

ARMSTRONG, Edward Allworthy: *Saint Francis: Nature Mystic; The Derivation and Significance of the Nature Stories in the Franciscan Legend,* Berkeley-Los Ángeles: University of California Press, 1973.

AROCA LARA, Ángel: «Notas para el estudio de la imaginería barroca alcobitense: La obra de Alonso de Mena en Carcabuey», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes de Córdoba*, nº 109 (1985) pp. 129-150.
–«La escultura cordobesa del Seiscientos», en *Antonio del Castillo y su época*, catálogo de la exposición. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1986, pp. 149-199 y 153-154.
–*El crucificado en la imaginería andaluza.* Córdoba: Cajasur, 1987.

BALDINUCCHI, Filippo, *Vita del cavaliere Gio: Lorenzo Bernino, scultore, architetto e pittore.* Firenze: Nella Stamperia di Vincenzio Vangelisti, 1682.

BARBETTA, Fausto A., «Il *Sanguis Christi* de Bernini», *Quaderni del Barocco numero speciale I, 2013. Disponible* en: https://www.palazzochigiariccia.it/quaderni-del-barocco/.

BELLARMINO, Roberto, *Sobre las siete palabras pronunciadas por Cristo en la Cruz,* «Prefacio», pp. 4-5. Disponible en:

BELTRAMME, Marcello, «L'escatologismo ermetico del Mare di Sangue berniniano», *Storia dell'Arte»* nº 81, 1994, pp. 229-258.

BERMÚDEZ SÁNCHEZ, Carmen, GALÁN CORTÉS, Venancio y RUEDA QUERO, Lucía: *El Santo Cristo de Alonso de Mena.* Granada, 2020.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge: «Posibles relaciones entre los talleres de escultura de Granada y Sevilla», en *Actas del Simposio Nacional Pedro de Mena y su época.* Málaga: Consejería de Cultura, 1990, pp. 125-147.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María, «La reacción pagana ante el Cristianismo», en *Cristianismo primitivo y religiones mistéricas,* Madrid: Cátedra, 1995, pp. 157-188, vid. pp. 163-166.

BODELÓN, Serafín, «El discurso antipagano de Octavio en la obra de Minucio Félix», *Memorias de Historia Antigua,* nº 15-16, 1994-1995, pp. 51-142.

BODELÓN, Serafín, «Venancio Fortunato y las letras en el Medievo y el Humanismo», *Tiempo y Sociedad* nº 13, 2013-2014, pp. 98-160.

BOLEA Y SINTAS, Miguel: *Descripción histórica que de la Catedral de Málaga* hace su Canónigo Doctoral D. ___, Málaga, 1894. Edic. facsímil, estudios preliminar Camacho Martínez, Rosario Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998.

BONET CORREA, A., *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles,* Madrid: Alianza Editorial, 1993.

BORROMEO, Carlos, *Instructiones Fabricae e Supellectilis Ecclesiasticae Caroli S.R.E. Cardinalis Tituli S. Praxedis. Carlos Borromeo. Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos,* México: UNAM, 1985.

BRAY, Xavier (coord.), *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700,* London: National Gallery of Art-Yale University Press, 2009-2010.

BROWN, Peter, *Authority and the Sacred. Aspects of the Christianisation of the Roman World,* New York: Cambridge University Press, 1997.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII,* Universidad, Colegio de Arquitectos y Diputación de Málaga, 1981.
–(Dir.): *Guía histórico-artística de Málaga.* 3ª edición, Málaga, Ed Arguval, 2006.
–«La *Piedad* de la Catedral de Málaga, una obra entre España e Italia. Aportaciones documentales», en SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo y LÓPEZ-GUADALUPE, Juan Jesús: *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín.* Edit. Universidad de Granada, 2014, pp. 313-323.

CASCAJERO, Juan, «Apología del asno. Fuentes escritas y fuentes orales tras la simbología del asno en la Antigüedad», *Gerión* nº 16, 1998, pp. 12-38.6, 1998.

CASTRO SÁNCHEZ, Secundino, «El trono del rey y el lecho del esposo» en *Evangelio de Juan. Comprensión exegético-existencial*, Madrid, Ed. Desclée de Brower. 2001. pp. 435-466.

CAVALIERI, Giovanni Battista, *Ecclesiae militantis triumphi: siue Deo amabilium martyrum gloriosa pro Christi fide certamina prout opera RR. Patrum Societatis Iesu Collegij Germanici et Hungarici moderator*[um] *impensa S.D.N. Gregorij PP. XIII in ecclesia S. Stephani Rotundi Romae Nicolai Circiniani pictoris manu uisuntur depicta,* Roma: ex officina Bartholomaei Grassi, 1585.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. III. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800.

CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, Siruela, 1997.

CLAVIJO GARCÍA, Agustín: *La Semana Santa malagueña en su iconografía desaparecida. 500 años de plástica cofradiera*. Colección Semana Santa en Málaga. Málaga: Ed. Arguval, 1987.

«Constitución Apostólica Sacrosanctum Concilium», en C*oncilio Vaticano II*, Madrid, Ed. BAC, 1999, pp. 222-224.

CORRALES, Francisco J.: *El altar del Santísimo Cristo de la Victoria (Capilla de los Caídos) en la Santa Iglesia Catedral de Málaga*. Caja de Ahorros Provincial de Málaga. Obra Cultural, 1968

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Diccionarios de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1991.

DAZA, Antonio, *Historia de las Llagas de Nuestro Seráfico Padre San Francisco, colegida del Martirologio y Breviario Romano; y de treinta Bulas de diversos Sumos Pontífices, y de dozientos Autores y Santos,* Madrid: por Luis Sánchez, Impressor del Rey nuestro Señor, 1617.

DERBES, Anne, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant,* New York: Cambridge University Press, 1996.

ELSNER, Jas, *Art and the Roman viewer. The transformation of Art from the Pagan World to Christianity,* New York: Cambridge University Press, 1995.

FALQUE REY, Enma, «La iconografía de la crucifixión en un tratado escrito en latín en el siglo XIII por Lucas de Tuy», *Laboratorio de Arte* nº 23, 2011, pp. 19-32.

FRANCO MATA, Ángela, «*"Crucifixus Dolorosus"*. Cristo Crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones», *Quintana* nº 1, 2002, pp. 13-39.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sebastián: «Arqueología funeraria y memoria histórica: La excavación de las fosas de represaliados en el Cementerio de San Rafael de Málaga», en MARCHANT RIVERA, Alicia y RODRÍGUEZ Marín, Francisco, (eds.): *La muerte desde la arqueología, la historia y el arte. Jornadas Internacionales de Cementerios Patrimoniales,* Universidad de Málaga, 2013, pp. 93-104.

FREND, *William Hugh Clifford, Martyrdom and Persecution in the Early Church, a Study of a Conflict from the Maccabees to Donatus*. Oxford: Blackwell, 1965.

GACHO MUÑOZ, María Teresa, «Análisis de un impreso de Francisco de Rioja sobre la correcta representación del Título de la Cruz de Cristo», *Laboratorio de Arte* nº 29, 2017, pp. 259-278.

GALLEGO BURÍN, Antonio: *Un contemporáneo de Montañés: El escultor Alonso de Mena y Medrano*. Sevilla: Ayuntamiento, 1952.

GALTIER MARTÍ, Fernando, *Los orígenes de la iconografía de la Pasión. Desde el siglo III al Concilio Quinesexto (691-692),* Zaragoza: Asociación para el Estudio de la Semana Santa, 2005.

GARCÍA DE LA LEÑA, Cecilio (Cristóbal Medina Conde): C*onversaciones históricas malagueñas*, t. III y IV. Málaga: Imp. Luis de Carreras, 1793.

GARCÍA GAÍNZA, María Concepción, *Alonso Cano y el Crucificado de Lekaroz,* Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra, 2015.

GARRUCCI, Raffaele, *Il Crocifisso graffito in Casa dei Cesari ed il simbolismo cristiano*

in una corniola del secondo secolo monumenti due, Roma: Coi Tipi della Civiltà Cattolica, 1857.

GIL SANJUAN, Joaquín, «La controversia jansenista en Málaga», *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia nº* 15, 1985, pp. 355-365.

GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena, escultor, 1628-1688*. Madrid: Ars Hispánica, 2007.
–«Un crucificado temprano de Alonso de Mena: el de la iglesia parroquial de Las Albuñuelas (Granada)», *Cuadernos de Arte*, nº 40 (2009), pp. 99-105.
–«Alonso de Mena (1587-1645): Escultor, ensamblador y arquitecto. Nueva aproximación biográfica y nuevas obras», en Gila Medina, Lázaro (coord.), *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad, 2013, pp. 17-82.
–«La escultura granadina de la primera mitad del siglo XVII. Alonso de Mena, bosquejo bibliográfico y aproximación a sus dos iconografías más frecuentes: el Crucificado y la Inmaculada», en CRUZ CABRERA, José Policarpo (coord.), *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*. Granada: Universidad, 2014, pp. 361-394.

GILA MEDINA, Lázaro y GARCÍA LUQUE, Manuel: «El crucificado en la escultura granadina: del Gótico al Barroco», en Gila Medina, Lázaro (comisario), *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (s. XVI-XVIII)*, catálogo. Granada: Diputación, 2015, pp. 39-81.

GÓMEZ BAJUELO, Gil, *Málaga bajo el dominio Rojo*, Cádiz 1937.

GÓMEZ MORENO, María Elena: «Escultura del siglo XVII», en *Ars Hispaniae*, vol. XVI. Madrid: Ed. Plus Ultra, 1958.
–«Belleza y realismo en Montañés», *Revista de Ideas Estéticas* nº 29, 1950, pp. 3-16.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto, «Hacia una historia de las imágenes: imagen de culto y religiosidad en la alta edad moderna», *Temporalidades. Revista de Historia,* nº 3-1, 2011, pp. 161-183.

GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio: «Conjuntos catedralicios españoles en la cultura «neohistoricista «de posguerra: ejemplos de actuaciones y criterios de intervención», en RAMALLO ASENSIO, Germán (ed.*) El comportamiento de las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Universidad de Murcia, 2003, pp, 405-436.

GRABAR, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

GREGORY, Brad S, *Salvation at Stake. Christian Martyrdom in Early Modern Europe,* Cambridge, Massachusets: Harvard University Press, 1999.

GUEDE FERNÁNDEZ, Lisardo, *Martirologio Malaginense*, Málaga 2003.

HARLEY, Felicity, «Ivory Plaques with the Passion and Resurrection of Christ (the 'Maskell Ivories')», en *Picturing the Bible. The Earliest Christian Art* New Haven-London: Kimbell Art Mseum-Yale University Press, 2007-2008.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1987.
–«La escultura y la arquitectura española del siglo XVII», en *Summa Artis*, vol. XXVI. Madrid: Espasa Calpe, 1982, pp. 149-154.

HERZ, Alexandra, «Imitators of Christ: The Martyr-Cycles of Late Sixteenth Century Rome Seen in Context», *Storia dell´Arte* nº 62, 1988, pp. 53-70.

HOPPENOT, Joseph, *Le crucifix dans l'histoire, dans l'art, dans l'ame des saints et dans notre vie,* Lille-París-Bruges-Rome-Bruxelles: Société Saint-Augustin-Desclée de Brouwer et Cie, 1906.
https://www.corazones.org/espiritualidad/espiritualidad/San_Roberto_Belarmino[Sobre_las_siete_palabras_pronunciadas_por_Cristo_en_la_Cruz].pdf.

INTERÍAN DE AYALA, Juan, *El pintor christiano y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente al pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas, dividido en ocho libros,* vol. 1, Madrid: por Joachín de Ibarra, Impressor de Cámara de S.M., 1782.

JIMÉNEZ GUERRERO, José: *La quema de conventos de Málaga. Mayo de 1931*. Málaga, ed. Arguval, 2006.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Antonio Jesús, *San Manuel González García. Un hombre de Cristo para el pueblo y del pueblo para Cristo*, Gráficas Anarol, Málaga 2017.
–*San Manuel González García: en Andalucía me forjó y en Palencia me hizo santo*, Ed. Ex Libris, Antequera 2018.

KORRICK, Leslie, «On the meaning of style: Nicolò Circignani in Counter-Reformation Rome», *Word &Image: A Journal of Verbal/ Visual Enquiry*, nº 15-2, 1999, pp. 170-189.

LOISY, Alfred, *Los misterios paganos y el misterio cristiano,* Barcelona: Paidós, 1990.

LÓPEZ KINDLER, Agustín, *¿Dioses o Cristo? Momentos claves del enfrentamiento pagano al Cristianismo,*Pamplona: Cuadernos de Anuario Filosófico-Universidad de Navarra, 2009.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús, *José de Mora,* Granada: Comares, 2000.
–«Anotaciones al tema del Crucificado en Pedro de Mena», *Archivo Español de Arte*, nº 290 (2000), pp. 133-146.
–*Imágenes elocuentes, Estudios sobre patrimonio escultórico.* Granada: Ed. Atrio, 2008.

LLORDÉN, P. Andrés: *Historia de la construcción de la Catedral de Málaga.* Málaga, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1988.

LLORDÉN, P. Andrés y Souvirón, Sebastián: *Historia documental de las cofradías y hermandades de Pasión de la ciudad de Málaga.* Málaga: Ayuntamiento, 1969.

MALBON, Elisabeth Struthers, *The iconography of sarcophagus of Junius Bassus: Neofitus lit ad Deum,* Princeton University Press, 1990.

MÂLE, Emile, *El Barroco. El Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España y Flandes,* Madrid: Encuentro, 1985.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Escultura barroca española 1600/1700.* Madrid: Cátedra, 1983.

MATEO AVILÉS, Elías de: :*Las víctimas del Frente Popular en Málaga. La «otra» memoria histórica*, Málaga, ed. Arguval, 2007.,

MEDINA CONDE, Cristóbal: *La Catedral de Málaga.* Málaga, Imprenta El Correo de Andalucía, 1878. Ed. facsímil ed. Arguval, Málaga, 1984 (Estudio introductorio Rosario Camacho).

MICÓ, José María y Jaime SILES (eds.), *Paraíso Cerrado. Poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII,* Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2003.

MOLANO, Ioanne, *De Historia SS. Imaginum et Picturarum, pro vero earum uso contra abusus, libri quatuor,* Lovanii: Typis Academicis, 1771.

MONDÉJAR CUMPIÁN, Francisco, S. J., *Obispos de la Iglesia de Málaga*, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba 1998.

MONSSEN, Leif Holm, «*Rex Gloriose Martyrum.* A Contribution to Jesuit Iconography», *The Art Bulletin* nº 63 1-3, 1981, pp. 130-137.
–«Triumphus and trophaea sacra: Notes on the iconography and spirituality of the triumphant martyr», *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History,* nº 51 (1), 1982, pp. 10–20.

MORENTE DEL MONTE, María: «Huellas de Ricardo de Orueta en Málaga», en *En el frente del arte. Ricardo de Orueta 1868-1939*, libro-catálogo de la exposición itinerante. Málaga, 2014, comisariada por María BOLAÑOS y Miguel CABAÑAS, pp. 197-215.

MOSS, Candida R., *The Other Christs. Imitating Jesus in the Ancient Christian Ideologies of Martyrdom.* Oxford: Oxford University Press, 2010.

NAVARRETE PRIETO, Benito, «Durero y los cuatro clavos», *Boletín del Museo del Prado nº XVI-34,* 1995, pp. 7-10.

NGUYEN-VAN-KHANH, Norbert, *Cristo en el pensamiento de Francisco de Asís, según sus escritos,* Madrid: Centro de Franciscanismo-Editorial Franciscana Aránzazu, 1986.

NICOLAU CASTRO, Juan y Antonio José DÍAZ FERNÁNDEZ, «Tres nuevos Crucifijos miguelangelescos», *Archivo Español de Arte* nº XC-359, 2017, pp. 219-228.

NICOLAU, Miguel (ed.), *Pláticas espirituales del P. Jerónimo Nadal S.I. en Coímbra (1561),* Granada: Facultad de Teología, 1945.

ORÍGENES, *Exhortación al Martirio. Sobre la oración,* Salamanca: Sígueme, 1991.

OROZCO DÍAZ, Emilio, «El Cristo de la Clemencia y sus precedentes inmediatos en Rojas y los García: su concepción estética y religiosa», en *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo,* Madrid: Dirección General de Bellas Artes-Comisaría de Exposiciones, 1972, pp. 149-155.

OS, Henk van, «St. Francis of Assissi as a Second Christ in Early Italian Painting», *Simiolus* nº VII-3, 1974, pp. 115-132.

PACHECO, Francisco, *El Arte de la Pintura,* Madrid: Cátedra, 1990. [Edición, Introducción y notas a cargo de Bonaventura BASSEGODA i HUGAS].

PALAIA PÉREZ, Liliana: «Propiedades de la madera relacionadas con su durabilidad» en PALAIA PÉREZ, L.: *La conservación de la madera en los edificios antiguos*. UPV, Valencia, 1998.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel, «Cristo de la Clemencia (de los Cálices)», en *La Iglesia en América. Evangelización y Cultura*. Sevilla: Pabellón de la Santa Sede-Exposición Universal, pp. 18-19.

PANOFSKY, Erwin, *Peinture et Dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*. París: Flammarion, 1997.

PANTORBA, Bernardino de: *Imagineros españoles*. Madrid: Ed. Mayfe, 1952.

PASSOLAS JÁUREGUI, Jaime y LÓPEZ-FÉ Y FIGUEROA, Carlos Mª.: *Juan Martínez Montañés*, 2 tomos. Sevilla: Ed. Tartessos, 2008.
–«Patrimonio cultural», *en Directorio sobre los bienes temporales de la Iglesia, Diócesis de Jaén,* Jaén, Departamento diocesano de publicaciones, 1995, pp. 95-122.

PEINADO GUZMÁN, José Antonio: «El crucificado en La Alpujarra granadina. Nuevas piezas relacionadas con la obra de Pablo de Rojas y Alonso de Mena», *De Arte*, nº 14 (2015), pp. 64-77.
–«Piezas de la iconografía de Cristo crucificado vinculables a Alonso de Mena y su círculo en Granada», *Revista de Humanidades*, nº 29 (2016), pp. 109-130.

PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo y ROMERO TORRES, José Luis: *La Catedral de Málaga*. León: Ed. Everest, 1986, pp. 55-56.

PLAZAOLA ARTOLA, Juan.: *Arte sacro actual*, Madrid 1965.
–La Iglesia y el arte, Madrid, Ed. BAC, 2001.

RAMALLO ASENSIO, Germán Antonio, «Nicolás de Bussy: iconografías de La Pasión importadas desde el centro de Europa», en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid: CSIC, 2005, pp. 85-97.

RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: «La política de restitución patrimonial en la Catedral de Málaga tras los sucesos de la guerra civil», en RAMALLO ASENSIO, Germán (ed.*) El comportamiento de las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Universidad de Murcia, 2003, pp. 355-370.
–«Amarga Victoria. La capilla de los Caídos de la Catedral de Málaga o la frustración de la memoria», *Boletín de Arte* nº 25 (2004), pp. 371-417.

RAMOS FRENDO, Eva María, «La Marquesa de Campo Nuevo en su faceta de protectora del patrimonio artístico heredado», *Isla de Arriarán*, XVIII (2001), pp. 187-201.

REDER GADOW, Marion, «Fray Alonso de Santo Tomás (1631-1692)», *Malagueños en la Historia*, CABRERA PABLOS, Francisco Y OLMEDO CHECA, Manuel (Coord.), Benedito Editores, Málaga 2006, pp.236-243.

RIOJA, Francisco de, *Esta respuesta a las advertencias que salieron en Sevilla, contra una carta mia, en que defendi el Titulo de la Cruz, que hizo el Padre Luis de Alcaçar.* Impreso. Madrid, s. a.

RODA PEÑA, José: *Pedro Roldán, escultor (1624-1699)*. Madrid: Arco Libros, 2012.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, «El mártir, héroe cristiano. Los nuevos mártires y la representación del martirio en Roma y en España en los siglos XVI y XVII», *Quintana* nº 1, 2002, pp. 83-99.
–«El Cristo Crucificado de Velázquez: trasfondo histórico-religioso», *Archivo Español de Arte* nº LXXVII-305, (2004), pp. 5-19.
–«Tipos, usos y abusos de las imágenes sagradas», en *Pvlchrvm: Scripta varia in honorem Mª Concepción García Gaínza,* Pamplona: Gobierno de Navarra-Universidad de Navarra, 2011, pp. 718-725.
–«La Crucifixión, de el Greco, en la evolución de un tema iconográfico: la Sangre de Cristo», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 45, (2014), pp. 45-56.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José: «Manuel Rivera Valentín (1851-1903). Primero de dos generaciones de arquitectos», *Boletín de Arte* nº 12 (1991), pp. 235-254.

ROMERO TORRES, José Luis: «Pedro de Mena: un nuevo crucificado», *Jábega*, nº 35 (1981), pp. 13-20.
–«Orfebrería y Escultura (Aproximación al estudio de sus relaciones)», en *Tipologías, talleres y punzones de la platería española, Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte,* Zaragoza: Universidad, 1984, pp. 213-225.

–«Crucificado», en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (coord.), *El esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, catálogo de la exposición. Málaga: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Obispado, 1998, pp. 162-163.
–«La escultura religiosa en el patrimonio histórico de Málaga», en SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, Rafael (Coord.): .), *El esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, catálogo de la exposición. Málaga: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Obispado, 1998, pp. 79-81.
–«La escultura del Barroco», en CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (coord.), *Historia del Arte de Málaga*, t. 10. Málaga: Prensa Malagueña, 2011.
–«Juan Pérez Crespo, escultor y padrino de La Roldana. Su trayectoria Lorca-Granada-Sevilla», *Laboratorio de Arte*, nº 25 (2013), vol. 1, pp. 371-396.
–«Cristo del Perdón y Dolorosa», en *Pedro de Mena Granatensis Malacae,* Málaga: Palacio Episcopal Málaga-Centro de Arte, 2019, pp. 264-269.
–*Pedro de Mena, granatensis malacae*, catálogo de exposición. Málaga: Palacio Episcopal Galería de Arte, 2019.
–«Pedro de Mena y el aprendizaje en el taller paterno», en BLANCA LÓPEZ, Mª Dolores (coord.), *Pedro de Mena granatensis*, catálogo de exposición en Granada. Málaga: Palacio Episcopal, 2019, pp. 43-51.
–«Aportaciones documentales sobre el escultor Pedro Roldán», *Laboratorio de Arte*, nº 33 (2021), pp. 61-76.

ROMERO TORRES, José Luis y CANCA GUERRA, Antonio: «La catedral, un museo de arte sacro», *Sur*, 21 de octubre de 1979, pp. 28-29.

ROSCIO, Giulio, *Triumphus martyrum in templo D. Stephani Caelii montis expressus [...] Narratio dedicationis templi D. Gabini martyris turribus Sardinae, nunc ex lingua Sardoa in latinam conversa,* Romae: Apud Alexandrum Gardanum et Franciscum Coattinum, opera J.B. de Cavalleri, 1589.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, «Medios de masas e iconografía: : La imagen religiosa al servicio del video-clip», *Boletín de Arte* nº 13-14, (1992-1993), pp. 369-387.
–*El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Hermandad de Zamarrilla, 1996.
–«La espiritualidad franciscana y la iconografía de Jesús Niño. Fuentes literarias para una creación artística», en *El Franciscanismo en Andalucía: «San Francisco en la Cultura Andaluza e Hispanoamericana». IV Curso de Verano,* Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos (AHEF)-Cajasur-Universidad, 1998, pp. 119-153.
–«Pedro de Mena y Fernando Ortiz, dos artistas para la Málaga Moderna», en *Málaga Moderna. Siglos XVI, XVII y XVIII,* Málaga: Universidad de Málaga-SPICUM, 2011, pp. 101-113.
–«Del ideal atlético al ideal heroico. Algunas controversias (pre y post) barrocas sobre el cuerpo», en *A través de la mirada. Anatomía, Arquitectura y Perspectiva en la tradición artística occidental,* Madrid: Abada Editores, 2014, pp. 81-126.
–«*Deus ex machina*: escultura, dramaturgia sacra e ingenios escénicos de la paraliturgia procesional», en *Camino del Calvario: rito, ceremonia y devoción. Cofradías de Jesús Nazareno y figuras bíblicas,* Córdoba: Diputación Provincial, 2015, pp. 157-188.
–«La eficacia de las imágenes», *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo,* nº 17, 2017, pp. 297-303.
–«Alonso de Mena y Escalante (1628-1688)», *Proyecto Andalucía*. Tomo XXXVIII: coord.. LECHUGA JIMÉNEZ, Clotilde: *Artistas andaluces y artífices del Arte andaluz. El ciclo humanista, Escultores (I),* Sevilla: Publicaciones Comunitarias-Grupo Hércules, 2017, pp. 236-259.
–«Pensar en seráfico. San Francisco y la Historia del Arte», en *San Francisco en el Arte y la Literatura,* Córdoba: AHEF, 2020, 653-672.
–«Hispania Sacra. Espiritualidad, creencias, imágenes y mentalidad social en los Siglos de Oro», en *Pedro de Mena. Perspectivas, visiones y revisiones,* Málaga: Delegación Diocesana de Patrimonio, 2021 (en prensa).

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y José GALISTEO MARTÍNEZ, «*Orto* y esplendor de Granada: los hermanos Juan y Antonio Gómez, escultores del círculo de Pablo de Rojas», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 38, 2007, pp. 81-98.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada: Universidad, 1971, pp. 109-120.
–«El arte del barroco: escultura, pintura y artes decorativas», en *Historia del Arte en Andalucía*, vol. VII. Sevilla: Ed. Gever, 1991, pp. 126-140. y pp. 132-135.

–«El crucificado en la escultura barroca andaluza. Breves puntualizaciones», en PAREJA, Enrique (coord.), *Y murió en la cruz*, catálogo de la exposición. Córdoba: Cajasur, 2001, pp. 171-183.
–«El Crucificado en el arte de Alonso Cano», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* nº 32, 2001, pp. 105-124.
–«Crucificado, 1630-40, Alonso de Mena», en SAURET GUERRERO, Teresa (coord.), *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*, vol. 3. Málaga: Diputación, 2001, pp. 108-109.
–«Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo: Nuevas obras de Alonso de Mena», en *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones. Actas de las III Jornadas de Arte*. Córdoba: Universidad, 2002, pp. 151-169.

SÁNCHEZ MILLÁN, Rafael, «Árbol, vid y leño de la tentación: Cristo Crucificado y el protagonismo de la Cruz», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual* nº 3, 2011, pp. 7-24.

SÁNCHEZ REAL, Javier: «Una obra de Alonso de Mena y Escalante. El Cristo de la Expiración de Adra (Almería)», *Cuadernos de Arte*, nº 24, 1993, pp. 103-110.

SANTOS OLIVERA, Balbino, «La capilla de la Victoria y nuestros mártires», *Diario SUR*, 2 de diciembre de 1941.

SANTOS OLIVERA, Balbino, «La capilla de la Victoria y Nuestros mártires», *Boletín Oficial del Obispado de Málaga*, nº 13, Año LXXIV, diciembre 1941, p.838-840.

SAURET GUERRERO, Teresa: *La Catedral de Málaga*, CEDMA, Diputación Provincial de Málaga, 2003.

SCHAPIRO, Meyer, *Estudios sobre el Arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media,* Madrid: Alianza Editorial, 1987.

SHERMAN, James Edward, *The Nature of Martyrdom. A Dogmatic and Moral Analysis According to the Teaching of St. Thomas Aquinas,* Paterson, N.J.: St. Anthony guild Press, 1942.

STEINBERG, Leo, *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno,* Madrid: Hermann Blume, 1989.

THIEDE, Carsten Peter y Matthew D´ANCONA, *La vera croce. Da Gerusalemme a Roma, alla recerca del símbolo del cristianesimo,* Milano: Arnaldo Mondadori, 2001.

THOBY, Paul, *Le Crucifix, des Origines au Concile de Trente. Étude Iconographique,* Nantes: Bellanger, 1959.

TUY, Lucas de, *Lucae Tudensis Episcopi, De Altera Vita, fidei que controversiis adversus Albigensium errores libri III,* Ingolstadii: Excudebat A. Angermarius, 1612.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús, «Alonso Cano escultor: su catálogo». en *Figuras e Imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano,* Madrid: Fundación Argentaria-Visor (dis.a.), 1999, pp. 237-249.

VÁZQUEZ JANEIRO, Isaac, «Las controversias culturales postridentinas hasta finales del siglo XVII», en *Historia de la Iglesia en España,* t. IV, Madrid: BAC, 1979, pp. 419-477.

VILADESAU, Richard, *The Triumph of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Renaissance to the Counter-Reformation,* Oxford-New York: Oxford University Press, 2008.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto: «Juan de Mesa y Alonso de Mena. Enigmas e influencias», *Apotheca*, nº 3 (1983), pp. 101-140.
–«La escuela que nunca existió. Sevilla y Granada en la escultura andaluza del siglo XVII», *Apotheca*, nº 6 (1986), pp. 83-104.
–«Alonso de Mena. Nexo de las escuelas andaluzas», en *Actas del Simposio Nacional de Pedro de Mena y su época*. Sevilla: Consejería de Cultura, 1990, pp. 341-360.
–«La agonía de Cristo en la imaginería andaluza», en PAREJA, Enrique (coord.), *Y murió en la cruz*, catálogo de la exposición. Córdoba: Cajasur, 2001, pp. 27-43.

VIÑAZA, Conde de la: *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid: Imp. Huérfanos, 1894 (facsímil 1972).

VIZUETE MENDOZA, José Carlos, «En torno a la imagen religiosa y sus funciones». en *Jesús Nazareno y Rescatado de Medinaceli. Actas del VI Congreso Nacional,* Cuenca: Esclavitud de Jesús Nazareno de Medinaceli-Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 141-161.

PRENSA

Boletín Oficial Obispado Málaga, nº13, Año LXXIV, diciembre 1941, p.838-840.

Diario SUR, martes 2 de diciembre de 1941, pp-1 y 4. «Traslado, a la Santa Iglesia Catedral, de los restos de los Mártires».

Hoja de Lunes, Málaga, lunes 1 de diciembre de 1941, nº 344, p. 7. «Málaga rendirá a sus mártires ferviente tributo».

ESTE LIBRO, CON EL QUE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN TELMO CELEBRA LA RESTAURACIÓN DE
CRUCIFICADO DE ALONSO DE MENA DE LA CATEDRAL
DE MÁLAGA, FUE DISEÑADO POR ALBERTO VILLÉN
Y SE ACABÓ DE IMPRIMIR EN MÁLAGA POR IMAGRAF
IMPRESORES, EL DÍA 25 DE NOVIEMBRE DE 2021,
FESTIVIDAD DE SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA.

REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
MÁLAGA