

El crucificado en La Alpujarra granadina. Nuevas piezas relacionadas con la obra de Pablo de Rojas y Alonso de Mena

The crucified in La Alpujarra (Granada).
New parts related to the work of Pablo de Rojas
and Alonso de Mena

José Antonio PEINADO GUZMÁN
Universidad de Granada

Recibido: 10-II-2015 / Aceptado: 24-IV-2015

RESUMEN: Tras la conclusión de la rebelión de La Alpujarra en 1571 se produjo una importante labor de arreglo y reconstrucción de las iglesias y ermitas del lugar. Como consecuencia lógica, hubo que procurar el exorno de imágenes en dichos templos, que sirvieran, asimismo, para acometer la labor evangelizadora de aquella zona. Así pues, importantes debieron ser los encargos que recibieron los escultores granadinos del momento, concretamente Pablo de Rojas, Alonso de Mena y sus respectivos círculos. El presente artículo intenta analizar y sacar a la luz nuevas piezas de este período, que creemos salidas de sus gubias.

Palabras clave: Imaginería, Pablo de Rojas, Alonso de Mena, Siglos XVI-XVII, Iconografía, Cristo crucificado.

ABSTRACT: After the conclusion of the rebellion of La Alpujarra in 1571 there was an important work of arrangement and reconstruction of churches and chapels of the place. As a logical consequence, it was necessary to seek the exorno of images in these temples, which also serve for the evangelizing work of the area. Thus, the orders received from Granada should have been important sculptors of the time, namely Pablo de Rojas, Alonso de Mena and their respective circles. This article tries to analyse and bring to light new pieces of this period that we believe their gouges outs.

Keys words: Sacred sculpture, Pablo de Rojas, Alonso de Mena, 16th-17th Centuries, Iconography, Christ Crucified.

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

En el año 1568 estallaría en la comarca granadina de La Alpujarra la famosa rebelión de los moriscos que allí habitaban, y que perduraría hasta que las tropas de Don Juan

de Austria sofocasen totalmente aquel levantamiento en la primavera de 1571.

Unos años antes, lejos de la península, en la sesión XXV del Concilio de Trento (3 y 4 de diciembre de 1563), se publicaba

para toda la Iglesia el famoso *Decreto sobre las imágenes* bajo el título *La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes*¹. Mediante este texto se pretendía regular el uso, entre otras cosas, de la imagen sagrada en el culto, alejándose tanto de las tendencias iconoclastas de los protestantes, como del abuso excesivo y desviado que se había llegado a producir en el seno de la Iglesia en este aspecto.

Estos dos elementos, aparentemente inconexos, tienen una enorme trascendencia para comprender la repoblación de imágenes que se produjo en la zona alpujarreña en las dos últimas décadas del siglo XVI y en el primer tercio del XVII. Fundamentales fueron para ello la etapa final del episcopado de don Pedro Guerrero, los de don Juan Méndez de Salvatierra, don Pedro de Castro Cabeza de Vaca y Quiñones y don Pedro González de Mendoza. Tras quedar arrasada la comarca y sus templos en la citada revuelta, estos prelados dedicarán gran parte de sus esfuerzos al levantamiento, reconstrucción y exorno de nuevas iglesias de dicho lugar², como una de las prioridades de sus respectivos episcopados³.

¹ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Madrid, 1819, p. 356.

² Sobre la situación de estas iglesias: J. M. GÓMEZ-MORENO CALERA, "Arte y marginación. Las iglesias de Granada a fines del siglo XVI", en *La religiosidad popular y Almería: actas de las III Jornadas*, Almería, 2004, pp. 291-312.

³ Sobre el episcopado del arzobispo Guerrero: F. BERMÚDEZ DE PEDRAZA, *Historia eclesiástica de Granada*, Granada, 1989, fols. 229 r.-237 v., J. ANTOLÍNEZ DE BURGOS, *Historia eclesiástica de Granada*, Granada, 1996, pp. 237-260 y 342-343, A. MARÍN OCETE, "El Concilio Provincial de Granada de 1565", *Archivo Teológico Granadino*, 25, 1962, pp. 23-178; J. MARTÍNEZ RUIZ, "La biblioteca del arzobispo tridentino Don Pedro Guerrero", en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México D. F., 1970, pp. 593-599; J. LÓPEZ MARTÍN, *Don Pedro Guerrero: Epistolario y documentación*, Roma, 1974; I. PÉREZ DE HEREDIA Y VALLE, "El concilio provincial de Granada de 1565. Edición crítica del malogrado concilio del arzobispo D. Pedro Guerrero", *Anthologica Annuaria*, 37, 1990, pp. 381-842; M. A. LÓPEZ, *Los arzobispos de Granada. Retratos y semblanzas*, Granada, 1993, pp. 72-83 y C. POZO, "Don Pedro Gue-

Comenzaría el arzobispo Guerrero escribiendo unas *Constituciones sinodales*, que vendrían a ser un tratado catequético, apenas un año después de la finalización del conflicto, un texto de claro talante evangelizador tras los sucesos acaecidos. En este sentido, en materia de imágenes y reliquias, se remite a Trento⁴. Asimismo, a mediados de agosto de 1575 realizaría una interesante visita pastoral a La Alpujarra. De igual modo, en los siguientes episcopados se sigue esa misma línea, levantando iglesias y procurándoles los elementos necesarios para el culto⁵. Desde el punto de vista de las piezas escultóricas será curioso cómo una ingente cantidad de las mismas suelen ser de icono-

rrero", en F. J. MARTÍNEZ MEDINA (coord.), *Jesucristo y el Emperador cristiano*, Córdoba, 2000, pp. 543-544. Sobre el episcopado de don Juan Méndez de Salvatierra: J. ANTOLÍNEZ DE BURGOS, *Op. cit.*, pp. 365-370, F. BERMÚDEZ DE PEDRAZA, *Op. cit.*, fols. 258 r. - 260 v., M. A. LÓPEZ, *Op. cit.*, pp. 85-100. Y sobre el episcopado de don Pedro de Castro: D. N. HEREDIA BARNUEVO, *Místico ramillete. Vida de D. Pedro de Castro, fundador del Sacromonte*, Granada, 1998, pp. IX-XXVI. Aparte de esto, las referencias que se encuentran en las citadas obras de Antolínez de Burgos y Bermúdez de Pedraza, así como en M. A. LÓPEZ, *Op. cit.*, pp. 103-113. Para la biografía de don Pedro González de Mendoza he recurrido a: F. BERMÚDEZ DE PEDRAZA, *Op. cit.*, fols. 283 r. - 289 v., J. ANTOLÍNEZ DE BURGOS, *Op. cit.*, pp. 667-668, F. MARIAS FRANCO, "El verdadero Sacro Monte, de Granada a La Salceda: Don Pedro González de Mendoza", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4, 1992, pp. 133-144, M. A. LÓPEZ, *Op. cit.*, pp. 115-117, E. ALEGRE CARVAJAL, "La muerte de Don Pedro González de Mendoza", *Wad-al-Hayara: Revista de Estudios de Guadalajara*, 22, 1995, pp. 300-303.

⁴ *Constituciones sinodales del Arzobispado de Granada, hechas por el Ilustrísimo Reverendísimo Señor Don Pedro Guerrero, Arzobispo de la Santa Iglesia de Granada*. Madrid, 1805, p. 186.

⁵ D. Pedro de Castro realizaría una interesante visita pastoral a Las Alpujarras a finales de 1591, de la cual se extrae un conciso informe de la situación de estas iglesias tras la rebelión. En: *Archivo Histórico Diocesano de Granada* (en adelante AHDGr), Legajo 127-F. Asimismo, otro ejemplo claro de esto lo vemos en don Pedro González de Mendoza, quien tras una visita pastoral de su emisario a la zona, determinará que era necesario el arreglo de las iglesias de Carataunas, Bayárcal, Boluduy, Dúrcal, Notáez, Alcútar, Júbar, Ugijar y Dalías. En: AHDGr, Legajo 122-F (A), pieza 3, s.f.

grafías que representan a Cristo Crucificado, la Virgen con Niño y San Juan Evangelista. Es evidente que esta elección de imágenes no es casual. Reflexionar sobre los aspectos más importantes de los Evangelios y de la Pasión de Jesucristo formaba parte primordial de la catequización, máxime si se sabe que, tras la rebelión de La Alpujarra, aún quedaron viviendo en la zona centenares de familias moriscas o que incluso volvieron una vez concluida la revuelta⁶.

Por tanto, en este sustrato y contexto, se halla la labor escultórica de Pablo de Rojas⁷ (1549-1611) y su círculo, así como de Alonso de Mena⁸ (1587-1646), su más afama-

⁶ J. CARO BAROJA, *Los moriscos del Reino de Granada. Ensayo de historia social*, Madrid, 1995, p. 210.

⁷ Sobre la biografía y obra de Pablo de Rojas, a nivel genérico: L. GILA MEDINA, "Los Raxis: importante familia de artistas del Renacimiento Andaluz. A ella perteneció el gran escultor Pablo de Rojas", *Archivo Español de Arte*, 238, 1987, pp. 167-178; C. JUAN LOVERA, "Pablo de Rojas: primer maestro y paisano de Juan Martínez Montañés", *Boletín de Bellas Artes*, XVII, 1989, pp. 109-116; L. GILA MEDINA, "En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del siglo XVI", *Atrio: Revista de Historia del Arte*, 4, 1992, pp. 35-48; D. SÁNCHEZ-MESA, "La escultura en el retablo: sobre el romanismo de Pablo de Rojas", *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, tomo 82, 289, 1999, 231-250; F. MARTÍN ROSALES y F. ROSALES FERNÁNDEZ, *Pablo de Rojas. Escultor de imaginaria. Maestro de Juan Martínez Montañés*, Alcalá La Real, 2000; J. P. CRUZ CABRERA, "La escultura quinientista granadina: de sus albores a Pablo de Rojas", en L. GILA MEDINA (coord.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Granada, 2010, pp. 95-114; J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, "Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas", en *Ibidem*, pp. 137-174.

⁸ Sobre la biografía y obra de Alonso de Mena me remito a la bibliografía genérica existente, evitando entrar en iconografías concretas que desviarían la focalización de nuestro tema: R. DE ORUETA, *Vida y obra de Pedro de Mena y Medrano*, Madrid, 1911; J. BÉRMUDEZ PAREJA y E. OROZCO DÍAZ, "Algo más sobre los Mena: dos nuevas obras importantes", *Boletín Universidad de Granada*, 21, 1932, pp. 497-503; A. GALLEGO Y BURÍN, *Un contemporáneo de Martínez Montañés: el escultor Alonso de Mena*, Sevilla, 1952; D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, *La técnica de la escultura policromada granadina*, Granada, 1971; ÍDEM, *Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo: nuevas obras de Alonso de Mena*, Córdoba, 2003;

do discípulo, que encontrarán en la comarca alpujarreña un lugar propicio para desarrollar su labor artística de forma abundante. Y es que la necesidad de repoblar de imágenes aquellos templos, ya fueran de nueva edificación o remozados, les procuró un ingente trabajo. No en vano, en las iglesias que aún conservan imágenes de aquel período y que no fueron destruidas en la Guerra Civil, se observan con notoriedad los diferentes prototipos iconográficos de Alonso de Mena, lo que indica que en La Alpujarra, este escultor y su taller tuvieron un influjo y labor importante.

Visto esto, y sin dilación, comencemos a valorar las diferentes piezas que de estos autores hemos hallado en nuestro extenso trabajo de campo, prolongado a lo largo de un año de estudio.

LOS CRUCIFICADOS RELACIONADOS CON PABLO DE ROJAS

La localidad de Órgiva (Granada) ejerce como cabeza de partido de La Alpujarra, erigiéndose como uno de los núcleos poblacionales más importantes de la zona. Es lógico que exista un elemento devocional que aglutine el fervor de aquellas gentes, como así sucede, focalizado en torno a la imagen del Cristo de la Expiración. El mismo, tradicional y erróneamente atribuido a Martínez Montañés, es un claro y prototípico ejemplo de la obra del alcalaíno Pablo de Rojas, a quien es atribuible esta imagen.

Dicho escultor, a la hora de plasmar la iconografía de Cristo Crucificado, se inspira claramente en fuentes como el modelo romanista de Leoni para el retablo mayor de San Lorenzo de El Escorial, u otras de componente gráfico como las estampas de Calvarios de Johan Sadeler I, los tipos pintados por El Greco o incluso algún grabado de Hieronymus Wierix. Y no ha de olvidar-

AA.VV., *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, 2013; AA. VV., *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*, Granada, 2014.

se tampoco la enorme influencia de Miguel Ángel, a partir de los dibujos de crucificados para Vittoria Colonna, hacia 1540 y 1556, respectivamente, ambos en el British Museum⁹. Asimismo, tampoco se pueden dejar de lado las pinturas que Rojas pudo conocer de Juan Sánchez Cotán, de su primera estancia granadina (1604-1605), como por ejemplo el Crucificado que coronaba el retablo de la Sala Capitular de La Cartuja granadina¹⁰. Y si apuramos más, pudo también tener conocimiento de las obras relacionadas con Pedro Machuca. Ejemplo de ello podría ser el Calvario del retablo de San Francisco que se halla en la parroquial de la granadina localidad de Padul, una tabla atribuida a un discípulo de aquél, Juan de Palenque, de mediados del siglo XVI¹¹.

Dicho esto, al contemplar la imagen que se analiza, y revisadas las fuentes, se observa el enorme clasicismo y romanismo de la talla, pues evoca al citado dibujo miguelangelesco para Vittoria Colonna (concretamente el de 1540), presentando, asimismo, un enorme parecido con la escultura desnuda que se atribuye también a Miguel Ángel, de la Casa Buonarroti de Florencia, hacia 1492.

La imagen, ubicada en un camarín del altar mayor de la parroquial orgiveña, representa a Cristo crucificado, de tamaño natural y clavado con tres clavos, en el momento en que acaba de morir. El efectismo que ese instante produce en el fiel que lo contempla, pretende mudar su ser a la devoción,

⁹ J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *Op.cit.*, pp. 139-174, J. P. CRUZ CABRERA, "Fuentes visuales en la configuración de la escultura quinientista granadina", en J. P. CRUZ CABRERA (coord.), *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*, Granada, 2014, pp. 210-212.

¹⁰ J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, "Ut Sculptura Pictura. La integración de las artes plásticas en el primer barroco granadino", en J. P. CRUZ CABRERA (coord.), *Op.cit.*, pp. 412-419.

¹¹ J. M. GÓMEZ-MORENO CALERA, "La herencia de Machuca en la pintura del Renacimiento granadino: el retablo de San Francisco del Padul y las tablas de un primitivo sagrario", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 25, 1994, pp. 25-36.

tal y como enseñaba no sólo el Trentino, sino también la abundante literatura mística de la época¹². La imagen no presenta una gran corpulencia, aunque ofrece un estudio anatómico espléndido, siguiendo los parámetros clasicistas. La cabeza, rotunda, se gira exánime hacia su derecha, apoyándose en ese hombro. Su rostro ovalado nos muestra los ojos semiabiertos, al igual que su boca, en esa búsqueda de la humanización de la muerte. Y todo ello arropado, aún más si cabe, por la tonalidad verdosa azulada de los moretones y golpes de la cara. Las cuencas de los ojos no son muy pronunciadas, de igual manera que sus pómulos. Su nariz recta, al igual que sus cejas, casi conforman entre ellas un ángulo recto. Su poblada barba, apuntada y bien elaborada en los mechones, se parte en dos en la barbilla. Asimismo, el cabello es trabajado según los cánones que Rojas usa en sus crucificados habitualmente: más o menos en mitad de la cabeza divide el mismo en dos mechones, uno de ellos lo deja caer por el flanco derecho conformando una guedeja a modo de tirabuzón, y ocultando esa oreja, mientras que el otro lo peina hacia atrás, dejando al descubierto el pabellón auditivo y continuando la caída sobre la espalda de forma ondulada. Al igual que en otros ejemplos, el maestro alcalaíno no suele tallar la corona de espinas en la pieza. En este caso la misma es metálica y poco coherente con el estilo de la obra.

En lo referente al resto del cuerpo, los brazos, poco corpulentos, siguen los referentes miguelangelescos que anteriormente se referían (ha de incidirse especialmente en el ejemplo florentino, especialmente significativo). La disposición de la figura marca un sutil *contrapposto* al girar cabeza y pecho hacia la derecha, y sendas piernas al lado opuesto, generando la clásica configuración helicoidal que imprime Pablo de Rojas a sus crucifica-

¹² Recuérdense los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola, la literatura de Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz acerca de la Pasión de Cristo, amén de las enervorecidas homilias y pláticas en los púlpitos de dicha temática, que de la época se conservan, así como los grandes sonetos y poesía del Siglo de Oro español.

dos. En esta muestra no llega a ser tan marcado como en el Cristo de la Esperanza de la Sacristía de Beneficiados de la Catedral de Granada (1592), por ejemplo. Así pues, el giro del pecho obligará a que se contorsione aún más el hombro izquierdo, separándolo levemente del *patibulum*. El tórax no es muy voluminoso. No destacan prominentemente los pectorales, pero sí se dibuja la caja o arco torácico, marcándose claramente las costillas, a media altura, conformando una reseñable curvatura en forma de "M". Sus piernas flexionadas de modo paralelo, esbozan el inicio del *contrapposto*, toda vez que las mismas, hasta las rodillas, mantienen la dirección hacia la derecha, mientras que los muslos hacen lo propio hacia el lado contrario. Especial mención hemos de hacer del perizoma o paño de pureza. Suele ser uno de los distintivos o firmas de Rojas. El mismo nos ofrece un dibujo geométrico, a modo de un doble plegado triangular inclinado hacia arriba. El mayor se vislumbra cubriendo mayormente la zona, mientras que ese segundo pliegue se ve en el muslo derecho. Podemos observar cómo el lienzo se sostiene por un cordón, tallado a la altura de la cadera, así como el anudado del mismo, que ofrece el característico lazo del que cuelga el habitual pliegue "rojano" bien elaborado y resuelto. Y todo ello policromado en tonalidades doradas, realizando una bella filigrana en el borde del perizoma.

Finalmente, esta imagen, aparte de las fuentes ya citadas, se ha de poner en relación con otras del entorno granadino, como es el caso del Cristo de los Favores, de la iglesia de San Cecilio de la capital granadina, el referido del Seminario Mayor de Granada (anterior a 1580 según el profesor López-Guadalupe)¹³, el de la parroquia de Padul (Granada), el de la parroquia de Quéntar (Granada), el Crucificado de la sacristía de la capitalina Basílica de las Angustias o el Crucificado que se conserva en el Convento de Santa Clara de Lucena (Córdoba). Asimismo, se puede fechar la obra en torno a 1590

¹³ J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, "Ut Sculptura...", p. 416.

aproximadamente, a caballo entre las citadas obras de la granadina Basílica de las Angustias (1582) y la del Cristo de la Esperanza de la Sacristía de Beneficiados de la Catedral de Granada (1592). Esta imagen, a diferencia de la hipótesis que formulábamos en la introducción, parece ser que pudo ser adquirida en 1815, en Granada, por veinte reales de vellón, y uno más por escriturarla. La talla sería trasladada a caballo, tardándose en ello cuatro días. Dicha información viene recogida en la página web de la Hermandad del Cristo de la Expiración¹⁴ (Figs. 1 y 2).



▪ Fig. 1. Cristo de la Expiración. Órgiva (Granada). Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Expectación. Atrib. Pablo de Rojas, c. 1590. Foto del autor.

¹⁴ Consultado el 30 de abril de 2015. URL: <http://cristoexpiracion-orgiva.blogspot.com.es/>. La información de dicho blog alude al archivo parroquial de Órgiva, concretamente al Libro 1, fol. 17 vº. Lamentablemente, en nuestro rastreo por el mencionado archivo hemos de concluir que la referencia reseñada es ilocalizable. Asimismo, debemos dejar claro que la misma es errónea, puesto que como tal, allí no existe un Libro 1. O bien la cita es incompleta, equivocada o el mencionado volumen ya no existe. Igualmente, entre los datos que aporta la página web, el Cristo se dataría en 1599, siendo obra de Martínez Montañés, referencias con las que estamos en absoluto desacuerdo.

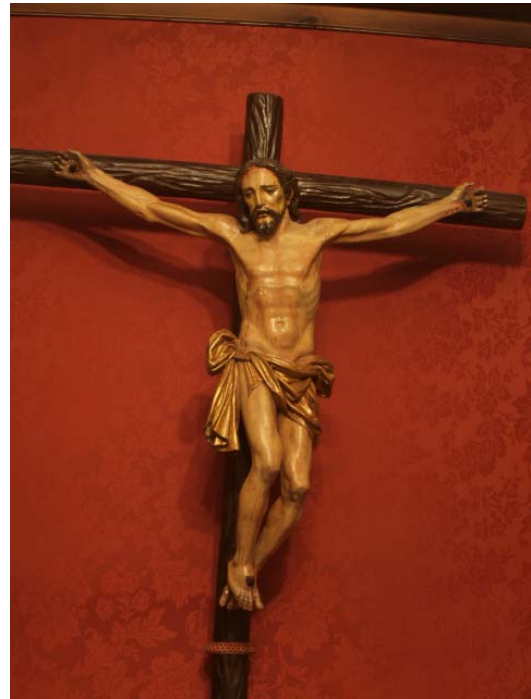


▪ Fig. 2. *Cristo de la Expiración*. Órgiva (Granada). Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Expectación. Atrib. Pablo de Rojas, c. 1590. Detalle. Foto del autor.

Subiendo por los parajes alpujarreños granadinos encontramos la pequeña localidad de Bérchules, en cuya iglesia, concretamente en su sacristía, hallamos otra pieza relacionable con las gubias de Pablo de Rojas. La imagen, nuevamente, representa a Cristo crucificado, de tamaño académico y clavado con tres clavos. El mismo se presenta aún vivo, con la cabeza erguida, quizás queriendo evocar los últimos diálogos del Señor que se relatan en el Evangelio de San Juan. Persiste, pues, la intencionalidad evangelizadora. La talla ofrece mayor corpulencia que el ejemplo orgiveño previamente descrito, presentando una anatomía muy bien cuidada, propia del naturalismo escultórico.

La cabeza es voluminosa, rígida y levemente virada a la derecha. Reitera las formas ovaladas en el rostro, estilizándose de modo sutil en la bífida barba. Esta se muestra poblada y trabajada en mechones. El semblante del Cristo es notoriamente melancólico, manteniéndose las líneas rectas en nariz y cejas, pero consiguiendo ese efecto mediante los ojos almendrados tenuemente inclinados, que miran fijamente al fiel que contempla la escena. Incluso el labio superior, ligeramente elevado, da la sensación de que el Señor estuviese hablando. Todo esto hace que se logre, de manera sublime, la interpelación de la imagen hacia el devoto. De igual modo, el tratamiento del cabello es rea-

lizado de forma similar a la anterior imagen descrita. Quizás en este ejemplo se observe levemente un mayor volumen en el pelo, determinado en todo caso por la posición de la cabeza erguida. Como habitúa Pablo de Rojas, tampoco aparece tallada la corona de espinas (Fig. 3).



▪ Fig. 3. *Crucificado*. Bérchules (Granada). Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Atrib. Pablo de Rojas, c. 1590. Foto del autor.

Con respecto al cuerpo, la línea serpentinada que va esbozando el *contrapposto*, en este caso es más matizada, toda vez que la propia pose de la imagen lo determina. La contorsión y violencia que genera la caída de un cuerpo inerte en este simulacro no se da. Sí se repiten los brazos menudos, aunque el tórax de Cristo se percibe algo más musculado que en el ejemplo de Órgiva. Anatómicamente se definen muy bien las líneas musculares. Evoca en ello al del Seminario Mayor o incluso al de la localidad de Padul. Sus piernas difieren también ligeramente. En lugar de flexionarse paralelamente ambas extremidades hacia la derecha, se observa cómo su pierna izquierda, clavada bajo el pie derecho, es la que vira más notoriamente

te hacia la diestra, mientras que la opuesta permanece visiblemente más estirada. Esto genera un juego escalonado de sendas rodillas. Aun así, se aprecia menor movimiento de la figura que en otros ejemplos. En ello recuerda tanto al Cristo de la Fe de la Basílica de las Angustias, como a algún grabado de Johan Sadeler I, que representa la escena del Calvario, de finales del siglo XVI. Con respecto al paño de pureza, se reiteran aquí los estilemas que ya hemos comentado anteriormente.

A la hora de relacionar esta imagen con otras, independientemente de referir las que ya se han citado, la misma resulta ciertamente curiosa, puesto que no es frecuente encontrar crucificados vivos en la obra de Pablo de Rojas. Por tanto supone un ápice de novedad. Quizás, al contemplar su rostro, debamos poner en relación esta talla con otras iconografías de Cristo del maestro alcalaíno, tales como el Nazareno de Basílica de la Virgen de las Angustias (Granada), el de la también granadina localidad de Huétor Vega, Nuestro Padre Jesús de la Paciencia de la parroquial capitalina de San Matías, o el famoso Nazareno de Priego de Córdoba (Córdoba). La similitud es especialmente reseñable en estos dos últimos modelos. Así pues, y siguiendo criterios meramente estilísticos, se podría datar la pieza de Bérchules en torno a 1590.

En uno de los pueblos más pequeños de La Alpujarra, en Juviles, se encuentra otro crucificado que evoca las trazas de Pablo de Rojas. Claramente se observa la pose de las líneas helicoidales que realiza para el Cristo de la Esperanza o el del Seminario Mayor, que rayan ya hechuras barrocas. Se trata, pues, de imágenes muy del final del XVI o primeros años de la centuria del Seiscientos, al igual que esta. Lamentablemente, se observa que la talla ha sido bastante retocada con el paso del tiempo, especialmente con repintes, lo que impide contemplar la pureza de su primigenio aspecto. En este sentido, se adscribiría al elenco del círculo del escultor jienense. El pecho, definido aunque no musculoso, como es el tipo de

Rojas, denota que en ese retoque que ha sufrido se han querido resaltar las líneas de la musculatura *ex profeso*. Las piernas giran hacia la derecha de forma paralela, como en ejemplos que hemos visto, y en el perizoma se ven los resabios de los modelos del alcalaíno. Donde más se aleja de los cánones clásicos que esboza Rojas es en la cabeza. La disposición del cabello, en líneas generales, suele ser la acostumbrada en su obra, aunque llama la atención el mechón suelto que cae por el flanco derecho, que difiere de las resoluciones habituales que tiende a usar en los crucificados. El rostro es quizás lo que más descoloca de la imagen, puesto que se aleja de las formas idealizadas y romanistas que tiende a ejecutar. Es, pues, una representación más barroca, con rasgos más realistas y distantes del arquetipo del genial escultor. Resulta difícil determinar si ello ha sido a consecuencia de la mencionada intervención que se sostiene que se ha producido, o que realmente, en su origen, la imagen fue concebida así (Fig. 4).



▪ Fig. 4. *Crucificado*. Juviles (Granada). Iglesia parroquial de San Sebastián. Círculo de Pablo de Rojas, finales del siglo XVI o principios del XVII. Foto del autor.

LOS CRUCIFICADOS RELACIONADOS CON ALONSO DE MENA

Alonso de Mena posee una larga y prolífica producción artística, prolongándose casi hasta la mitad de la centuria del Seiscientos. Importante fue el taller que dirigió, que monopolizó la actividad estatuaria granadina en el segundo cuarto del citado siglo. La influencia en su obra va desde el que fuera su maestro Pablo de Rojas, pasando por Andrés de Ocampo (con quien firmaría en 1604 un contrato de aprendizaje), así como su relación con Juan de Mesa. Por tanto, en su persona se contempla el tránsito artístico desde el naturalismo escultórico y el clasicismo hacia el realismo y el barroquismo violento.

Así pues, al abordar la ingente producción de crucificados que desarrolla Alonso de Mena, se tiende a considerar que las primeras de estas piezas podrían datarse en torno a 1620, caso del Crucificado de Albuñuelas (Granada)¹⁵, y según parece, también el del Cristo de la Salud o de los Gallegos de la también granadina localidad de Santa-fé¹⁶. Se trataría de dos imágenes en las que se aprecia cierta dependencia de la obra de Pablo de Rojas, aunque se van denotando determinados rasgos que configurarán su propio estilo en esta iconografía. Por esta razón, conforme se vayan encontrando tallas más afectas a sus propias facciones, en contraposición a su maestro Rojas, serán, lógicamente, imágenes más recientes. Y a la inversa, cuando sus trazas se asemejen más al escultor alcalaíno, más antiguas serán las mismas. Esta explicación, aunque parezca enormemente simplista, servirá para enmarcar la obra que se va a presentar: el Santo Cristo de la Yedra, del municipio alpujarre-

¹⁵ L. GILA MEDINA, "Un crucificado temprano de Alonso de Mena: el de la iglesia parroquial de Albuñuelas (Granada)", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, 2009, pp. 99-105.

¹⁶ ÍDEM, "La escultura granadina de la primera mitad del siglo XVII. Alonso de Mena, bosquejo biográfico y aproximación a sus dos iconografías más frecuentes: el Crucificado y la Inmaculada" en J. P. CRUZ CABRERA (coord.), *Op. cit.*, p. 367.

ño de Valor, atribuible a Alonso de Mena (Figs. 5 y 6).



▪ Fig. 5. *Santo Cristo de la Yedra*. Valor (Granada). Iglesia parroquial de San José. Atrib. Alonso de Mena, anterior a 1620. Foto del autor.



▪ Fig. 6. *Santo Cristo de la Yedra*. Valor (Granada). Iglesia parroquial de San José. Atrib. Alonso de Mena, anterior a 1620. Detalle. Foto del autor.

La primera apreciación que sugiere la escultura en una visión inicial es su enorme vinculación con la obra de Pablo de Rojas. Por tanto, sería lógico pensar que se trate de uno de los primeros crucificados salidos de las gubias de Mena, toda vez que, a la par que el rostro comienza a barruntar los estilemas prototípicos de éste, las formas, en general, mantienen las líneas de su maestro.

La talla se ubica en su propio camarín, en el altar mayor, tratándose de una imagen de tamaño natural, clavada con tres clavos, representando el momento en que Cristo acaba de morir, puesto que tanto ojos como boca aparecen entreabiertos.

Nuevamente no se encuentra una imagen destacable por su corpulencia, sino más bien un prototipo de figura estilizada y definida como se ha reseñado de la mayoría de crucificados de Rojas. La cabeza, a caballo entre el naturalismo "rojano" y la contundencia y dureza de los postulados de Mena, mantiene la pose del maestro: se gira sin vida hacia la derecha, apoyándose en el respectivo hombro. Asimismo, denota un mayor volumen en la zona craneal con respecto a la parte inferior, que tiende a estrecharse y afilarse. Su rostro, pues, apuntando ya las trazas que consagrarán sus líneas, se contempla algo más alargado, con un semblante más aguzado y duro que en los modelos que le anteceden. Su barba se observa notoriamente más poblada en las mejillas, uniéndose al bigote de forma abundante. La misma se parte en dos en la barbilla, en mechones bien trabajados. Precisamente, uno de los rasgos característicos de los Cristos de Alonso de Mena será la forma tan peculiar de perfilar la barba, mucho más ruda que en su maestro, y con mechones más amplios. Los pómulos se destacan sensiblemente como consecuencia de la fisonomía de la cara. Igualmente, la nariz, aunque recta, tiende a abrir las fosas nasales. Con respecto al cabello, bajo la peluca de pelo natural que se contempla, se ve cómo se muestra enormemente dependiente de Pablo de Rojas en su ejecución, algo que habla nuevamente de la cercanía de esta imagen en el tiempo con el alcaláino. Se

aprecia ya la incorporación de un rasgo típico en Mena como es el pequeño tirabuzón que cae por el flanco derecho del rostro. En este sentido, en el ejemplo que se verá a continuación de Trevélez (Granada), se nota un paso más en la evolución del tratamiento del cabello, al alejarse un poco de las líneas de Rojas, observándose más su propio estilo en las muestras de Cañar, Capileira o Mecina-Fondales.

En lo referente al cuerpo, independientemente de sus formas estilizadas, se aprecia un *contrapposto* diferente al clásico helicoidal que propone Pablo de Rojas en sus crucificados. Más bien lo que se marca es una línea o arco a modo de gran "D", enormemente plástico. Si bien el tórax también guarda una enorme similitud con piezas de su maestro, como por ejemplo con el ya citado Cristo de la Fe, la resolución de las piernas se muestra considerablemente forzada, especialmente en la extremidad izquierda. Puede que este detalle indique que se trata de una de sus primeras tallas, tanto por la cercanía con las trazas del alcaláino, como por la factura final de las piernas, no muy conseguidas. Igualmente, el paño de pureza reitera miméticamente las hechuras de Rojas, aunque con una leve variante, pues en este caso no se ve el pico que sobresale por la parte derecha.

Para concluir con esta imagen, a la par de relacionarla con las ya citadas de su maestro, se observa que posee una enorme similitud con el antiguo Cristo de la Vera Cruz de la granadina localidad de Colomera, desaparecido en la Guerra Civil, y del que se puede decir que se trataría de una imagen "hermana". Se puede considerar, asimismo, que ambas obras son dos muestras atribuibles a los primeros trabajos de Alonso de Mena, datables en una fecha anterior a 1620.

Probablemente, un paso posterior en esta evolución de los crucificados de Mena, pero que aún antecede a las trazas más conocidas que de él se contemplan, se halla en el Crucificado de la parroquial de Trevélez (Granada). En líneas generales, el rostro del

mismo se aprecia enormemente afecto a las formas de Pablo de Rojas, aunque ya se ve el característico mechón, anteriormente citado, que acostumbra Alonso de Mena a esculpir. Si bien la pose de la cabeza y el tórax emula las trazas del maestro, el desarrollo de las piernas se vislumbra ya diferente, siguiendo ya la línea que mantuvo en otros crucificados como el de la iglesia de las Carmelitas Calzadas de Granada (entre 1622 y 1624), el de Santafé (c. 1620) o el de la parroquial de Albuñuelas (1620). Curiosa resulta la factura del paño de pureza, que aunque recuerda las hechuras de Pablo de Rojas, elabora un bello pliegue sobre el muslo derecho que se dobla sobre sí mismo. Según lo dicho, se considera que ambas piezas podrían ser muestras del trabajo primigenio de Alonso de Mena, toda vez que se ve claramente ese proceso evolutivo en su obra, distanciándose progresivamente de las líneas de su preceptor. Y para ello, qué mejor forma que realizarlo en el que fuera un “laboratorio de pruebas” por extensión y posibilidades como fue una Alpujarra necesitada de imágenes de culto para sus iglesias (Figs. 7 y 8).



▪ Fig. 7. *Crucificado*. Trevélez (Granada). Iglesia parroquial de San Benito. Atrib. Alonso de Mena, anterior a 1620. Foto del autor.



▪ Fig. 8. *Crucificado*. Trevélez (Granada). Iglesia parroquial de San Benito. Atrib. Alonso de Mena, anterior a 1620. Detalle. Foto del autor.

No muy distantes en el tiempo deben andar los Crucificados de Cañar, Capileira y Mecina Fondales (todos ellos municipios de La Alpujarra granadina) entre sí, y también con respecto a las antecedentes que se han visto. En ese tránsito hacia las trazas más prototípicas de Mena, vuelven a encontrarse dos ejemplos intermedios, muestra perfecta de esa mezcla entre el maestro y el discípulo. En líneas generales, se observa cómo en las diferentes cabezas se van viendo ya los rasgos característicos de los rostros de Alonso de Mena: contundencia, mayor realismo, dureza..., por lo que se denota un tipo más consolidado en cuanto a las formas faciales. Ahora bien, hay que reseñar un detalle importante: todavía no talla la corona de espinas como acostumbrará en modelos posteriores. En este sentido, se ofrecen tipos iconográficos anteriores a su contacto con Andrés de Ocampo y, sobre todo, al realismo violento de Juan de Mesa, en donde sí se percibe esta particularidad. De igual modo, las extremidades y la silueta en su conjunto se perciben notoriamente dependientes de los modelos

“rojanos”. Las formas helicoidales clásicas del escultor alcalaíno se reproducen a la perfección en la talla de Cádiz, como marcan los cánones. Levemente más matizadas se contemplan en las otras dos imágenes. Aun así, se podría considerar que la talla más próxima a Pablo de Rojas de estas tres sería la de Mecina Fondales, cercana en las formas al Cristo de Órgiva. Por el contrario, en lo referente al

rostro, éste muestra similitudes tanto con el de Carcabuey (Córdoba), como con el de Albuñuelas. Igualmente, esta semejanza se hace todavía más acentuada en el ejemplo de Capileira, barruntándose en este caso los estilemas que terminará desarrollando en el ejemplo de Adra (Almería). Finalmente, el perizoma tan volado se puede poner en relación con el de las Carmelitas Descalzas (Figs. 9, 10 y 11).



▪ Fig. 9. *Crucificado*. Capileira (Granada). Iglesia parroquial de Santa María de la Cabeza. Atrib. Alonso de Mena, anterior a 1620. Foto del autor.



▪ Fig. 10. *Crucificado*. Mecina Fondales (Granada). Iglesia parroquial de Santa María de La Encarnación. Atrib. Alonso de Mena, anterior a 1620. Foto del autor.



▪ Fig. 11. *Crucificado*. Cáñar (Granada). Iglesia parroquial de Santa Ana. Atrib. Alonso de Mena, anterior a 1620. Foto del autor.

En el caso de Cáñar, aparte de que evoca claramente a las muestras citadas, al observar la factura del bigote y la barba, se deduce su evidente parecido en las formas. Así pues, estas razones hacen pensar que volvemos a encontrarnos con imágenes previas a las que hasta ahora se consideraban los primeros ejemplos de crucificados de Alonso de Mena: el de la parroquial de Albuñuelas (1620) y el de Adra (1622). Por tanto, y refiriendo que se observa que están a caballo entre su dependencia de la obra de Rojas y las citadas tallas documentadas, pensamos que todas estas piezas antecederían a 1620, siendo atribuibles a su factura.

Para finalizar se extraerá otra pieza, aunque de menor calidad, pero que mantiene el estilo y el resabio de la obra de Mena. Se trataría del crucificado de la sacristía de Pórtugos, una imagen que ha de considerarse de taller, y que representaría a Cristo expirante. De hechuras más toscas, se puede poner en relación con el Cristo de la Expiración de la sacristía de la granadina parroquial de San Gil y Santa Ana, probablemente una talla realizada en torno al primer lustro de la década de los años treinta del siglo XVII. Podría tratarse el ejemplo alpujarreño

de un antecedente para la ejecución posterior de la conocida escultura de la capital. Asimismo, se puede vincular también con el Cristo expirante de la parroquial de Nigüelas (Granada). La disposición de las piernas es similar, el perizoma es reconocible en otras obras de Alonso de Mena, así como la parecida torsión del pecho. Si bien la postura de la cabeza es similar, los rasgos faciales son más distantes. La muestra de Pórtugos denota una mayor dependencia de las trazas de su maestro, contemplándose la de San Gil y Santa Ana como una pieza de mayor madurez escultórica: rasgos más reconocibles de su estilo, notoria perfección en la factura, así como una sobresaliente dosis de realismo en el conjunto de la obra (Fig. 12).

CONCLUSIONES

Como se ha podido ver, a consecuencia de la revuelta de Las Alpujarras, nos vamos a encontrar con una zona totalmente devastada en lo que a sus templos se refiere. Fue necesaria la reconstrucción o levantamiento de nuevas iglesias. Para cuando acontece la visita de don Pedro de Castro, muchos de estos sacros lugares aún estaban ubicados en cobertizos, al aire libre o en espacios que



▪ Fig. 12. *Crucificado expirante*. Pórtugos (Granada). Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de La Encarnación. Círculo de Alonso de Mena, primer cuarto del siglo XVII. Foto del autor.

nada tenían que ver con su finalidad cultural. Importantes serán los episcopados posteriores en esta materia, como el de don Pedro González de Mendoza o don Felipe de Tassis y Acuña. En este sentido, y desde un punto de vista artístico, esta época coincidirá con los últimos años de Pablo de Rojas († 1611), así como el período del trabajo de sus discípulos Bernabé de Gaviria († 1622), Diego de Aranda, hijo y, sobre todo, Alonso de Mena. Se une, pues, la necesidad de exorno de un sinfín de templos, con la no existencia de un gran número de escultores que asumiesen tan ingente necesidad. Tiene lógica pensar que, en esa primera etapa artística de Alonso de Mena, hasta más o menos 1620, a este escultor se le adjudicasen una importante cantidad de contratos de imágenes. Por un lado, él aún era un artista en formación, muy dependiente de las ideas estéticas de su maestro Pablo de Rojas. Por otro lado, La Alpujarra no era ni un lugar importante, ni tampoco donde hubiese un considerable capital para contratar tallas de una gran excelencia. Esto

no significa que las mismas estén carentes de calidad artística. Todo lo contrario. Así pues, ambos factores se daban la mano: obras de poco coste para un escultor, novel, que tenía un extenso “laboratorio de pruebas”, como se definía anteriormente, para adquirir experiencia en el manejo de las gubias y conseguir sus primeros contratos, y en un lugar que requería, con cierta urgencia, de imágenes de culto que ayudasen a la evangelización. Entre ellas estaban los crucificados. Pero no sólo éstos. En la zona se hallan otros tipos iconográficos que coadyuvaban a tal misión. Esa hipótesis permite concluir en lo razonable que resulta que estas esculturas se vean muy afectas a los cánones de Pablo de Rojas, piezas todavía inmaduras, y que han de considerarse todas ellas anteriores a 1620. La razón de este guarismo es porque en esta fecha se produce el contrato del Crucificado de Albuñuelas, el primero del que se tiene documentación. Posteriormente a éste, los rasgos de esta iconografía en su obra denotan los esbozos de su contacto con Juan de Mesa, enormemente más realistas. Todo esto lleva a aseverar que el abundante número de piezas que se han hallado en La Alpujarra, cercanas a sus hechuras (teniendo en cuenta que la mayor parte de la imaginería antigua del lugar fue arrasada en la Guerra Civil), puedan explicarse por las razones anteriormente aducidas. En definitiva, La Alpujarra se erigió como el “período de prácticas” de Mena en sus comienzos. Por tanto, sus obras más primigenias se hallarán por estos lares.

Y no ha de olvidarse, para finalizar, una leve alusión a la obra de Pablo de Rojas, concretamente al ejemplo de Bérchules (toda vez que el Cristo de la Expiración de Órgiva fue comprado en Granada y, por tanto, no hecho expresamente para la localidad). Al tratarse de una imagen de pequeño formato, y que probablemente no formaba parte del ornamento indispensable que requería el templo para el culto, los parámetros de análisis son diferentes: se desconoce si fue realizada para la sacristía *ex profeso*, si para alguna capilla o para cualquier otra ubicación. Es evidente que al ser una talla secundaria, sea

más difícil averiguar su origen, procedencia y razones de por qué terminó en la sacristía de dicha localidad alpujarreña: bien pudo ser una donación, pertenecer a alguna hermandad o cofradía, reubicaciones de imágenes... Aun así, independientemente de la trascendencia o no que en sus inicios tuvo la escultura, lo cierto es que la factura de la misma se antoja sumamente bella y conseguida.

Lamentablemente desconocemos una documentación concreta alusiva a contratos o pagos de dichas imágenes. A pesar de

nuestro rastreo en diferentes archivos, como el de Protocolos Notariales o el Histórico Diocesano, no hemos hallado referencia alguna. Quizás parte de esa ausencia se deba a los escasos fondos que se encuentran en el primero de los citados, lugar más idóneo donde se guardaban este tipo de información. Debido al incendio que se produjo en tal lugar en diciembre de 1879, los protocolos del mismo quedaron absolutamente diezmados, teniéndose conciencia de la pérdida de cuantiosos datos de carácter artístico ya en aquella época.