

Notas para el estudio de la imaginería barroca alcobitense. La obra de Alonso de Mena en Carcabuey

* * *

Por Angel AROCA LARA

Carcabuey, en los confines sureños de Córdoba, conserva un importante conjunto de obras de arte, cuyo eco, debilitado por la distancia y sofocado por las sierras de Cabra, Rute y La Horcera, apenas si ha trascendido.

Poco a poco, a fuerza de recorrer Andalucía sin prisa, paseando sus pueblos y entrando en sus iglesias, se ha ido agotando nuestra capacidad de sorpresa. Hace tiempo que se nos desveló el carácter realmente excepcional del patrimonio artístico andaluz. Consideramos normal que, en la ermita más modesta del lugar más apartado de esta tierra, pueda hallarse un lienzo de mérito, una bella pieza de orfebrería, o esa talla debida a la gubia de algún imaginero de primera fila. No obstante, el número de piezas alcobitenses, aunque bastantes de ellas sean de carácter popular y con más interés documental que artístico, se nos antoja felizmente desproporcionado con respecto a la entidad de Carcabuey en los siglos XVII y XVIII, centurias en las que vieron la luz la mayoría de dichas obras (1).

Esta riqueza monumental nos ha obligado a modificar el objetivo previo de este trabajo, pues, aunque pretendíamos ceñirnos exclusivamente a la obra de Alonso de Mena en Carcabuey, hemos considerado oportuno llamar brevemente la atención sobre otras manifestaciones escultóricas no exentas de interés. En todas ellas se evidencia el acusado influjo de lo granadino en el Sur cordobés.

(1) A juzgar por las «Relaciones remitidas a Felipe II», Carcabuey contaba con 2.700 habitantes en 1587. Esta cifra llegaría hasta 3.600 en 1752, según el «Catastro de Ensenada». (Datos tomados de ORTEGA ALBA, Francisco: *El Sur de Córdoba. Estudio de Geografía agraria*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1974, pp. 125 y 126). Pese a que el paso del tiempo tiene que haber mermado el patrimonio alcobitense, en una muestra de pintura y escultura barrocas, celebrada en Carcabuey en septiembre de 1984, se expusieron un total de cincuenta y tres piezas, seleccionadas entre los fondos artísticos de la localidad.

LA ESCUELA DE GRANADA

Uno de los capítulos más sobresalientes del arte andaluz lo constituye, sin duda, la imaginería barroca. Andalucía se hallaba especialmente dispuesta para la formidable eclosión escultórica de los siglos XVII y XVIII. La romanización había introducido, en esta tierra, la corriente antropomorfizadora de los dioses nacida en Grecia en el primer milenio antes de Cristo. Dicha tendencia, especialmente acorde con el carácter andaluz, se mantuvo latente durante los siglos de prohibición coránica, lo que le hizo cobrar virulencia. A poco de levantarse definitivamente la veda de las imágenes en Andalucía, Trento exalta su culto. La iglesia pretende que el arte religioso, esencialmente didáctico durante la Edad Media, adquiera ahora un valor emocional. No basta con adoctrinar a los fieles, conviene mover sus sentimientos. Para ello, es preciso humanizar a los personajes divinos, acercarlos al pueblo, conseguir que éste se familiarice e incluso se identifique con ellos. La imagen símbolo debe abandonar el ratablo para convertirse en imagen objeto, que sale a la calle y se mezcla con la multitud (2).

Sevilla, que monopoliza el comercio con América, es la ciudad más próspera de la Península. Granada, la última conquistada, es la mimada de los reyes de Castilla. Si aquí y ahora florecen las dos grandes escuelas escultóricas andaluzas, sin duda, no es por azar; pero no es menos cierto que, bajo estas circunstancias ambientales propicias, subyacía un impulso griego que llegó a la Bética de la mano de Roma. Era como la lava hirviente de un volcán en su impaciente espera para aflorar.

La conquista de Granada supuso la culminación de un vieja aspiración política. Con ella se concluía la Reconquista y se lograba la unidad nacional. Ello contribuyó a que los monarcas castellanos pusieran un especial empeño en la ciudad de la Alhambra. Las grandes empresas artísticas promovidas o alentadas por éstos y la afluencia de las órdenes religiosas hicieron surgir en aquella Granada, que había que cristianizar a toda prisa, un nutrido conjunto de edificios que, andando el tiempo, reclamarían la presencia de una importante pléyade de retablistas e imagineros. Estos, durante el siglo XVI, irían sentando las bases de la escuela escultórica granadina, si bien sus líneas maestras no quedarían nítidamente perfiladas hasta 1652, con el establecimiento definitivo de Alonso Cano en la ciudad (3).

Tanto en la etapa manierista como en la de transición al realismo, la interinfluencia de las dos principales escuelas andaluzas es notable. María Elena Gómez Moreno llega a considerar a la escuela granadina como una hijuela de la sevillana, dada la gran cantidad de artistas establecidos en Sevilla que vinieron a Granada atraídos por la febril actividad escultórica de esta ciudad (4). Es el caso de Juan Bautista Vázquez el Mozo, que tuvo una

(2) GOMEZ MORENO, M.^a Elena: «Escultura del siglo XVII», *Ars Hispaniae*, vol. XVI, Madrid, Plus Ultra, 1963, p. 17.

(3) SANCHEZ MESA, Domingo: «El Arte», en el vol. V de la *Historia de Andalucía*, Barcelona, Planeta, 1981, p. 638.

(4) GOMEZ MORENO, M.^a Elena: *ob. cit.*, p. 39.

destacada participación en la primera fase del retablo mayor de San Jerónimo (5). Es también frecuente que escultores señeros de la escuela granadina, tales como Melchor Turín o Alonso de Mena, se formen en talleres sevillanos (6).

Por otra parte, también desde Granada se estableció una corriente de influencia que pudo ser decisiva en la plástica sevillana. En este sentido, suele insistirse en el aprendizaje de Martínez Montañés bajo la tutela de Pablo de Rojas (7). La trascendencia de este dato recogido por Pacheco, dado el peso específico del maestro alcalaíno en la escuela sevillana, es enorme ya que erige al granadino Pablo de Rojas en el verdadero padre de la escultura polícroma andaluza (8).

Sin entrar en polémica sobre qué escuela andaluza pudo influir más en la otra, lo que resulta evidente es el gran influjo que existió entre ambas originariamente. Tras estos primeros momentos, los dos centros escultóricos más importantes de Andalucía irán decantando su personalidad artística y estableciendo paulatinamente los matices diferenciadores de su producción. Así, la escuela granadina se hallará plenamente configurada hacia mediados del siglo XVII.

Granada había pasado de la romanización a la islamización tras el breve paréntesis germánico. Sobre dicho sedimento clásico y orientalizable se impondrá el renacimiento culto de los Fancelli, Bigarny, Torrigiano, Machuca, Ordóñez, Siloé y los monumentos importados de Italia, sin haber dejado apenas tiempo para que la estética granadina se enturbiara con las formas cristiano-medievales de origen europeo. Los edificios tardo-góticos de Granada se hallan tan impregnados del mudejarismo barroquizante de estirpe nazarita que, en lo abigarrado de su decoración, casi no desdican de las elucubraciones ornamentales de la Alhambra. Una vez más se impone la superioridad cultural de los andaluces vencidos.

Dicha circunstancia de la tardía conquista de Granada se dejará sentir, para bien y para mal, en la estatuaria polícroma granadina. De una parte, la escuela de Granada se nos muestra como la más mediterránea y, en consecuencia, como la más netamente andaluza de las escuelas de Andalucía. Sevilla, conquistada en el siglo XIII, padeció la colonización artística de Castilla y sus formas sureñas se vieron distorsionadas por el influjo nórdico hasta que, en el XVI y gracias a la vitalidad expansiva del renacimiento italiano, retomaron su ancestral trayectoria estética de estirpe mediterránea. Granada, por el contrario, nunca perdió el rumbo de sus formas. Cuando se pretendió construir la catedral gótica, era ya demasiado tarde. Diego de Siloé ni pudo ni quiso concluir el proyecto de Enrique de Egas. Como artista de su tiempo, introdujo el sabio soporte clasicista que tanta trascendencia habría

(5) HERNANDEZ DIAZ, José: «La escultura andaluza del siglo XVII», *Summa Artis*, vol. XXVI, Madrid, Espasa Calpe, 1982, p. 38.

(6) SANCHEZ MESA, Domingo: *ob. cit.*, pp. 635 y 638.

(7) *Ibidem*, p. 637.

(8) Los tratadistas sevillanos se resisten a admitir dicho extremo, pues ello supondría aceptar la ascendencia granadina de la escuela de Sevilla (HERNANDEZ DIAZ, José: *ob. cit.*, pp. 39-40).

de tener en las construcciones andaluzas e hispanoamericanas (9). Dicho pilar reentroncaba con las superposiciones columnarias del Partenón y el Coliseo a través de la solución adoptada en la mezquita mayor de Córdoba. Si en Sevilla pudieron florecer los góticos haces de baquetones, en Granada, el viento cálido del Mediterráneo agostarían sus tardíos brotes.

Pero, si bien es cierto que la incontaminada estética granadina nunca traicionó sus orígenes, no lo es menos que le faltaron la garra y la fuerza que la rejuvenecedora savia de Castilla aportó a la sevillana. Ello determinó que la estatuaria polícroma de la ciudad de los cármenes, a partir de mediados del siglo XVII, languideciera en un amaneramiento decadente del que sólo consiguió escapar, en parte, gracias a la barroquizante brisa berninesca que sacudió sus paños en los primeros años de la centuria siguiente.

La escuela granadina conecta plenamente con las directrices emanadas de Trento. Como es común en la estatuaria barroca, las imágenes huyen del plano narrativo para adentrarse en el abiertamente emocional. Pero además aquí el imaginero pone especial empeño en conectar su obra con el pueblo; con bastante frecuencia, para acortar distancias y dotar a los personajes divinos de un tono más íntimo y familiar, se deja seducir por la anécdota. Sólo en contadísimas ocasiones, la imaginería granadina alcanza la espectacular grandeza que ennoblece a la sevillana. Sin embargo, dicha carencia se halla plenamente compensada por un singular acercamiento a los fieles.

Frente a la megalomanía hispalense, Granada siempre tendió a lo minúsculo y recoleto. La Alhambra no es un palacio grande sino un grandioso conjunto de pequeños palacios. En la estatuaria granadina abundan las obras de módulo mediano y pequeño. Ello contribuye a acercarlas al pueblo, que no sólo las contempla en el templo o se encuentra con ellas en la calle, sino que llega incluso a alojarlas en su propia casa. La bellísima Inmaculada de la catedral de Granada, en la que Alonso Cano hizo eterno lo minúsculo (10), sería cabeza de serie de un importantísimo ejército de concepciones ahusadas que invadiría los hogares granadinos y andaluces. A ello contribuyeron también, sin duda, los hallazgos de la Torre Turpiona y el Sacro Monte, ya que, pese a su carácter apócrifo, alentaron extraordinariamente la religiosidad popular en Granada y, de modo muy especial, la devoción a la Inmaculada (11).

En definitiva, la imaginería granadina se complace en la intrascendencia de lo menudo, muestra predilección por los temas hogareños en los que los personajes divinos se identifican plenamente con el hombre de a pie. El Niño y la Virgen se miran, se acarician, se sonríen, de la misma manera que lo hacen cualquier madre y su hijo. San José aparece como un padre amoroso que conduce a Jesús o lo acuna tiernamente en su regazo. En José Risueño o Diego de Mora, e incluso esporádicamente en Alonso Cano y Pedro de Mena, dichos temas cotidianos rezuman tal poesía, musicalidad y encanto,

(9) GALLEGO BURIN, Antonio: *Granada. Guía del viajero*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1973, p. 197.

(10) HERNANDEZ DIAZ, José: *ob. cit.*, p. 149.

(11) GOMEZ MORENO, M.^a Elena: *ob. cit.*, p. 39.

que preludian abiertamente el Rococó. Se advierte también aquí el enlace directo de la plástica barroca granadina con la decadente estética nazarita que inspiró las minuciosas decoraciones de la Alhambra.

Por otra parte y en contraposición a esta imaginería de lo amable, la escuela de Granada se ve tímidamente sacudida por un tono patético y dramático, que pudo derivar de los abundantes contactos que los principales maestros granadinos tuvieron con la corte. Todos los influjos peninsulares llegaban a Madrid, de aquí el sincretismo de esta escuela. Es indudable que Alonso Cano, Pedro de Mena o José de Mora, en sus respectivas etapas madrileñas, no se limitaron a aportar lo granadino y andaluz, sino que también libaron no pocos de los modos y maneras de aquel espléndido caldo de cultivo que era la capital del reino. A través de dichos artistas, el patetismo castellano, imposible en Andalucía, intentó florecer en las faldas de Sierra Nevada. Buen ejemplo de ello son las dolorosas de busto, tan abundantes en la imaginería granadina.

Ahora bien, el dolor contenido de las vírgenes granadinas poco tiene que ver con el desmelenamiento trágico de las imágenes castellanas. No salió de los talleres de la ciudad de la Alhambra una Dolorosa en actitud tan desgarrada, tan heterodoxamente humana como la Piedad de Gregorio Fernández. Aquí, el dolor no trasciende al espacio inmediato, se repliega íntimamente en el pecho de María aprisionado por las manos, fuertemente entrelazadas, y oculto dignamente por las tocas. Es infrecuente que las vírgenes granadinas abran los brazos para comunicar su pena. El gesto declamatorio de la Dolorosa de Pedro de Mena del convento de las Descalzas Reales es claramente una excepción, que pudo deberse al especial deseo de las religiosas madrileñas o al destino extraandaluz de la obra.

Es cierto que las vírgenes andaluzas lloran más que las castellanas, pero no es el suyo un llanto de desesperanza y abandono, sino de senequista resignación ante los designios del Padre. La dulce melancolía botticelliana de las dolorosas de José de Mora constituye un fiel exponente de la inequívoca aceptación de su destino. Por otra parte, en Andalucía, es muy difícil encontrar las lágrimas del terrible octavo dolor de la soledad solemne de María, porque la solidaridad de las gentes sencillas de esta tierra lo hacen inconcebible. Además, las vírgenes del Sur jamás olvidan su condición. Su llanto siempre es digno y elegante, sin estridencias, apenas dejan escuchar un sollozo. Si las lágrimas afloran con más generosidad que en Castilla, es porque la austeridad de aquella tierra no quiso permitir este lujo a su gente, y ello es un problema de los castellanos.

Los imagineros granadinos del siglo XVII, como buenos andaluces, además de barrocos fueron mediterráneos. Su irreprimible instinto expresivo se vio frenado por la contención idealista de estirpe clásica. Aquí la irrenunciable belleza formal doblegó la vitalidad gesticulante, reduciéndola a actitudes siempre equilibradas.

BREVE RESEÑA DE LA IMAGINERÍA ALCOBITENSE

Carcabuey, como ya hemos adelantado, cuenta con una nutrida e interesante serie de imágenes barrocas. Estas se localizan fundamentalmente en la parroquia de la Asunción, la casa parroquial y las ermitas de San Marcos, Santa Ana, El Calvario y Ntra. Sra. del Castillo.

Es de lamentar que algunas de estas piezas hayan sido enmascaradas por desafortunadas restauraciones recientes que dificultan su estudio y, lo que es más triste, ocultan su belleza original.

Una de las obras infelizmente restauradas es la Virgen del Carmen de la parroquia, actualmente en San Marcos. De tamaño mediano, 85 cms. de altura (12), se ajusta en ello a los módulos de uso frecuente en la escuela granadina. Sus paños se pliegan de forma extraordinariamente parecida a los de la Virgen Madre de la parroquia lucentina del Carmen, que ha sido atribuida a Risueño (13). El eco de dicho artista se advierte también en la dulzura de los rostros, así como en la peculiar manera que tiene el Niño de refugiarse en el regazo de la Madre, al tiempo que vuelve la cabeza hacia el espectador. Es ésta una actitud repetida hasta la saciedad en la producción del maestro granadino. Quizás la versión más conocida de tan singular postura en el Niño es la que muestra la bella imagen de la Virgen del Rosario de la cartuja granadina.

Se trata de una buena obra de la primera mitad del siglo XVIII, que aunque no puede considerarse salida de la gubia de José Risueño, pues sus plúmbeos paños adolecen de la gracia que caracteriza al dinámico plegado de este artista, sí hay que situarla en su círculo.

De la misma época es la Inmaculada de la parroquia de la Asunción. Mide 147 cms. de altura y ha sido también burdamente restaurada. Las estridencias del moderno estofado y la posible pérdida de algunos angelotes del nimbo sobre el que se yergue, enmascaran su época y le confieren cierto aire de modernidad. A ello contribuye igualmente el anacronismo de la aureola que enmarca el rostro, pues la corona original fue robada en la noche del 14 al 15 de mayo de 1838 (14).

Pese a todo, sigue siendo una Virgen tan bella con la luna que pisa, sus largos dedos a punto de unirse en oración y su cabeza ligeramente inclinada para una mejor comunicación de los devotos.

Aunque la brisa berninesca que insufla el manto distorsiona el carácter ahusado que distingue a las inmaculadas granadinas, no cabe duda de que el viento arrebatador que la envuelve, pese a su origen italiano, ha sido atemperado en las hoces del Darro y el Genil. La imagen está en el círculo de los Mora.

De gran fuerza expresiva es la Dolorosa de media figura -73 cms. de altura- de la capilla del Cristo de Animas de la iglesia parroquial. Se trata, sin

(12) Tanto en éste como en los demás casos en que damos la altura de la imagen, lo hacemos sin incluir la peana.

(13) LOPEZ SALAMANCA, Francisco: «Lucena barroca», en la revista *Araceli*, n.º 73 (1981), Lucena, p. 13.

(14) AGUILERA CAMACHO, Daniel: *La Inmaculada y Córdoba*, Córdoba, 1950, p. 266.

duda, de una Virgen de Calvario que fue despegada de algún retablo y cortada por mitad (15). Si este punto no admite discusión, lo que no está tan claro es la procedencia de la obra. Dado que la parroquia fue víctima de un pavoroso incendio hacia 1906 (16), cabría pensar que esta imagen fuese una reliquia del destruido retablo mayor, pero ello no concuerda con las noticias que sobre la misma nos da Rafael Ramírez de Arellano (17).

Con independencia del que pudo haber sido su destino de origen, la pieza tiene un gran atractivo y es tenida en Carcabuey por una de las obras descollantes del patrimonio local.

La Virgen entrelaza las manos en actitud suplicante y presenta el rostro bañado en lágrimas. No obstante su llanto y la mueca de dolor, subrayada por el arqueado de las cejas y la boca entreabierta, su estirpe andaluza le impide alcanzar el grado de patetismo común en las dolorosas de Castilla. El suyo es un dolor sereno, digno y controlado, acorde con su condición. El indiscutible realismo de la imagen no ha logrado desvanecer la contención idealista que caracteriza a la plástica barroca en Andalucía.

Aunque algo tosca de ejecución, recuerda los modelos de José de Mora, por lo que puede vincularse a la estela de dicho maestro.

De gran interés es la talla de San Antonio de Padua de la ermita de San Marcos, pues refleja singularmente el influjo de la escuela de Granada en Carcabuey. Esta pieza, de 87 cms. de altura, responde plenamente al tipo iconográfico creado por Alonso Cano para el convento granadino del Ángel (18). El santo alcobitense, al tiempo que camina, sostiene al Niño desnudo en sus brazos y gira la cabeza hacia la derecha para contemplarlo. Dicho giro se halla en oposición al de la pierna adelantada, marcando así el manierista «contraposto» tan frecuente en la producción canesca. Así mismo, la distribución de los pliegues del hábito es muy parecida a la que presenta la citada imagen granadina.

Sólo la discreta rigidez del Niño y la falta de naturalidad en la disposición del labio superior desmerecen esta pieza. En cualquier caso, constituye un bello ejemplo del tono familiar y amable que, con tanta frecuencia, aflora en la escuela de Granada.

(15) En su parte posterior no está policromada y presenta toscos golpes de hazuela. Ello evidencia que la imagen fue arrancada de algún lugar. Así mismo, muestra indicios de haber sido serrada por el plano que descansa sobre la peana.

(16) SOLANO MARQUEZ, Francisco: *Pueblos cordobeses de la A a la Z*. Córdoba, Diputación Provincial, 1976, p. 109.

(17) RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *Inventario-catálogo histórico artístico de Córdoba*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1983, p. 372. Esta obra fue escrita entre 1903 y 1904, antes de la fecha del incendio de la iglesia, y por entonces ya se encontraba el busto de la Dolorosa en la sacristía de la parroquia. Ramírez de Arellano manifiesta que dicha imagen procedía de San Marcos y era compañera del Crucificado del retablo mayor de esta ermita, afirmando que estuvo a sus pies en un retablo anterior. Tal emparejamiento no es descabellado si atendemos a las dimensiones y al estilo; ahora bien, lo que no nos parece probable es que, por su tamaño, ambas imágenes se hicieran para el reducido testero de San Marcos. Sólo el crucifijo resulta ya excesivo para el retablo actual. Cuando éste se construyó, en las últimas décadas del siglo XVIII, el retablista tuvo problemas para compatibilizar la hornacina cruciforme y el manifestador, pues éste oculta parte de las piernas de Cristo.

(18) OROZCO DÍAZ, Emilio: «Alonso Cano y su escuela», en vol. II de *Centenario de Alonso Cano en Granada*, Granada, Caja de Ahorros, 1967, p. 16.

Aunque esta obra se ha fechado hacia 1800 (19), considero que hubo de realizarse en el último tercio del siglo XVII y siguiendo fielmente las enseñanzas de Alonso Cano y Pedro de Mena.

En la primera mitad del siglo XVIII debió tallarse la imagen sedente de la Virgen de la Aurora. Está alojada en la hornacina central del retablo del lado de la epístola de la ermita de Santa Ana y su tamaño es algo menor que el natural.

María se yergue majestuosa sobre un trono de nubes del que emergen tres cabecitas de querubines (20) y ostenta corona real, cetro y estandarte con el anagrama mariano. Recuerda a su homónima de la iglesia parroquial de Ogíjares (Granada), obra de Risueño, y se halla igualmente próxima a los modelos debidos a la gubia de Diego de Mora. Su estirpe, por tanto, es granadina.

Esta advocación cuenta con muchos devotos en la comarca, que todavía siguen cantando sus coplas al alba. Priego, cuya titular es de hacia 1706 (21), hubo de ejercer un notable influjo en el arraigo de la devoción a Ntra. Sra. de la Aurora en esta zona. Así, se sabe que la imagen de Zuheros fue realizada por Cecilio Antonio Franco Roldán, artista que trabajó en varios pueblos de la comarca (22), a imitación de la Virgen de la Aurora prieguesa (23). Por su carácter, no es improbable que también la talla alcobitense provenga de un taller comarcano.

No queremos concluir esta sucinta referencia a la imaginería barroca de Carcabuey sin citar, al menos, otras obras de interés. Tal es el caso de un San Miguel de módulo mediano, 107 cms. de alto, que, aunque actualmente se halla en San Marcos, procede de la parroquial. Su reciente restauración es uno de los maquillajes más burdos y desafortunados que hemos conocido.

Mejor suerte han corrido dos bellas piezas de la sacristía de la parroquia, pues han llegado hasta nosotros conservando todo el encanto de la segunda mitad del siglo XVIII. Me refiero a un Crucificado de tamaño académico —64 cms. de cabeza a pies—, con dosel rococó, y a una pequeña Pastora, de 30 cms. de altura, que se guarda en una artística urna-fanal. Esta obra, aunque tallada en madera, recuerda los cautivadores barros de José Risueño.

Interesantes son también dos imágenes de Jesús, con las que, hasta nuestro siglo, se han venido haciendo unas curiosas representaciones en la Semana Santa (24). Se trata de un Cristo yacente, articulado y apto para clavarlo en la cruz, y un Nazareno de vestir que puede transformarse en Varón de Dolores.

(19) ORTIZ JUAREZ, Dionisio, y otros: *Catálogo monumental de la provincia de Córdoba*, vol. II, Córdoba, Diputación Provincial, 1983, p. 201.

(20) Tuvo esta imagen otros tres angelotes, de cuerpo entero, que actualmente los tiene, en depósito, el profesor Rueda Herrador.

(21) PELAEZ DEL ROSAL, M., y RIVAS CARMONA, J.: *Priego de Córdoba. Guía histórica y artística de la ciudad*, Salamanca, Ayuntamiento de Priego, 1980, p. 404.

(22) Existe documentación, todavía inédita, que acredita la importante labor realizada por este maestro en Izónjar y Rute.

(23) PELAEZ DEL ROSAL, M., y JIMENEZ PEDRAJAS, R.: *Cancionero popular del Rosario de la Aurora. Apuntes para una historia mariana de Andalucía*, Priego, Instituto de Historia de Andalucía, 1978, p. 282.

(24) RAMIREZ DE ARELLANO, Rafael: *ob. cit.*, p. 372.

Como ya quedó dicho, la nota aglutinante de esta importante nómina de imágenes es su acento granadino. Incluso aquellas piezas alcobitenses cuyo carácter es más acusadamente popular denotan cierto influjo de los maestros de esta escuela. No deja de ser curiosa la analogía existente –salvando las distancias– entre las toscas imágenes de San Blas y San Nicolás, pertenecientes al retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. del Castillo, y el San Luis obispo que hizo Risueño para la catedral de Granada.

DOS OBRAS EXCEPCIONALES

De entre todo el importante conjunto imaginero de Carcabuey, destaca el Cristo de Animas, que Ramírez de Arellano atribuyó, sin fundamento, a Alonso Cano o Pedro de Mena (25). Los alcobitenses siempre tuvieron conciencia del carácter excepcional de esta pieza, llegando incluso a considerar la obra de Juan de Mesa (26).

También en la parroquia de la Asunción, sobre una cómoda de la sacristía, hay una Virgen que, sin duda, no goza de la consideración popular del Crucificado. No obstante, ambas salieron de la gubia de Alonso de Mena, maestro señero del protobarroco granadino.

ALONSO DE MENA Y ESCALANTE

En 1587 y en Granada, vio la luz este artista, que estaba destinado a desempeñar un trascendente y difícil papel en la escuela de su ciudad natal: llevar la escultura desde el clasicismo al realismo.

Fue Alonso de Mena hombre de naturaleza apasionada. Casó sucesivamente con María de Berganza, Juana de Medrano y Francisca Riza (27). De estos tres matrimonios, tuvo catorce hijos. Uno de ellos, Pedro de Mena y Medrano, llegaría a situarse entre los primeros imagineros del siglo XVII.

Trabajador infatigable, dirigió un activo taller en Granada y participó en la mayoría de las obras importantes que se realizaron en dicha ciudad. Hizo los magníficos retablos-relicarios de la Capilla Real, restauró la Fuente de los Leones y el Pilar de Carlos V, le fue encomendada la labor escultórica del Monumento del Triunfo y proyectó y ejecutó la fachada del Hospital Real. En los últimos años de su vida colabora con Juan de Aranda en la portada septentrional de la catedral de Jaén (28), y todavía en 1646, el mismo año de su óbito, hizo un cordero en piedra blanca para el retablo mayor de la catedral de Córdoba (29). Murió, por tanto, en plena actividad, atendiendo los encargos que le llegaban de toda Andalucía, porque su fama había trascendido los límites de la ciudad de los cármenes. Su legado, además

(25) *Ibidem*, p. 372.

(26) SOLANO MARQUEZ, Francisco: *ob. cit.*, p. 109.

(27) MARTIN GONZALEZ, Juan José: *Escultura barroca en España (1600-1770)*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 190.

(28) ALAMOS BERZOSA, G.: *Iglesia catedral de Jaén*, Jaén, 1971, p. 83.

(29) HERNANDEZ DIAZ, José: *ob. cit.*, p. 153.

del benéfico influjo que ejercería en la escultura andaluza, fue una extensa serie de obras realizadas en los más diversos materiales, pues, si exceptuamos el bronce —inusual en su tiempo—, no desdeñó ninguno de ellos.

Miembro de una ilustre familia de impresores, tuvo la oportunidad, desde su infancia, de manejar abundantes grabados, que serían decisivos en su anhelante búsqueda de nuevos tipos iconográficos y cómplices del eclecticismo patente en su producción. En ellos hay que rastrear el origen de algunas de sus inmaculadas de estirpe castellana, tales como las granadinas de San José y San Matías y la jiennense de la portada Norte de la catedral (30). Se trata de imágenes de composición piramidal y desconcertantemente próximas a las vírgenes acampanadas de Gregorio Fernández, artista que debió de beber en las mismas fuentes (31). En las estampas está igualmente una de las raíces que nutrieron el acento italianizante que preside buena parte de la producción de Alonso de Mena. Si en su temprana Virgen de Belén es un maestro manierista, Pedro de Paxis (32), el inspirador de los ecos de Miguel Ángel y Jacopo Sansovino, en el caso del Santiago Matamoros granadino, indiscutible «condottiero» a la española, serían los grabados a que tuvo acceso el maestro los transmisores de su clara impronta italiana. También aquí hay que buscar la característica gargantilla de las vírgenes de Alonso de Mena y la profunda huella florentina del San Juanito del convento de Santa Isabel, que tan benéfica influencia habría de ejercer en la estatuaria granadina posterior. Así mismo, pudo el artista hallar en las láminas el motivo sugeridor de la bella imagen del Cristo azotado de Alcalá la Real. La tierna inclinación de Jesús para recoger la vestidura en esta obra, hoy lamentablemente perdida, no tuvo paralelo iconográfico en la plástica de su tiempo.

Mas no fueron las estampas, ampliamente difundidas por la imprenta, las únicas que ejercieron su magisterio sobre Alonso de Mena. Hay constancia de que, a los diecisiete años, viaja a Sevilla para realizar su aprendizaje en el activo y selecto taller de Andrés de Ocampo. Su estancia sevillana, no obstante, debió ser corta y de poco provecho, pues apenas si se advierte la huella del maestro hispalense en su obra. Hubo de ser en su tierra natal donde Mena adquirió los fundamentos de su arte, pues en su producción puede verse la influencia de Pablo de Rojas, Bernabé de Gaviria, Martín de Aranda, los hermanos García y otros pioneros de la escuela granadina. Desaparecidos éstos, Alonso de Mena quedará como líder incuestionable de dicha escuela.

A juzgar por los importantes encargos que se le hicieron, sus frecuentes colaboraciones con «el padre de la estofa», Pedro de Raxis, y la febril actividad de su taller, el prestigio de Alonso de Mena debió ser notable en su época. Palomino llega a afirmar que «fue el único entre los de su tiempo». Hoy con más amplia y clara perspectiva de la que gozó el pintor de Bujalance, se

(30) Esta obra no está documentada y, por lo que sé, nadie la ha atribuido a Alonso de Mena. No obstante, habida cuenta de su colaboración con Juan de Aranda en la portada en que aparece y las características de la imagen, puede afirmarse, sin paliativos, que salió del cincel de dicho artista.

(31) MARTIN GONZALEZ, Juan José: *ob. cit.*, p. 191.

(32) El autor del diseño fue el pintor Pedro de Raxis. HERNANDEZ DIAZ, José: *ob. cit.*, p. 151.

nos hace evidente lo exagerado de tal aseveración; es más, le faltó mucho para estar a la altura de algunos de sus contemporáneos. Basta comparar el Cristo madrileño del Desamparo, considerado mayoritariamente como su obra maestra (33), con el Crucificado de la Agonía de Juan de Mesa, para advertir lo lejos que estuvo Mena de alcanzar las cotas logradas por el escultor cordobés. La verdad es que el contraste con Mesa Velasco o Martínez Montañés resulta una prueba extremadamente dura para la mayoría de los imagineros andaluces.

Afortunadamente para Alonso de Mena, dichos artistas se hallaban establecidos en Sevilla. En Granada, alejada lo suficiente de la ciudad hispalense, nadie brillaba lo bastante para eclipsarle. Por ello, entre la desaparición de Pablo de Rojas y el advenimiento de Alonso Cano, fue la indiscutible primera figura de la escuela granadina.

Se ha dicho de Alonso de Mena que cayó frecuentemente en la rutina, que rara vez nos sorprende por su virtuosismo técnico, que no tuvo facilidad para tallar las manos de sus imágenes y que los rostros de éstas son, por lo general, inexpresivos. Todo ello es cierto, pero también es verdad que la empresa que le reservó el destino no fue nada fácil. Partiendo de la contención idealista de los maestros tardomanieristas, hubo de conducir la escultura granadina hacia una nueva estética abiertamente realista. Lo hizo con una dignidad encomiable. Su inquietud creadora suplió con creces su mediocridad. Mena es un ejemplo claro de tesón, de esfuerzo por estar a la altura de las circunstancias. Sus limitaciones no le impidieron prefigurar los modelos canescos, sentar las bases del marcado lirismo que caracteriza a la escuela de la ciudad de los cármenes, mostrar a sus seguidores el atractivo de las imágenes de módulo menor y legarles el gusto por lo gracioso y anecdótico para que, de vez en cuándo, pudieran anunciar el Rococó. Todos, absolutamente todos: su hijo Pedro, el genial Alonso Cano, los Mora, José Risueño e incluso Pedro Roldán, que estaba llamado a inyectar nueva savia a la escuela sevillana, recogieron los frutos de su esfuerzo. «Alonso de Mena —dice María Elena Gómez Moreno— es el único digno representante de la escultura granadina antes de la llegada de Cano. Su sugestiva personalidad, mezcla de audacia y timidez, de torpeza técnica y de inventiva, se afianza singularmente en sus últimas obras, abriendo camino a una escultura libre de prejuicios estilísticos y atenta al natural» (34).

EL CRISTO DE ANIMAS

La filiación de esta imagen a Alonso de Mena se debe al profesor Hernández Díaz, quien también ha dado el año 1624 como fecha de su ejecución (35). Se trata, por tanto, de una obra realizada cuando el maestro cuenta ya treinta y siete años y goza del suficiente prestigio en Granada como

(33) MARTIN GONZALEZ, Juan José: *ob. cit.*, p. 192, y GOMEZ MORENO, M.^a Elena: *ob. cit.*, p. 192.

(34) GOMEZ MORENO, M.^a Elena: *ob. cit.*, p. 192.

(35) HERNANDEZ DIAZ, José: *ob. cit.*, p. 151.

para que, en este mismo año, se le encomiende la restauración del Pilar de Carlos V y la Fuente de los Leones de la Alhambra (36).

Es una pieza de madera tallada y policromada. El Cristo mide, de pies a cabeza, 150 cms. alcanzando un total de 248 cms. con la cruz. La imagen, que al parecer estaba pintada de cal, fue restaurada en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba en 1946. A juzgar por los resultados, dicha restauración debió plantearse sin demasiadas preocupaciones por respetar el aspecto primitivo de la obra. Se tendió a remozarla, a dejarla nueva. Ello supone una limitación para su estudio.

EVOLUCIÓN DEL TEMA

A finales del siglo III aparecen en el arte las primeras representaciones de Jesús. En ellas, aludiendo a su condición de Buen Pastor, Cristo lleva una oveja sobre sus hombros. Iconográficamente derivan del prototipo griego del muchacho que porta el carnero para el sacrificio. También encontramos antecedentes en la plástica pagana de otras dos versiones cristíferas que hacen su aparición en las primeras décadas del siglo IV: el filósofo y el lector (37). En los sarcófagos de mediados de este siglo, los temas de la «Passio Christi» alcanzan ya un importante desarrollo (38). No obstante, sistemáticamente se eluden la sangre y el dolor en estos relieves. El Señor, cuando más, aparece llevando una cruz diminuta o es coronado de laurel, que no de espinas, a la manera de los vencedores. Se trata, por tanto, de escenas simbólicas en las que la naturaleza divina de Cristo triunfa claramente sobre la muerte.

Teniendo en cuenta la naturaleza abiertamente alegórica de dichos relieves sarcófagos, podemos descubrir, ya en ellos, las primeras representaciones veladas del Calvario. Se trata de crucifixiones incruentas, pues sobre la cruz no aparece Cristo, sino su monograma, orlado de laurel y flanqueado por dos palomas (39). Encontramos esta temprana y singular figuración del Crucificado en el nicho central de algunos sarcófagos del Museo Laterano, tales como los números 164 y 171.

Es en el arte bizantino donde se perfilan nítidamente las imágenes de Cristo en la cruz. En Bizancio, tras la revolución iconoclasta, la Iglesia, vencedora definitiva en el litigio (40), mostró especial interés en fijar la iconografía religiosa. Lo hizo tendiendo a desmaterializar y deshumanizar a los personajes divinos para que, en lo sucesivo, no fuesen tachados de ídolos. El Crucificado aparece en la octava de las doce fiestas del año, el Viernes Santo, y en algunas modalidades de la «Deesis» —la Virgen y San Juan intercediendo ante Jesús—. Esta iconografía cristífera pasaría a Occidente mediante los manuales guías de los artistas bizantinos.

(36) *Ibidem*, p. 151.

(37) GARCIA BELLIDO, Antonio: *Arte romano*, Madrid, C.S.I.C., 1972, p. 668.

(38) *Ibidem*, p. 756.

(39) El tema de los personajes heroicos entre dos animales afrontados arranca de las representaciones del mítico gilgamés sumerio del III milenio antes de Cristo, lo vemos en la Puerta de los Leones de Micenas y en la iconografía del Hércules clásico. De aquí pasó al arte cristiano en temas como el que nos ocupa o el de Daniel en el foso de los leones.

(40) HAUSER, Arnold: *Historia social de la Literatura y el Arte*, vol. I, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 191.

La plástica románica produjo unos cristos hieráticos, descarnados, sin muestras de padecimiento, en los que la naturaleza humana del Redentor es prácticamente eclipsada por la divina. Jesús suele aparecer majestuoso, frecuentemente vestido con túnica y tocado con corona real, comúnmente vivo y con la mirada de sus grandes y expresivos ojos dirigida a los fieles. La cruz, más que un instrumento de martirio, es como un trono que realza la gloria de Dios-Hombre. En ella llegan a cantarse las excelencias del entronizado, mediante un cuidado programa que pone de manifiesto la grandeza de la Redención, su gesta suprema (41).

El tipo iconográfico irá evolucionando a lo largo de la Baja Edad Media. Jesús es humanizado paulatinamente, su condición de hombre se hace más patente y el dolor, el sufrimiento y la muerte son asumidos por la plástica cristífera. Sujeto al madero ya por tres clavos (42), el cuerpo de Cristo se incurva, adoptando ocasionalmente posturas violentas que desembocarán en el exacerbado realismo de las representaciones del gótico final. No obstante, se trata de crucificados distantes, incapaces de mover al sentimiento y cuya misión continúa siendo eminentemente didáctica. Si los cristos en majestad del románico pretendieron enseñar al pueblo la condición divina del Redentor, éstos no van más allá de mostrar su naturaleza humana.

El Renacimiento, en su irreprimible tendencia a idealizar la realidad, produjo un tipo de Cristo apolíneo y moderadamente cruento. Entronizado, más que clavado en la cruz, con la dignidad y belleza de un dios pagano. El Crucificado renacentista no fue sino la versión clásica del Cristo en Majestad de la Alta Edad Media.

Ya en la segunda mitad del siglo XVI, los imagineros manieristas, siguiendo las pautas de Trento, transforman la iconografía cristífera que, poco a poco, va sacrificando la belleza formal en aras de la expresión. Dicho cambio es muy lento dado el fuerte componente idealizador del arte del manierismo. Se quiere dotar de un valor emocional a las imágenes porque así lo demanda la iglesia, pero la arraigada estética platonista frena sistemáticamente cualquier destello de realismo dramático. Dicha pugna se advierte claramente en el bello Crucificado que hizo Pablo de Rojas para la catedral de Granada. En él, según Sánchez Mesa, se fija el tipo iconográfico que seguirán, con más o menos fidelidad, los escultores de las dos grandes escuelas andaluzas (43).

ESTUDIO COMPARATIVO DEL CRISTO DE ANIMAS

Es el de Carcabuey un Crucificado todavía sensiblemente apolíneo, que parte indiscutiblemente del referido Cristo de Pablo de Rojas (44) e introduce una serie de variantes acordes con la corriente realista del momento.

(41) RODRIGUEZ CULEBRAS, Ramón: *El rostro de Cristo en el arte español*, Madrid, Urbión, 1978, p. 28.

(42) Esta novedad se introduce en las representaciones de Cristo a partir del siglo XIII, por influencia de San Francisco de Asís.

(43) SANCHEZ MESA, Domingo: *ob. cit.*, p. 636.

(44) Se ha dicho de la serie cristífera de Alonso de Mena que está más cerca del modelo creado por los hermanos García que de los debidos a la gubia de Pablo de Rojas (SANCHEZ MESA, Domingo: *ob. cit.*, p. 638). Concretamente para el Cristo de Carcabuey, no es válida dicha afirmación.

Alonso de Mena utiliza, en esta obra, el canon moderadamente estilizado que advertimos en el modelo rojeño, aunque procurando subrayar la anatomía. También dispone el sudario de modo semejante, pero surcado de menudos pliegues que lo dotan de mayor dinamismo y plasticidad. La cuerda con que sujeta dicho perizoma persigue connotaciones más claramente martiriales al lacerar la cabeza del Redentor con mayor intensidad. En definitiva, Mena enfatiza la expresión aunque sin atravesarse a romper decididamente con el refinamiento formal del manierismo.

El Cristo alcobitense se aparta totalmente de la obra de Rojas en la cruz. Esta ya no es plana, sino arbórea. Deja de ser trono para convertirse en patíbulo de martirio y símbolo de la Redención —«...el que en un árbol venció, en un árbol fuese vencido»— (45). Es igualmente distinto el momento elegido para la representación. Mientras que el Crucificado de Rojas ha superado la etapa del suplicio con la muerte, el de Carcabuey se debate en pleno martirio, porque es aquí, mejor que en la paz que sucede al postrero estertor, donde pueden expresarse el dolor y el sufrimiento capaces de mover a los fieles. El Cristo de Animas muestra el trance más humano de la Crucifixión, aquel desesperado instante en que Dios se sintió realmente más hombre: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?».

En cualquier caso, el paso hacia el realismo que intentó Alonso de Mena en esta obra fue francamente tímido. Le faltó contraer un rostro que se resistía a no ser bello. No se atrevió o no pudo descomponer una figura que, por su acusado frontalismo y la elegante extensión de sus miembros, tiene un anacrónico aire mayestático. No se decidió a ceñirle la corona de espinas porque ello era una afrenta excesiva para Dios. Las potencias, recuerdo barroco del arcano nimbo cruciforme (46), frenan también el pretendido realismo.

La composición se halla condicionada por la separación excesiva de los clavos, pues la ubicación acusadamente baja del que sujeta los pies hace que éste, más que sostener, tire del cuerpo y fuerce su extensión. Cualquier contorsión corporal se hace imposible. Cristo no puede retorcerse ni despegarse de la cruz, pese al dramatismo de aquel momento tremendo en que no pudo evitar recriminar al Padre su abandono. Tan sólo la cabeza se inclina levemente hacia la izquierda, esbozando la punta de una «serpentinata» que no halla correspondencia en las piernas rígidas del extremo opuesto. Dada la acusada distancia de los clavos, el artista tuvo la posibilidad de no romper el porte majestuoso de su Cristo sin faltar abiertamente al realismo (47).

El análisis del Cristo de Animas nos permite verlo como un buen ejemplo del apego de su autor a la tradición manierista. Se trata de un Crucificado cargado de contención idealista, antievangélicamente bello y sin corresponden-

(45) HERNANDEZ DIAZ, José: *ob. cit.*, p. 17.

(46) FERRANDO ROIG, Juan: *Iconografía de los santos*, Barcelona, Omega, 1950, p. 12.

(47) Seguramente no es por azar que en las artes figurativas, siempre idealizantes en mayor o menor medida, abundan los cristos decolgados, de extremidades marcadamente extensas y con la cabeza por debajo del crucero del patíbulo. Es el caso del Crucificado de la Expiración de Ruiz Gijón y, sobre todo, del que pintó Velázquez en 1631 para las Bernardas Recoletas de Madrid. En éste concretamente el descenso de masas es enorme, si bien la utilización de dos clavos para los pies frena el desplome compositivo.

cia plena con su tiempo (48). Su gran importancia deriva fundamentalmente de que, en él, Alonso de Mena sentó las bases de lo que habrían de ser sus cristos posteriores.

No tenemos noticia de que el maestro granadino hiciera otro Crucificado con anterioridad al de Carcabuey. Es probable que Mena, siempre indeciso, no quisiera acometer, en su juventud, una empresa que, sin duda, constituía un auténtico reto para los imagineros de la época. Cabe, por tanto, la posibilidad de que el Cristo de Animas fuera el primero de la serie cristífera que nos legó dicho artista.

Esta serie, aunque no muy amplia, es lo suficientemente variada como para dejar constancia del desasosegante afán de búsqueda que distinguió al maestro y del carácter iconográficamente inseguro del tiempo que le tocó vivir. Unos de sus crucificados, como el de Santa María de la Alhambra, el malagueño de las Capuchinas o el de La Rambla, presentan corona tallada; otros, por el contrario, se hallan desprovistos de ésta. Es el caso del alcobitense y los granadinos de Santa Ana y las Carmelitas Descalzas. El más conocido de los cristos de Mena, el de la iglesia madrileña de San José, es de cuatro clavos, según la visión de Santa Brígida y tal como lo pintaron Velázquez, Pacheco y Zurbarán, mientras que lo común en el maestro es que sus crucificados sean de tres clavos. Dicho Cristo del Desamparo es también excepcional por hallarse sobre cruz plana con subpedáneo (49) y estar mínimamente policromado.

Pese a las diferencias apuntadas, no es difícil advertir una serie de aspectos comunes, prácticamente invariables, en los crucificados de Alonso de Mena, que ya quedaron perfilados en el Cristo de Animas. Comparar éste con el del Desamparo —su obra cumbre, fechada hacia 1635 (50)— es como contrastar el inicio y la meta del arduo camino que condujo al artista desde el tardomanierismo al realismo. Pues bien, con independencia de las diferencias que seguidamente analizaremos, ambos crucificados son muy similares. Tienen en común la postura marcadamente frontal y algo rígida, las líneas generales del tratamiento anatómico, el cabello dispuesto en tirabuzones sobre los hombros y recorrido por estrías sinuosas y profundas, la barba partida y muy rizada que contribuye a alargar el rostro, la disposición y plegado del sudario. Hasta el momento elegido para la representación, el del desaliento fugaz, es el mismo en los dos crucificados.

El mayor dramatismo que, sin duda, presenta el Cristo del Desamparo proviene esencialmente de la pesada corona tallada (51) y de su escasa policromía. La imagen de cedro se dejó en blanco y sólo se pintaron, en aras de

(48) Téngase en cuenta que el cordobés Juan de Mesa había tallado, dos años antes, el imponente Cristo de Vergara.

(49) El empleo de cruz plana, impropia del deseo de realismo que caracteriza a esta obra, deriva seguramente de la necesidad del subpedáneo. Quizás la impericia o la inseguridad impidieron a Mena resolver el problema de los cuatro clavos a la manera de Montañés.

(50) HERNANDEZ DIAZ, José: *ob. cit.*, p. 152.

(51) Según M.^a Elena Gómez Moreno, la corona de espinas tallada constituye la «única modalidad técnica que une a Alonso de Mena con lo sevillano». (GÓMEZ MORENO, M.^a Elena: *ob. cit.*, p. 192).

un mayor realismo, algunos detalles como el perizoma, la sangre, los ojos y los dientes.

El canon es también más real en el Crucificado madrileño, así como la anatomía, la disposición flexionada de las piernas y el mismo sudario. Este, en el Cristo de Animas, es sobre todo un paño artísticamente plegado que subraya la belleza del cuerpo, mientras que, en el del Desamparo, desgarrado en girones, refleja la violencia del suplicio y aparece, de modo inequívoco, como instrumento de tortura.

Pese a todo, el Cristo del Desamparo dista mucho de alcanzar el grado de patetismo habitual en los crucificados castellanos. En él, la espina que frecuentemente se clava en la frente de los cristos de Mena (52), lo hace con medida, sin llegar a traspasar la ceja como en el terrible Cristo de la Luz de Gregorio Fernández. Crucificados como éste no tienen paralelo en la plástica andaluza, pues los imagineros de esta tierra jamás olvidaron que, con su gubia, estaban dando forma a Dios, y ello les obligaba a una contención mínima. Nos consta que Alonso de Mena tuvo siempre muy presente dicha circunstancia, pues, antes de iniciar las sesiones de trabajo, confesaba y comulgaba para hallarse espiritualmente preparado en el desempeño de su tarea (53).

El Crucificado de Animas se halla a mitad de camino entre el referido Cristo de Pablo de Rojas y el madrileño del Desamparo, en el que culminaría el anhelo realista de Alonso de Mena. Tiene, por tanto, el excepcional interés de ser hito destacado del intento de la plástica granadina de alcanzar un realismo, que fue vivamente demandado por la época y tímidamente perseguido por los imagineros andaluces.

LA VIRGEN DE LA PARROQUIA DE LA ASUNCION

Se trata de una imagen de módulo mediano, 110 cms. de alto, que debió formar parte de un grupo itinerante. Actualmente se halla repintada en su totalidad y con la cabeza cubierta por un velo de tela encolada. Tanto la pintura como el velo postizo son fruto del deseo de emparejarla con un San José, de 135 cms. de altura, que también ha sido repintado con los mismos colores y se encuentra, junto a la Virgen, en la sacristía de la parroquial. Curiosamente, el Santo Patriarca sigue modelos de Alonso de Mena y tiene un gran parecido con su homónimo prieguense de la iglesia de San Francisco (54). No obstante ni por su época ni por las líneas generales de la pieza se puede pensar en la autoría del maestro granadino. Contrariamente, la Virgen muestra aspectos estilísticos más que suficientes para admitir, sin dudar, que estamos ante una obra de Alonso de Mena.

(52) Este detalle aparece con bastante frecuencia en los crucificados de la época, como versión plástica de una dramática descripción literaria contenida en los textos coetáneos de meditación sobre la Pasión.

(53) HERNANDEZ DIAZ, José: *ob. cit.*, p. 150.

(54) Esta imagen, en la exposición celebrada en Priego con motivo de los II Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba, fue certeramente vinculada a la escuela de Alonso de Mena.

FUNDAMENTO DE LA ATRIBUCIÓN

El manto de esta imagen se tercia de modo semejante al de la Virgen de la fachada del Hospital Real de Granada, obra realizada por el artista en 1637 (55), un extremo sujeto por el ceñidor y el otro sobre el brazo izquierdo. Ambas imágenes presentan un profundo pliegue diagonal que las recorre desde la cintura hasta los pies, dejando, entre éste y la pierna exonerada, una serie paralela de pliegues en uve. Tanto en la disposición del manto como en el plegado del mismo, Mena deja ver su extraordinaria fidelidad a algunas imágenes de Pablo de Rojas, tales como la Virgen de San Juan de los Reyes o el San Juan de la catedral granadina.

La imagen alcobitense recuerda en el peinado a la Virgen de Belén de la iglesia de San Cecilio, primera obra documentada de Alonso de Mena. Es también muy probable que la toca zaguera, que oculta el velo añadido, esté dispuesta de forma idéntica a la de la referida imagen granadina.

El rostro, ovalado y de pequeñas facciones, es así mismo propio de Mena y muy parecido al de la Inmaculada que se venera en el convento granadino de San José.

Podríamos continuar señalando puntos de contacto entre esta obra y la producción documentada o fidedignamente atribuida a Alonso de Mena, tales como la forma ornamental de quebrar los vuelos de los paños —punto sobre el que insistí en mi estudio del San Juan de Almedinilla (56)— o la peculiar disposición del borde de la túnica, aspectos ambos de amplio eco en la obra del maestro granadino. No obstante considero superfluo un análisis pormenorizado de los mismos, pues la Virgen de Carcabuey luce una gargantilla de perlas con colgante, que es tan común en las vírgenes de Alonso de Mena como infrecuente en la plástica de su tiempo. Dicha joya, unida a los detalles comentados, constituye garantía absoluta de que la imagen alcobitense salió de su gubia. Observando la producción del maestro granadino, se tiene la impresión de que el artista quiso dejar constancia de su autoría por medio de este collar, pues lo utiliza, a modo de firma, a lo largo de toda su vida activa. Lo encontramos desde esta Virgen de Carcabuey, que consideramos obra de juventud, hasta su tardía Concepción de la fachada Norte de la catedral de Jaén, realizada hacia 1641 (57), pasando por la Inmaculada de San José y la del Triunfo, ambas en Granada.

RAREZA DEL COLLAR EN LA ICONOGRAFÍA MARIANA

Las joyas, por sus connotaciones mundanas, no han tenido mucho eco en las representaciones de la Virgen. Si bien aparecen con cierta frecuencia en el mundo bizantino, por la tendencia a identificar a María con la empe-

(55) FELEZ LUBEZLA, M.ª Concepción: *El Hospital Real*, Granada, Caja de Ahorros, 1973, p. 14.

(56) AROCA LARA, Angel: «El San Juan Bautista de Almedinilla (Córdoba)», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 107 (1984), pp. 105 y ss.

(57) GALERA ANDREU, Antonio: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1977, p. 116. Véase nota núm. 30.

ratriz, son más raras en las versiones marianas de la Edad Media. En el Renacimiento, sólo de manera esporádica encontramos las joyas en vírgenes de artistas como Filippo Lippi, Verrocchio, Ghirlandajo, Crivelli o los Van Eyck. En España, podemos rastrear dicha tendencia en pintores como Fernando Yáñez de la Almedina o Pedro Berruguete. En cualquier caso, se trata de fíbulas o adornos del tocado, nunca de collares (58).

El collar, por atraer la mirada hacia la desnudez del cuello, es símbolo de seducción. Aparece con frecuencia en las representaciones de Salomé, Judit o la Magdalena antes de su arrepentimiento. Simboliza también la riqueza, por lo que suelen llevarlo algunas santas mártires de noble estirpe, tales como Inés, Casilda, Bárbara o Catalina de Alejandría. Es, por otra parte, atributo propio de Santa Pelagia, en recuerdo de su vida como actriz antes de retirarse a hacer penitencia (59). En definitiva, las connotaciones del collar —seducción, riqueza o histrionismo— son absolutamente impropias de María, la más pura, humilde y natural de las mujeres. Por el contrario, el desprecio hacia el collar de perlas, como puede verse en la iconografía de Santa Teodora de Alejandría (60), indica renuncia y entrega, aspectos ambos plenamente asumidos por la Virgen en su papel de Corredentora.

Se trata, por tanto, de un atributo manifiestamente inadecuado en la iconografía mariana. Sin duda, un hombre profundamente religioso como lo fue Alonso de Mena no se cuestionó su simbolismo. Simplemente lo puso en el cuello de sus vírgenes animado por el afán innovador que le caracterizó, y como un recurso para humanizar a María y acercarla al pueblo, siguiendo las indicaciones de Trento. Sin sospecharlo, fue precursor de la costumbre de enjorar a las imágenes que, andando el tiempo, se convertiría en una verdadera obsesión para los andaluces.

Los grabados sobre retratos italianos del siglo XV fueron, con toda seguridad, la fuente de la que Alonso de Mena extrajo su peculiar gargantilla de perlas con colgante. El uso de esta joya se generalizó hacia mediados de dicha centuria y pintores como Domenico Veneziano, Verrochio, Botticelli, Ghirlandajo, etc., dejaron constancia, en sus lienzos, de la predilección que por ella sintieron las damas florentinas del «cuatrocento».

COMPOSICION E ICONOGRAFIA

María ha sido representada en actitud de marcha, la pierna derecha flexionada y la mano contraria extendida en ademán de matriarcal protección. El giro de la cabeza en oposición a la dirección exonerada genera un leve «contraposto». Compositivamente la imagen se inscribe en un óvalo que preludia las figuras ahusadas características de la escuela granadina. Tan sólo el brazo adelantado y la mirada dirigida en convergencia con éste, rom-

(58) Juan de Flandes, en su Epifanía de Cervera de Pisuergra, pinta una discreta cadena en el cuello de la Virgen, pero ésta nada tiene en común con la obstentosa gargantilla de perlas de las imágenes de Alonso de Mena.

(59) FERRANDO ROIG, Juan: *ob. cit.*, p. 225.

(60) *Ibidem*, p. 254.

pen el carácter replegado de la composición. Ambos detalles revelan claramente que esta Virgen formó parte de un grupo escultórico, pues constituyen el enlace con una imagen del Niño Jesús, hoy perdida.

Como ya indicamos, bajo el velo postizo de tela encolada, la imagen lleva una toca visiblemente terciada sobre el pecho. Esto deja al descubierto gran parte del cabello, pues, al tratarse de una Virgen gozosa, su misión no es delatar dolor o ancianidad, sino realzar el óvalo del rostro (61).

Iconográficamente se trata de una Virgen conductora, si bien no responde a la tipología común de estas imágenes ya que, en ellas, María lleva al Niño en los brazos. En este caso, Jesús caminaría junto a su Madre, seguramente sobre peana distinta, pues fue normal que, en este tipo de grupos, las imágenes gozasen de autonomía en el siglo XVII.

Las escasas noticias sobre la infancia del Salvador: «El Niño iba creciendo y fortaleciéndose lleno de sabiduría, y la gracia de Dios estaba con él» (62), brindó a la plástica la posibilidad de representar a la Sagrada Familia de un modo sencillo y natural. Por lo general, José trabaja en su banco de carpintero, María cose, devana o teje, y Jesús juega con un pajarillo o con su primo Juan. De acuerdo con el espíritu de Trento, los fieles podían verse perfectamente reflejados en dichas escenas.

Sin duda, también el Niño hubo de salir por las calles de Nazaret acompañado de sus padres. En la imaginería del siglo XVII, lo común es que sea José quien conduzca a Jesús en dichos paseos. Así aparece en el grupo de Villamartín (Cádiz), obra de Francisco de Ocampo, o en el prieguense de la iglesia de San Francisco, ya citado. Nuestros artistas debieron pensar que María, ocupada en sus labores domésticas, no tuvo la oportunidad de disfrutar de estos ratos de asueto. Alonso de Mena, con el talante innovador que le caracteriza, libera a la Virgen de tan estricto rol femenino y le permite salir con su divino hijo, la mirada atenta a sus pasos y el gesto prevenido ante cualquier eventualidad. Esta aportación iconográfica va a ser decisiva en la creación del grupo itinerante de la Sagrada Familia, que responde al evangélico viaje de los esposos a Jerusalén por la fiesta de la Pascua (63). Dicho tema gozó de gran predicamento en Hispanoamérica en la segunda mitad del seiscientos y, de aquí, pasó a España y Filipinas (64).

Andando el tiempo, el grupo alcobitense de María con el Niño se vería ampliado por un San José, en respuesta a la referida corriente novohispánica. De la comparación de ambas imágenes, no parece desprenderse que el Santo Patriarca fuera tallado expresamente para emparejarlo con la Virgen, más bien debió tratarse de una unión forzada tras suprimir uno de los niños, pues también San José hubo de tener el suyo.

(61) TRENDS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946, p. 628.

(62) LUCAS, 2, 40.

(63) *Ibidem*, 41.

(64) GONZALEZ GOMEZ, Juan Miguel, y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *Escultura mariana onubense*, Huelva, Diputación Provincial, 1981, p. 184.

ESTADO ACTUAL

Afortunadamente la imagen ha llegado hasta nosotros en muy buenas condiciones. En lo que a talla se refiere, tan sólo le faltan cuatro dedos de su mano izquierda. Conserva su policromía original en la encarnaciones y es muy probable que también en los ropajes, si bien éstos se hallan totalmente repintados.

Estimo que no sería difícil devolver a esta obra su esplendor primitivo. Bastaría con levantar cuidadosamente la pintura, suprimir el velo que oculta la boca —espero que ésta no fuera retallada para mejor adaptar el postizo—y, si se considerase oportuno, completar la talla. Todas estas labores habría de realizarlas un restaurador cuyo mérito profesional estuviese en consonancia con el del artista que realizó la imagen.

Me satisface haber contribuido, con este trabajo, tanto a ampliar la nómina de las obras de Alonso de Mena y Escalante como a situar, en el lugar que le corresponde, el rico patrimonio artístico de Carcabuey. Confío en que los alcobitenses, a quienes debemos la conservación de esta pieza excepcional durante siglos, le dispense, en lo sucesivo, la consideración y el trato que merece.



1. *Virgen del Carmen.* (Ermita de San Marcos).



2. *Inmaculada.* (Parroquia de la Asunción).



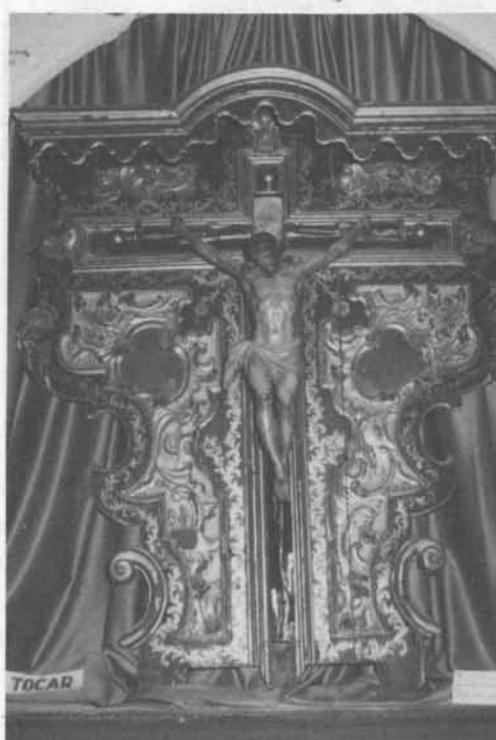
3. *San Antonio de Padua. (Ermita de San Marcos).*



4. *Virgen de la Aurora. (Ermita de Santa Ana). (Fotos: José M.ª Pérez Martos).*



5. *San Miguel. (Ermita de San Marcos).*



6. *Crucificado. (Sacristía de la Asunción).*



7. San Blas. (Ermita de Ntra. Sra. del Castillo).



8. Cristo de Animas. (Parroquia de la Asunción).
(Fotos: José M.^a Pérez Martos).



9. Virgen. (Sacristía de la Asunción).



10. San José. (Sacristía de la Asunción).
(Fotos: José M.^a Pérez Martos).