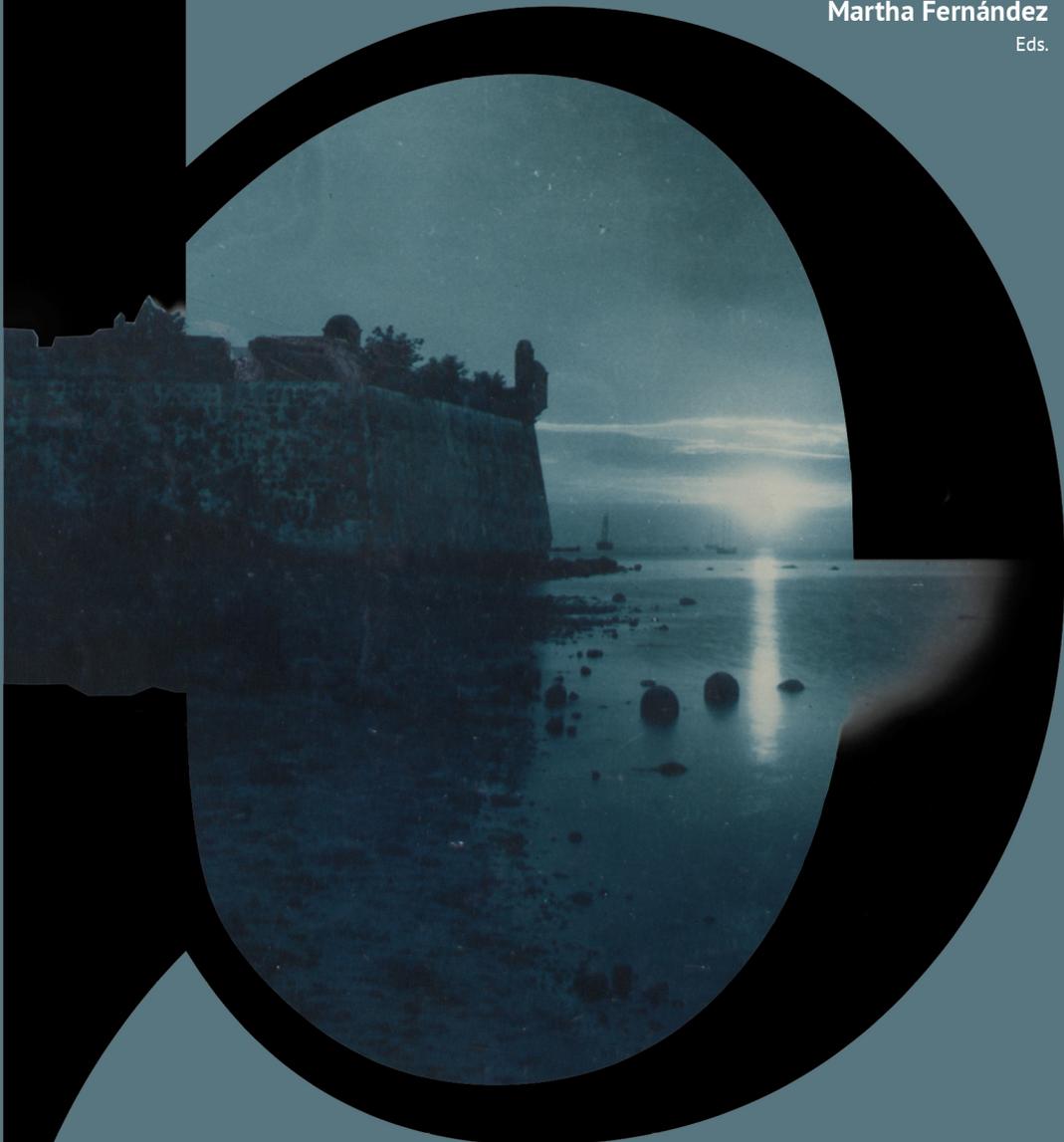


rrc *Torna viaje*

Tránsito artístico
entre los virreinos
americanos y la metrópolis

Fernando Quiles
Pablo F. Amador
Martha Fernández
Eds.



Universo Barroco Iberoamericano

Torna viaje

Tránsito artístico
entre los virreinos
americanos y la metrópolis

Fernando Quiles
Pablo F. Amador
Martha Fernández
Eds.



© 2020

Universo Barroco Iberoamericano

11º volumen

Editores

Fernando Quiles
Pablo F. Amador
Martha Fernández

Director de la colección

Fernando Quiles

Coordinador editorial

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Diseño editorial

Marcelo Martín

Maquetación

Laboratorio de las artes

Imagen de portada

Contraluz. Campeche (México). Fotografía de La Rochester.
Biblioteca Tomás Navarro Tomás. CSIC. Madrid

Fotografías y dibujos

De los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

Andavira Editora S.L.

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio
Iberoamericanos en Redes / Universidad
Pablo de Olavide

ISBN: 978-84-121881-4-1

Dépósito Legal: C 496-2020

1ª edición, Santiago de Compostela y Sevilla, 2020

Comité Asesor

Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta. Quito, Ecuador*
Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid, España*
Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*
Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*
Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México*
Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*
María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo, España*
Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos, España*
Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Angeles, Estados Unidos*
Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga. Cusco, Perú*
Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*
Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I. Castellón, España*
Macarena Moralejo. *Universidad de Granada, España*
Ramón Mujica Pinilla. *Lima, Perú*
Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura. Cáceres, España*
Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*
Delfín Rodríguez. *Universidad Complutense de Madrid, España*
Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*
Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile*
Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal*

Los textos de este libro han sido dictaminados por pares.

Con el apoyo económico de Grupo de Investigación "Quadratura" HUM. 647 (PAIDI)



Índice

Prólogo	9
Elisa Vargaslugo	

Viajes y encuentros de culturas

Trastoques y elipsis en un retrato de tornaviaje: la ductilidad de los mensajes Ilona Katzew	13
Viajeros en América: la construcción de imaginarios múltiples Joel F. Audefroy	33
Viajeros entre Europa y América en el siglo XIX: la percepción del otro Marta Fernández Peña	53
Innocents Abroad? Representations of Aztecs Traveling in Europe in the Age of Discovery Helen Burgos-Ellis	81
Antes de Cortés: La historia de los primeros objetos preciosos de Motecuzoma que llegaron al rey Carlos I de España Erika Escutia	111
Mujeres nobles en la Nueva España, ajuares femeninos de ida y vuelta: Inventario de bienes de doña Juana de la Cerda y Aragón, duquesa de Albuquerque Sarah Serrano y Judith Farré Vidal	135
“Llegó en malísimo estado la estatua de San Luis Gonzaga”. La dificultosa organización del envío de obras de arte en los siglos XVII y XVIII desde Europa a las instituciones jesuíticas de las Américas Corinna Gramatke	149
Búcaros de Guadalajara en San Petersburgo Olga V. Kondakova	175
La grandiosa remesa de 1789 del Obispo Martínez Compañón desde Perú: Arte, Botánica, Zoología, Medicina, Nutrición y mucho más Ana Zabía de la Mata	187

- Y habiendo dado cuenta al rey de esta preciosa remesa...* El envío de obras artísticas de Lima a Madrid por Baltasar Jaime Martínez Compañón
María de los Ángeles Fernández Valle 209

Patronos y artistas

- El taller de Molero en México. Donaciones para la Catedral Metropolitana
Jesús Aguilar Díaz 241

- Comparación entre Sor Juana Inés de la Cruz y Francisca de Isla y Losada:
de México a Galicia a partir de polémicas,
versos y sermones (Siglos XVII-XVIII)
María Isabel Morán Cabanas 251

- Antonio de Torres. Mercado, fama y crítica de un pintor guadalupano
Francisco Montes González 277

- Transferencias devocionales, regalos artísticos y objetos curiosos
en el ámbito sevillano del barroco (mediados del XVII)
Fernando Quiles 303

- Noticias inéditas sobre el coleccionismo de pintura europea
en la Lima borbónica
Antonio Holguera Cabrera 335

- Tras la huella indiana. Patrocinio novohispano en la provincia de Granada
Adrián Contreras-Guerrero 355

- Mecenazgo y patrocinio religioso novohispano en Lebrija (Sevilla)
María del Castillo García Romero 391

- Piezas americanas y virreyes en la corte madrileña.
El testamento e inventario de bienes de la marquesa de Gelves
Ester Prieto Ustio 403

- Nuevos datos de los legados de Don Tomás Gallo
a la Iglesia de San Mamés de Gallejones (Burgos)
José M^a Sánchez-Cortegana 421

- Yaravies Quiteños: la colección de piezas musicales que cautivó
a Marcos Jiménez de la Espada
Francisco Xavier Calle Armijos 455

Devociones viajeras

Pedro López Calderón: pintura y devoción en la órbita del tornaviaje José Ignacio Mayorga Chamorro	471
De Camariñas a Cuzco: La imagen de Nuestra Señora del Monte Farelo, protectora de navegantes Rocío Bruquetas Galán	491
La iconografía de la Venerable Madre María de Jesús de Puebla de los Ángeles y su traslado a Europa: un lienzo del convento de San Carlino alle Quattro Fontane de Roma Sergio Ramírez González	511
Escenas de la vida de Cristo, una serie pictórica realizada por Nicolás Correa: las singularidades de un conjunto técnicamente excepcional Rafael Romero Asenjo y Adelina Illán Gutiérrez	533
El mestizaje de las artes en la Semana Santa hispanoamericana y española Mariano Cecilia Espinosa y Gemma Ruiz Ángel	547
La capilla de Nuestra Señora de Guadalupe de México, del antiguo convento de San Agustín (Sevilla): el Capitán Domingo de Rojas y el genovés Juan Bautista Cavaleri (ss. XVII-XVIII) Francisco J. Gutiérrez Núñez y Salvador Hernández González	565
Ventanas de Cádiz que miran a ultramar. Arte guatemalteco en el convento del Rebaño de María y su reflexión como obra múltiple Pablo F. Amador Marrero	591
La recepción de crucificados ligeros novohispanos en Castilla y León: nuevos ejemplos y perspectivas Ramón Pérez de Castro y Pablo F. Amador Marrero	623
Elisa Vargaslugo y la historia del arte colonial mexicano Consuelo Maquívar	669
Epílogo. <i>Por marzo del diecinueve sería...</i> Fernando Quiles, Pablo F. Amador y Martha Fernández	673

Dedicado a Elisa Vargaslugo

Prólogo

Dra. Elisa Vargaslugo

Investigadora emérita del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (México)

La atenta invitación a prorrogar este importante volumen me es gratificante por diferentes causas. Primero está el hecho de leer y aprender de los más recientes estudios en cuanto a una línea de investigación que siempre me han interesado: el patrimonio americano conservado en Europa y especialmente en España. A su vez, me trae gratos recuerdos en los que ahora me apoyaré brevemente para destacar el alcance e importancia del tema y sus reflejos en nuestra bibliografía, todo lo cual auguro que ocurrirá también con esta amplia y variopinta compilación de interesantes ponencias.

Referiré primero a mi añorado colega Francisco de la Maza —ilustre especialista del arte novohispano y de los primeros especialistas cualificados— quien, hace ya casi sesenta años, al regresar de uno de sus viajes me compartía con entusiasmo algunos de sus singulares descubrimientos. Entre ellos descollaba la sorpresa y lo importante del rico legado de plata labrada donada a la prioral de El Puerto de Santa María, Cádiz, por el “General don Juan Camacho Gaina, quien había sido Caballerizo Mayor del Virrey Conde de Paredes [...] y además Alcalde Mayor de la Ciudad y Minas de San Luis Potosí”; todo lo anterior el autor lo dejó en su precioso texto: *Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía* (1963). En paralelo, mis propios viajes de investigación y el ser mexicana me proporcionaron en ocasiones el privilegio de acceder a lugares que en aquel entonces no interesaban tanto en España. Recuerdo con afecto al estricto sacerdote castellano que nos abrió la capilla donde reposan los restos del ahora beato Juan de Palafox y Mendoza en la catedral de Burgo de Osma; y no tan lejos, en Ágreda, también en Soria, el impresionante cúmulo de diferentes obras americanas que recibió a lo largo del tiempo el convento de las concepcionistas donde Sor María de Jesús vivió y quedaron sus



Juan Correa, México. *Cristo recogiendo sus vestiduras tras la flagelación confortado por los ángeles*. Óleo sobre lienzo, hacia 1700, Carteia Fine Arts, Madrid. Fotografía cortesía de Carteia Fine Arts.

despojos corporales. Por otra parte, también el hecho de lo que fue una dilatada lucha para ver primero y estudiar luego, una pintura de Juan Correa (1646-1716), artista novohispano al que he dedicado gran parte de mi carrera. Gracias a un joven al que vaticiné un gran futuro, lo cual se cumplió con creces, el doctor Manuel Arias, pude finalmente llegar a la pintura, una espléndida representación de la Virgen de Guadalupe que, incompresiblemente sigue hoy en los depósitos del Museo Nacional de Escultura, en Valladolid. De su importancia dan fe no sólo los estudios que le hemos dedicado desde México, sino también las múltiples ocasiones que ha sido parte de diversas exposiciones a lo largo de las últimas décadas.

Si en las líneas anteriores hablé de algunos resultados de mis primeros y posteriores viajes a España, ahora recordaré los más recientes. En uno de ellos, además de cumplir con los compromisos académicos, llegué hasta el sur de Francia para contrastar la documentación descubierta sobre otro de esos personajes que han estado presentes en mi vida académica, el generoso minero José de la Borda, quien nos dejó el soberbio conjunto de la parroquia de Santa Prisca, en Taxco, tema de mi tesis doctoral. Aquellos documentos, incorporados en la —por ahora— última reedición de mi libro, vinieron a proyectar luz sobre aspectos que hasta el momento no pasaban de ser meras conjeturas y

algunas hipótesis. Finalmente, el último de mis viajes, centrado sobre todo en las islas Canarias, me constató, además de la afinidad americana del Archipiélago, un patrimonio indiano que ayer y hoy nos sigue ofreciendo referencias cardinales.

Antes de dar paso a las líneas que tributaré a los estudios que aquí se recopilan, me permito aludir a un último ejemplo de cómo este particular patrimonio conservado fuera de las fronteras de mi país —y por ello exponentes del *tornaviaje* que nos ocupa—, sigue siendo constante, y, en muchas ocasiones, de referencia obligada para nosotros. Las noticias de este caso nos llegaron el año pasado de una subasta en Francia, si bien ahora la obra a la que me referiré está en una galería de Madrid (*Carteia Fine Arts*). Se trata de un interesante lienzo firmado por el ya señalado Juan Correa, que estimo como una particular representación del momento posterior a los azotes infligidos a Cristo, acompañado por diferentes ángeles. Además de ampliar la ya de por sí generosa nómina del maestro mulato, hace efectivo lo que décadas atrás comencé a evidenciar en cuanto a los posibles vínculos de su pintura con el texto *Mística Ciudad de Dios* de la ya referida sor María Jesús de Ágreda (1670). El elocuente ejercicio de leer frente al lienzo los pasajes (1336-1339) que la venerable relató en detalle de este particular momento de la Pasión, además evidenciar la fuente de la que se nutrió Correa, también nos pone atentos a otras reflexiones. Entre éstas, y tras revisar la bibliografía, rebatimos las aseveraciones que de forma reiterada marcan la dependencia en la pintura novohispana de este pasaje pictórico con la plástica andaluza; además, pone de manifiesto la indudable capacidad de los pintores virreinales para resolver, según los referentes —aquí la literatura mística—, fórmulas novedosas afines a la piedad y gustos novohispanos.

Con los anteriores ejemplos, he querido apuntar algunas contribuciones cercanas de cómo el *tornaviaje* artístico ha repercutido en el arte novohispano, pero también para el español. Como siempre he dicho, durante tres centurias fuimos, con nuestras particularidades, amparados bajo los mismos preceptos. Ahora, sin perder de vista aquellos imprescindibles volúmenes de *México en las colecciones del Mundo*, cuyos números de arte virreinal coordiné en 1994, y que en su medida son predecesores de lo que aquí se trata, termino con algunas reflexiones generales de lo que acontece en las siguientes páginas, animando al lector a zambullirse en ellas.

De entrada, quiero felicitar por el alto nivel de las investigaciones y calidad de la publicación a los diferentes autores, lo cual hago extensivo a los editores. En general, son claros exponentes de los variados intereses por los que discurre la actual Historia del Arte, a la que no es ajena la que concierne a los virreinos americanos. Entre esas miradas, son siempre imprescindibles las que nos relatan los estudios centrados en las fuentes documentales primigenias o vinculantes. Del mismo modo, los que buscan otros ámbitos de aproximación, como los que se derivan de la literatura o la medicina. En algunos casos, son sustantivas las aportaciones que se centran en artífices puntuales, al igual que aquellas otras que suman en el conocimiento del arte para geografías que siguen rezagadas pese a lo mucho que de ellas se tiene que decir. Encontrarán ejemplos singulares, que evidencian las múltiples formas de aproximación y que, en algunos casos, nos hablan directa o indirectamente de los diferentes protagonistas que están asociados a las piezas; donantes, artistas, templos, devociones, etc.

También, son cada vez de mayor importancia los acercamientos a las obras desde lo que el ojo no percibe, pero están en ellas. Para ello, reclaman su protagonismo los estudios científicos y, a la par, lo mucho que tienen que decir los especialistas, principalmente los restauradores. Como verán, entender la materialidad, los procesos técnicos, materiales, su producción y hasta los palpables cambios a los que algunas fueron sometidas, enriquecen sustancialmente nuestro ámbito de estudio.

Con todo, sólo me falta reiterar mi más sincero agradecimiento por pensar en mi persona para prologar este volumen. He aprendido de todos y cada uno de los textos que aquí se aglutinan: son interesantes aportaciones de las que, estoy segura, tendrán pronto sus respectivos y merecidos ecos en la Historia del Arte Virreinal.

La recepción de crucificados ligeros novohispanos en Castilla y León: nuevos ejemplos y perspectivas

The Reception of Lightweight Crucified Christ Sculptures from New Spain in Castile and Leon: New Examples and Perspectives

Ramón Pérez de Castro

Dpto. de Historia del Arte. Universidad de Valladolid
<https://orcid.org/0000-0002-5813-9094>

Pablo F. Amador Marrero

Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Los importantes avances que se han producido en el estudio de la imaginería ligera novohispana han llamado la atención sobre su amplia presencia en el territorio español con un catálogo abundante y bien nutrido. Ahora, con un conocimiento más preciso de su materialidad y orígenes se hace necesario profundizar en algunos aspectos concretos que permitan definir con precisión la importancia de este trasiego artístico. La investigación se centra en el actual ámbito autonómico de Castilla y León y forma parte de un estudio más amplio sobre la escultura novohispana allí conservada, en buena medida inédita y, por lo general, carente de un análisis historiográfico que contextualice las obras, los medios y comitentes que explican su llegada desde Ultramar, su uso devocional y la repercusión que tuvieron en el medio artístico castellano. Este es, por tanto, nuestro objetivo principal, seleccionando para ello unos pocos ejemplos que esclarecen la importancia de tales obras y la alta posición social y cultural de sus poseedores entre la nobleza y la jerarquía eclesiástica contrarreformista. El origen de tales piezas, en su día activadas simbólicamente y convertidas en auténticos instrumen-

Abstract

The important advances that have been undertaken within the study of New Spanish lightweight sculpture reveals its remarkable presence in the Spanish territory, which is evidenced by a rich and well-nourished catalogue of pieces. Now, given the more precise knowledge there is about its materiality and its origins, it is necessary to deepen certain specific aspects that can help define the importance of this artistic exchange in a more precise manner. This investigation focuses on the current autonomous region of Castile and Leon and it is part of a broader study concerning examples of New Spanish sculpture that are preserved there. These are mostly unpublished, and in general, lack a historiographical analysis that contextualizes works, support mediums and commissioners and explains their arrival from overseas, their devotional use and the repercussion that they had in the Castilian artistic arena. Hence, our main objective is to examine these issues through a selection of examples that clarify the importance of such works, as well as the high social and cultural rank of their owners, who belonged to the nobility and the Counter-Reformation ecclesiastical hierarchy. Despite the fact that they used to be symbolically activated and

Este estudio se ha elaborado parcialmente gracias al proyecto *Recepción y proyección artística en Castilla y León (siglos XIII-XX). Su fortuna y valor patrimonial* (Ref. VA061G19), financiado por la Junta de Castilla y León.

tos de poder, permanecen hoy en el olvido. De hecho, su marcado expresionismo ha terminado por convertir a algunas de ellas en paradigmas de una estética popular definida como castellana, sin tener en cuenta su origen mexicano.

Palabras clave: Escultura, Crucifijo, caña de maíz, Nueva España, Castilla y León

transformed into true instruments of power, the origin of these works has remained unknown until today. In fact, their remarkable expressionism has turned some of them into paradigms of a popular aesthetic that has been defined as Castilian, thus ignoring their Mexican origin.

Key Words: *Sculpture, Crucifix, corn cane, New Spain, Castile and Leon*

A muchos hereges luteranos, calvinistas y hugonotes que en nuestros tiempos han vivido prisioneros en esta ciudad y a otros que han pasado, hemos oído alabar mucho al santo crucifijo (...) suspirando repetidas veces a vista de la efigie sagrada, en demostración del torpe error con que niegan ellos el culto de las sagradas Imágenes

Fray Pedro de Loviano. *Historia y milagros del Santísimo Christo de Burgos* (1740)

¡Desventurados de estos herejes, que carecen de esta consolación y bien, entre otras!

Teresa de Jesús. *Camino de perfección*, cap. LXI.

Introducción

No cabe duda de que el estudio de la escultura ligera novohispana producida entre la segunda mitad del siglo XVI y el primer tercio de la siguiente centuria está experimentando en estos últimos años un considerable empuje. De su ejercicio historiográfico se deduce ya no sólo la importancia devocional de muchos de sus testimonios, sino también las diferentes lecturas que de manera paulatina se le han dado. Destaca especialmente la escrita en el siglo pasado —que aún sigue dando coletazos, más fuertes de lo que deseáramos— en la que primó su exaltación en clave nacionalista guiada principalmente por análisis antropológicos alejados de los preceptos de la Historia del Arte. Ya en este siglo y a partir de los estudios derivados de la restauración de algunas piezas, se cuestionaron muchas de dichas aseveraciones y con ello, se plantearon nuevas lecturas. Gracias a estas últimas se ha podido verdaderamente avanzar, por ejemplo en la identificación de centros de producción, sumándose los obradores de la Ciudad de México a los tradicionales de Michoacán. También se ha avanzado en un conocimiento

mayor del número de piezas conservadas, muchas de ellas en España. Igualmente se han podido perfilar hipotéticos talleres de producción y fechas más precisas para su datación; o logrado establecer plausibles paralelismos con la producción europea de imágenes similares. Su contextualización ha permitido entender la importancia alcanzada por esta industria de imágenes casi seriadas en los procesos de imposición y expansión de la nueva fe, estableciendo incluso paralelismos con los recursos implementados a principios del siglo XVI por la reina Isabel *la católica* en la evangelización de Granada.

Recogidos los frutos de tantos años de trabajo, lejos de poner la mano en el arado y echar la vista atrás —como dice el evangelista—, somos conscientes del largo camino que aún queda por recorrer, bien continuando por terrenos ignotos o bien formulando nuevas cuestiones sobre campos ya sembrados. En este trabajo orientamos la mirada hacia una región de tierra adentro que en general no ha despertado demasiado interés para los americanistas estudiosos de la escultura. Frente a otras regiones de España que cuentan con una dilatada tradición historiográfica que conjuga la plástica autóctona con el estudio de tales obras ultramarinas, en Castilla y León las referencias escasean de manera notable. Y frente a ello está la realidad que ofrece un vasto territorio y una riqueza patrimonial conservada —e incluso fosilizada— a lo largo del tiempo. Tal vez la dispersión, la dificultad de acceder a las obras o la falta de catálogos e inventarios sistemáticos de este acervo escultórico hayan contribuido a ello. Pero sobre todo, lo que ha generado esta manifiesta invisibilidad es el reduccionismo del enfoque historiográfico. Castilla y León cuenta con una pionera y amplísima tradición en el estudio de la escultura, aventada por la riqueza de sus archivos históricos y condensada en el escaparate de un fabuloso Museo Nacional —casi monográfico— de Escultura. La trascendencia de los talleres y artistas que aquí trabajaron (desde los Siloe a Bigarny, desde Juan de Juni y Alonso Berruguete a Gregorio Fernández, etc.) han sido el centro de sus esfuerzos, pero no han impedido que se analizaran las relaciones con la escultura norteña (bien francesa o flamenca o alemana) y esencialmente con la italiana... siempre hacia occidente. Las incursiones hacia el otro lado del Atlántico han sido muy puntuales, espoleadas por fastos conmemorativos¹. El conocimiento de lo virreinal ha sido

1. Merece la pena destacarse por plantear la riqueza virreinal que conserva la comunidad autónoma ANDRÉS ORDAX, Salvador (dir.): *Arte americanista en Castilla y León*. Valladolid, 1992, catálogo de una exposición en la que de forma pionera se exhibie-

habitualmente superficial y marcado por ciertos arquetipos poco alentadores, pero los contados esfuerzos que han profundizado en determinadas obras han dado resultados muy sugerentes y de cierta repercusión para entender mejor el panorama general de la escultura americana, mucho más representada en esta región de lo que habitualmente se cree². Últimamente, las aportaciones han venido desde el campo de la conservación y restauración patrimonial³, especialmente interesada por la caracterización de su materialidad y particular técnica. Siendo este un enfoque muy interesante y que aporta resultados valiosos por sí mismos, quizás un planteamiento más plenamente multidisciplinar aprovechando los procesos de restauración abiertos, con una más amplia participación y diálogo con la Historia del Arte como disciplina que pudiera aportar sus instrumentos metodológicos propios, permitiría obtener unos resultados de mayor calado⁴.

Las siguientes páginas no tienen más pretensiones que las de ejemplificar las posibilidades que ofrece este tipo de estudio. Para ello se parte de unos pocos pero selectos casos de crucificados —mexicanos y desconocidos— que sometidos a dispares análisis, permiten abrir nuevas vías que explican ciertos procesos de ejecución, recepción y trascendencia simbólica, aplicables a mayor escala.

En definitiva, una historia de imágenes viajeras a lo largo del tiempo, del espacio físico y de la cultura que hoy en día todavía enlazan a las dos orillas del Atlántico. Y todo desde una tierra que parece que nunca tuvo salida al mar.

ron tres obras de técnica ligera (carmelitas de Valladolid, concepcionistas de Ágreda y clarisas de Villafranca del Bierzo).

2. Citamos por ejemplo el estudio del crucificado mexicano de Toro, NAVARRO TALEGÓN, José: "La cofradía de la Vera Cruz de Toro: Arte e Historia", en *Actas del IV Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Santa Vera Cruz*. Zamora, 2007, especialmente págs. 250 y ss.

3. ÁLVAREZ VICENTE, Andrés: *Imaginería ligera en Valladolid*. Valladolid, 2011.

4. Entre los últimos trabajos VALVERDE LARROSA, Consuelo y MARTÍN CEA, Juan Carlos: "Estudios radiológicos de tres de los grandes Cristos de caña de maíz identificados en España: el Cristo crucificado de Lerma (Burgos), el Cristo de Santa María de Vitoria-Gasteiz (Álava) y el Cristo de la Buena Muerte de Gran Canaria (Gran Canaria)", *Intervención. Revista internacional de Conservación, Restauración y Museología*, núm. 12 (2015): 39-52; ídem, "Intervenciones en escultura ligera en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León. Estudio y restauración del Crucificado de la Colegiata de Lerma (Burgos) y del Cristo del Consuelo (Segovia)", *Escultura ligera*. Valencia, 2017, 69-78.

Un verdadero retrato del Cristo de Burgos para Mariana de San José

Clavado en el muro testero de la iglesia parroquial de La Mudarra —una pequeña población vallisoletana situada en la paramera de los Montes Torozos, en el borde de la Tierra de Campos—, sin más adornos ni retablo, localizamos un casi desconocido crucificado ligero de procedencia novohispana. La localidad fue históricamente una aldea dependiente de la ciudad de Medina de Rioseco hasta su segregación en 1856. El patrimonio mueble del templo parroquial ha sufrido importantes cambios. Las obras que llegó a catalogar García Chico a finales de los años 50 del siglo XX⁵ —muchas de ellas procedentes del convento franciscano de Castromocho (Palencia)— desaparecieron en su mayor parte un par de décadas más tarde.

En sustitución del antiguo retablo mayor se colocó esta escultura de Cristo cedida por el Arzobispado de Valladolid y de procedencia desconocida, inventariada como un “crucifijo de cartón piedra del siglo XVII, con policromía del momento”⁶. En un estudio anterior sobre la escultura procesional castellana hicimos hueco apresuradamente a esta tipología de crucificados, pudiendo señalar entonces tan sólo su verdadera materialidad y su origen mexicano⁷. Es ahora el momento de retornar a él con mayor profundidad, trazando su estudio formal, la posibilidad de adscribirle a un taller concreto y profundizar en su interesante historia desde la perspectiva que buscamos para estas páginas (Fig. 1).



Fig. 1. *Cristo crucificado*. Taller de los Grandes Cristos (h. 1600). La Mudarra (Valladolid). Iglesia parroquial

5. GARCÍA CHICO, Esteban: *Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid. Partido Judicial de Medina de Rioseco*, II. Valladolid, 1959 (manejamos la 3ª ed.: Valladolid, 1979, págs. 43-44).
6. PARRADO DEL OLMO, Jesús M^a: *Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Medina de Rioseco*, XVI. Valladolid, 2002, pág. 50.
7. VASALLO TORANZO, Luis y PÉREZ DE CASTRO, Ramón: “Los inicios de la escultura procesional castellana en los focos periféricos”, en ARANDA DONCEL, Juan: *Cofradías penitenciales y Semana Santa. Actas del Congreso Nacional*. Córdoba, 2012, pág. 508.

De tamaño mayor que el natural (198 x 176 x 43 cms, sin cruz), gracias a los avances que se tienen en la catalogación de imágenes homónimas tanto en España como en México, fue relativamente sencillo establecer la adscripción de este ejemplar vallisoletano. Tras el primer reconocimiento de la pieza como indiana y al regresar para su estudio, nos percatamos inmediatamente de que nos encontrábamos ante una obra ejecutada por uno de los talleres de la Ciudad de México mejor representados por el número de obras conservadas. Desde hace ya casi dos décadas, la lógica repetición de formatos y la proximidad formal de múltiples piezas, condicionadas por su producción moldeada, permitió la identificación de un posible taller que en su momento y tomando como punto de partida una de estas piezas conservadas en Canarias —el *Cristo de la Buena Muerte*⁸— denominamos luego como *Taller de los Grandes Cristos*⁹. A él hemos sumado otras piezas que, aunque de menor tamaño, mantienen por lo general idénticos códigos formales, hecho que señala la versatilidad de estos obradores y en especial el que tratamos¹⁰. Ejemplo de la efectividad de ese ejercicio, al retomar la descripción de la efigie insular se constata su validez para la obra que nos atañe y, por consiguiente, nuestra indicada adscripción del hoy crucificado de La Mudarra:

De entrada lo que prevalece a nivel general es su austero trazado, sin apenas movimientos que rompan la laxitud que emana del conjunto. Los escasos quiebros quedan establecidos en la ligera inclinación del torso a la derecha, condicionado por la cabeza, quedando más arriba la cadera izquierda, lo que trae consigo que sea la pierna derecha la que se gira hacia el interior, lógico al ser la exterior en la fijación de los pies al madero. Los brazos mantienen el característico arqueado que encontramos en muchas piezas en caña, pero aquí el hombro izquierdo queda casi en paralelo a su brazo, mientras que del opuesto comienza la inclinación, preámbulo del amaneramiento de la obra. Del modelado de la anatomía destaca el

8. AMADOR MARRERO, Pablo F.: *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*. Gran Canaria, 2002, págs. 58-59.

9. AMADOR MARRERO, Pablo F.: "Imaginería ligera en Oaxaca. El Taller de los grandes Cristos", *Boletín de Monumentos Históricos*, 15, 2009, México, págs. 45-60.

10. AMADOR MARRERO, Pablo F.: "Nuevas perspectivas para la escultura ligera novohispana desde la materialidad, la restauración y la Historia del Arte", *Escultura ligera*, Valencia, 2017, págs. 25-36. Otra publicación que insiste en estas variaciones es: AMADOR MARRERO, Pablo F.: "Singulares aportaciones desde la restauración para el conocimiento de la escultura ligera novohispana. El caso del Señor de la Ascensión (Cristo Resucitado) de la Catedral de Tlalnepantla, México, y su adscripción al Taller de Cortés", *Intervenciones. Revista Internacional de Restauración, Conservación y Museografía*, 19, México, 2019, págs. 15-24.



correcto trabajo del torso, principalmente en la parte superior, mientras que el vientre es casi plano. De las piernas y pies, incidir en los últimos con un elaborado tallado –en madera–, de dedos grandes de fuertes tendones y correctas falanges y uñas, frente a la misma parte de otros cristos donde son menos trabajados. Por su parte, los brazos son delgados y largos, y como el resto, denotan el conocimiento anatómico. Las muñecas y palmas son anchas, y los dedos, como los pies, también están tallados y se distinguen por su correcta proporción y hechura (Fig. 2).

Fig. 2. Izquierda: *Cristo crucificado (detalle)*. Taller de los Grandes Cristos (h. 1600). La Mudarra (Valladolid). Iglesia parroquial. Derecha: *Cristo crucificado (detalle)*. Taller de los Grandes Cristos (h. 1600). Cea (León). Iglesia parroquial

Los dos elementos más significativos y puntos primeros de referencia para catalogaciones de piezas homónimas (como en la que nos ocupa) son el paño de pureza y la cabeza. El perizoma es pequeño y ajustado, lo que permite en muchas ocasiones que pueda recibir otro superpuesto de tela. Su diseño es sencillo, siguiendo el movimiento de la imagen, más alto en el lateral izquierdo de donde surge la moña o lazada que cae pegada de forma natural debido posiblemente al material de su ejecución y técnica, tela o papel modelados. La parte superior se pliega con un doblez ancho, mientras que en el resto se resuelve con largas y suaves ondulaciones condicionadas por su realización moldeada. En cuanto a la cabeza y rostro, son lo mejor del conjunto; ligeramente desplomada hacia la izquierda, lo

que favorece el arqueamiento que denota el trazado general y hace que uno de los mechones de la barba se apoye suavemente en el torso. El cabello mantiene el acanalado a base de multitud de sencillas y largas ondas paralelas que parten de la zona superior de la testa, donde se divide con raya al centro. Discurre muy pegado y sin grandes volúmenes, ocultando la oreja del lado derecho y terminando en un mechón en punta que corre por el hombro hacia el pecho. Por el contrario, el izquierdo deja ver parte de la oreja con un pequeño mechón, también en punta delante de ésta, mientras que el resto case en paralelo al cuello hacia la espalda, formando la característica ondulación.

En lo concerniente al rostro, resalta lo enjuto y sereno del semblante que le confiere cierto patetismo. La frente es amplia y despejada, la nariz grande y ancha, remarcada por hendiduras en los laterales de las fosas nasales. Los párpados, muy abultados y con las partes de las pestañas ligeramente insinuadas en el volumen por medio de una suave línea, están casi cerrados, dejando entrever sutilmente los ojos realizados en el mismo material, prescindiendo de añadidos de cristal, aunque esos sí los podemos encontrar en otras esculturas afines. La boca, perfectamente dibujada, se entreabre, como si dejara salir los últimos resquicios de aire que abandona el cuerpo ya sin vida. Tanto el bigote como la barba describen formas particulares que se repetirán en otras piezas, posiblemente debido a que, frente a otros sistemas constructivos donde la segunda se aplica con posterioridad, en esta ocasión creemos que en su mayor parte vienen condicionadas por el molde general de la cabeza. Partido al centro y en paralelo con los labios, el bigote se ondula casi en ángulo recto alcanzando cierto relieve para luego difuminarse con la barba. La última, de suave modelado, resalta por el trabajo de los dos bucles paralelos que, partiendo del centro de la barbilla se enrocan hacia el interior de forma caprichosa¹¹.

Aunque la cita es larga, el retomarla pone en evidencia la efectividad de los análisis formales comparativos a la hora de adscribir origen y materialidad a estas piezas que tratamos. Este ejercicio inicial y fundamental trae también consigo –al tener claro el sistema de producción y lo que ello conlleva– las posibles asociaciones con otras obras y, en casos, valernos de la dispar documentación que han arrojado los estudios de algunas de ellas en favor de las que tratamos. Así, y antes de establecer esos paralelismo que luego contrastare-

11. AMADOR MARRERO, Pablo F.: *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI-XVII*. Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012, págs. 278-279.

mos con lo que aquí se aporta de la historia del crucificado en cuestión, no deja lugar a dudas que estamos ante otro importante exponente de uno de los obradores más prolíficos: el *Taller de los Grandes Cristos*.

Llegados a este punto y antes de adentrarnos en la historia particular del crucificado castellano, nos detendremos en uno de los elementos que lo hacen aportativo como parte del conocimiento cada vez mayor que tenemos de su núcleo de producción: su policromía. Hasta donde hemos podido llegar parece que corresponde en gran parte con la original y muy posiblemente con la que se le debió de efectuar en su lugar de origen¹². Cercana en sus cromatismos y ejecución a piezas hermanas, debe destacarse el trabajo de veladuras, hematomas y gotas de sangre, a pesar de sus retoques. En cuanto al paño de pureza, algunas franjas han quedado veladas o incluso desgastadas, lo que nos disuade de poder establecer un parecer con rigor. Con todo y aún con la necesaria restauración especializada que reclamamos para él, las policromías son reflejo del alto nivel de calidad que alcanzaron los artífices de la Nueva España desde tempranas fechas.

Volviendo a la importancia y necesidad de establecer referencias cruzadas con otras piezas del *Taller de los Grandes Cristos*, además de la filiación con el crucificado canario de *la Buena Muerte* que sirvió como punto de referencia para reconstruir el obrador, merece la



Fig. 3. *Cristo crucificado*. Taller de los Grandes Cristos (h. 1580-90). Sanlúcar la Mayor (Sevilla). Convento de San José (fotografía: José Carlos Pérez Morales)

12. Sobre esta anotación que pudiera generar alguna llamada de atención, tenemos conocimiento que alguna pieza llegó sin policromar, tal y como aludiremos en el ejemplo siguiente y final de Segovia.



Fig. 4. Retablo mayor del antiguo convento de la Encarnación de MM. Agustinas Recoletas de Valladolid (desaparecido)

pena destacar el del convento también carmelita de San José en Sanlúcar la Mayor, en la provincia de Sevilla (fig. 3)¹³. Al respecto de este último crucificado, el hecho de que tengamos una fecha de referencia próxima a la de su incorporación al cenobio a finales de la década de los ochenta del siglo XVI, plantea una posible referencia cronológica para el de La Mudarra y en general para todo el taller¹⁴. No menos importante es el hecho de contar en la misma geografía castellana con otras imágenes del mismo taller y que además, como veremos, comparten historias entrelazadas entre sí y con relevantes personalidades políticas del momento. Entre ellos encontramos los conocidos ejemplos del convento de Portacoeli, el de la localidad de Cea y, sobretodo, el del retablo mayor de la colegiata de San Pedro en Lerma, singular reducto del poderoso Duque de Lerma¹⁵. Si bien más adelante nos referiremos a casi to-

dos ellos, es importante tener en cuenta que la cronología propuesta para el último, ya entrada la centuria del seiscientos¹⁶, establece otro punto cronológico para la actividad de este taller activo durante varias décadas en la Ciudad de México¹⁷.

Volviendo a la descontextualizada escultura de La Mudarra, debemos desvelar la interesante historia que le rodea y que permanecía en silencio. El relato aclara los orígenes de la obra, pero además —lo que es más importante— ejemplifica lo ocurrido con una porción muy

13. Planteado su origen en caña de maíz en: AMADOR MARRERO, Pablo F.: “Imaginería ligera en Oaxaca...”, págs. 57-58.

14. AMADOR MARRERO, Pablo F.: *Imaginería ligera novohispana...*, págs. 282-283.

15. Sobre estas obras, las últimas aportaciones en PÉREZ DE CASTRO, Ramón: “Imágenes de poder. La imaginería ligera novohispana y la nobleza castellana”, *Simposio Internacional sobre escultura ligera “...con alma de maíz”*, México, (en prensa).

16. Ídem.

17. Al respecto de la adscripción de la imagen de Lerma véase: AMADOR MARRERO, Pablo F.: *Imaginería ligera novohispana...*, págs. 295-297.

importante de crucificados que llegaron del Nuevo Mundo a estas tierras castellanas en los albores del siglo XVII. Por eso merece ser contada.

Hoy sabemos que el crucificado procede realmente de la iglesia de San Ildefonso de Valladolid. Antiguas fotografías lo ubican en el ático del retablo mayor de esa parroquia, antes de que la piqueta y la especulación terminaran con el edificio en 1966 (fig. 4). Al desmantelamiento de su fábrica siguió la venta y dispersión de buena parte de su arte mueble. En el caso del retablo mayor, una parte de sus relieves tallados por Bernardo del Rincón y Francisco Alonso de los Ríos se conservaron en la parroquia donde aún permanecen, mientras que sus columnas salomónicas pasaron al Museo Nacional de Escultura. El crucificado tomó un rumbo distinto, parando primero en los almacenes del arzobispado antes de salir definitivamente camino de La Mudarra.

La historia de la parroquia de San Ildefonso es bastante larga y compleja¹⁸. Creada en 1577 al segregarse de la gran feligresía de San Andrés, se instaló en el templo conventual del Sacramento. El uso compartido de un mismo espacio por ambas instituciones religiosas generó no pocos problemas. Se trataba de una zona a las afueras de la ciudad, modesta en general a excepción de la acera de Sancti Spiritus (hoy Paseo de Zorrilla), fuera de la Puerta del Campo (una de las principales vías de entrada a ella) y de las tenerías, muy cerca del río Pisuerga.

Para el asunto que nos incumbe debemos avanzar hasta 1606. Ese año las religiosas abandonaron el convento al tiempo que se instalaba en él una nueva comunidad de agustinas recoletas, la rama reformada encabezada por Mariana de Manzanedo: la Venerable M. Mariana de San José. Esta era la tercera fundación de Mariana tras las de Eibar (1603), Medina del Campo (1604) y justo antes de Palencia (1610) y la Encarnación de Madrid (1611-2). La trascendencia de esta religiosa en la España de Felipe III y los primeros años de Felipe IV, su estrecha relación con aquellos monarcas y con las principales casas nobiliarias del momento, su biografía o los detalles sobre su espiritualidad son suficientemente conocidos y no podemos profundizar en ello, por lo que remitimos a la amplia bibliografía que existe al respecto¹⁹.

18. FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a Antonia: *Desarrollo urbano y proceso histórico del Campo Grande de Valladolid*. Valladolid, 1981, págs. 330-334; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, XIV, 1^a parte. Valladolid, 1985, págs. 67-73.

19. SAN JOSÉ, M. Mariana de: *Obras completas* (rev., introd. y notas de DÍEZ RASTRI-

El 2 de junio de 1606 la religiosa y sus cinco compañeras entraban en un Valladolid conmocionado tras el decreto de retorno de la corte a Madrid sólo cuatro meses antes. La ciudad afrontaba un duro despertar tras el bullicioso espejismo vivido en los últimos cinco años como cabeza del vasto imperio hispánico²⁰. La fundadora contaba con la ayuda de un grupo de mujeres piadosas que pronto tomaron los hábitos y dejaron su hacienda en el nuevo convento, especialmente María de Salazar, Catalina y Ana de Castro o Magdalena de Valdés. Los pocos días en que tuvo que alojarse en casa de Francisca Ortiz de Sotomayor (luego Francisca de San José) mientras se agilizaban los trámites de la fundación ofrecen el rico muestrario de vínculos y afectos por parte de lo más granado de la sociedad y, lo que es más importante, de la influyente espiritualidad vallisoletana: el vicario y canónigo magistral Francisco Sobrino (luego ilustre obispo de Valladolid, tan relacionado con el convento de carmelitas descalzas y con el monarca), el provincial agustino P. Antolínez (luego obispo de Ciudad Rodrigo y arzobispo de Santiago), los dominicos Baltasar Navarrete y fray Andrés de la Puente, jesuitas como Antonio de Padilla, Sebastián Sarmiento y —de manera muy especial dada su influencia y escritos— el teólogo y asceta P. Luis de la Puente o, en este mismo sentido Marina de Escobar, de la que era parienta, sin olvidar la relación con Simón de Rojas. Todos juntos ofrecen el retrato de esa poderosa espiritualidad contrarreformista, rigurosa y letrada, marcada por la influencia teresiana, manifestada en hechos sobrenaturales y plasmada en copiosos escritos. Allí, Mariana de San José encontró apoyo y consuelo.

De todos ellos nos interesa destacar una personalidad concreta: la del entonces obispo de la ciudad, D. Juan Bautista de Acevedo (fig. 5)²¹. El prelado trasmerano vivía en esos días los frutos de una tre-

Pág. siguiente Fig. 5. Arriba: *Venerable Madre Mariana de San José*. Anónimo (siglo XVII). Óleo sobre lienzo. Palencia. Convento de Nuestra Señora de la Expectación de MM. agustinas recoletas (foto gentileza Antonio Cabeza Rodríguez). Abajo: *Retrato de D. Juan Bautista Acevedo, obispo de Valladolid*. Andrés López Polanco. (h. 1606). Óleo sobre lienzo. Valladolid. Santa Iglesia Catedral

LLA, Jesús). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2014. Remitimos a la amplia y documentada producción historiográfica del P. Díez al respecto. Del mismo modo, recientemente: SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M^a Leticia: “Mariana de San José: fundadora, priora y mecenas del Real Monasterio de la Encarnación”, en *La otra Corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas Reales y la Encarnación*. Madrid, 2019, págs. 177-181, quien también ha dedicado numerosos trabajos sobre esta religiosa.

20. Todos los detalles de esta fundación, aclarando algunas importantes dudas sobre ella en DÍEZ RASTRILLA, Jesús: “Mariana de San José. Fundación del Monasterio de Valladolid (1606-1610)”, *Recollectio*, 37, 2014, págs. 5-72.

21. Sin pretender desarrollar toda su trascendencia histórica, abordada de manera bastante fragmentaria, baste Biblioteca Nacional, MSS 18000 (*Vidas, sucesos y noticias del origen, casas y empleos que obtuvieron... los cuatro hermanos del apellido Acevedo... Juan Baptista de Acevedo...*); ORTIZ DE LA TORRE, Elías: “Los Acebedos”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 3, 1921; ESCAGEDO SALMÓN, Manuel: “Los Acebedos”,

pidante carrera sacerdotal y política, fraguada y promovida a la sombra del Duque de Lerma: además de ocupar la mitra vallisoletana (1601) era Inquisidor General (1602) y Patriarca de las Indias (1604) al mismo tiempo, culminando poco después como Presidente del Consejo de Castilla (1608). La necesidad de seguir estando presente en la corte para desempeñar tales funciones hizo que tuviera que renunciar como obispo de la ciudad para inmediatamente partir hacia Madrid (1606).

Justo antes de salir de la ciudad, Acevedo —que había entablado en esos días una estrecha relación con la M. Mariana— presidió las celebraciones inaugurales del nuevo convento de la Encarnación y dio los hábitos a las primeras novicias, tras unos días de intensos trabajos de amueblamiento y adecuación del edificio al carisma recoleto (a los que contribuyó económicamente). El 18 de junio de 1606 ofició la misa de pontifical, tal y como relata la propia religiosa en su autobiografía editada por Luis Muñoz. En ese momento:

Aviame embiado (el obispo Acevedo) el Christo que está en el coro y preguntome si le avía visto, díxele que no, y mandome, que le traxesen la caja, y que la desenclavasen, y luego le pusiesen en el coro²².

Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, 5-9, 1923-1927 (especialmente 5, págs. 150 y ss).

22. MUÑOZ, Luis: *Vida de la Venerable Madre Mariana de San José*. Madrid: Imprenta Real, 1646, pág 126. Además, Acevedo tuvo oportunidad de tratar con la M. Mariana los problemas que originaba el uso compartido del templo con la parroquia de San Ildefonso. La consideración para con ella hizo que dejase a dos sobrinas suyas para criarse en esta fundación que sin embargo al poco tiempo abandonaron el convento. Aunque la eucaristía inaugural iba a ser sólo rezada “no se como entendió que yo no avia visto decir misa de pontifical y con ser ya tarde, y no venir mas a decir la rezada, se puso a decir la, y mandó que se



Por fortuna contamos con otra fuente que permite identificar esta escultura de Jesús crucificado con la conservada en La Mudarra:

Dijo misa de pontifical el señor obispo y saliéndose al claustro con nuestra madre y las religiosas las presentó un crucifijo de talla devotísimo del tamaño de un hombre perfecto verdadero retrato del de Burgos. Estuvo en el altar del coro treinta años donde era visitado y reverenciado de las religiosas con muy continuas adoraciones y cuando nos mudamos a la iglesia nueva pareció colocarle en el altar mayor por más decencia²³.

Un poco más adelante tendremos que volver sobre esta última referencia dada la importancia que tiene en el marco del presente estudio: el de la recepción de los crucificados de caña en el ámbito castellano. Pero antes debemos completar la historia de la obra hasta llegar a esa pequeña villa de los Montes Torozos. Lo que sí queremos recalcar ahora es el hecho de que aunque se deba proponer una fecha de ejecución necesariamente anterior a la del arribo de la obra, esta ha de estar bastante próxima a lo relatado y, lo que es más importante, lo sitúa en una cronología muy cercana al cristo del retablo mayor de Lerma²⁴.

Inmediatamente comenzaron los problemas entre la nueva comunidad religiosa y la parroquia de san Ildefonso derivados del uso conjunto del templo y que provocaron en toda una serie de molestos pleitos. Por ello, una vez asentada la fundación, el objetivo más inmediato fue la construcción de una iglesia conventual propia, algo que

truxese recado para que fuese de pontifical que casi eran las once quando se comenzó. No se artava de vernos y de hablarnos. Dixome que avia sido el dia de mayor consuelo que avia tenido en su vida". La cita es bastante elocuente para trazar la cordial relación entre la agustina recoleta y Acevedo; relación y protección que se mantendrá hasta el fallecimiento de éste, si bien se perpetuará en la figura de su hermano, Fernando de Acevedo.

23. Archivo del Convento de las Agustinas Recoletas de Palencia, sig. 139: *Fundación deste convento de Nuestra Señora de la Encarnación de Valladolid y el año, mes y día en que se hizo*, cap. III, fol. 57. El documento fue estudiado por DÍEZ RASTRILLA, Jesús: "Mariana de San José. Fundación...", pág. 19. Queremos agradecer muy especialmente a este autor habernos facilitado la transcripción del documento al ser imposible cotejar el original. El hecho se recoge de forma parecida en VILLERINO, Alonso de: *Esclarecido solar de las religiosas recoletas de Nuestro Padre San Agustín y vidas de las insignes hijas (...)*. Madrid, 1690, lib. V, pág. 180: "Presentoles un crucifijo de talla devotísimo, del tamaño de un hombre, de estatura perfecta, sacado por el de Burgos. Esta imagen tuvo las religiosas en el coro treinta años, con la reverencia y veneración que se dexa conocer del amor, que se sabe ardió en sus coraçones a este Señor. Oy está este Crucifijo en el altar mayor de la iglesia nueva, que hizieron las Madres, adonde le colocaron, quando se hizo a ella la Traslación de Santísimo".

24. PÉREZ DE CASTRO, Ramón: "Imágenes de poder..." (en prensa).

podieron finalmente materializar entre 1618 y 1635²⁵. Tras ello se realizó un nuevo retablo mayor, entallado en 1648 con la participación de los escultores Bernardo del Rincón y Francisco Alonso de los Ríos. Fue en ese momento cuando se decidió colocar en su ático el crucificado regalado por el Patriarca, tal y como se señaló en relato de la *Fundación deste convento*. Las penurias económicas hicieron que tuviera que permanecer en blanco y cuando en 1696 decidieron dorarlo se concertaron antes con Blas Martínez de Obregón para que lo modificara “en la forma que quedase con luzimiento y como se executaban los demás retablos que se han hecho y hacen para diferentes templos de la dicha ciudad”²⁶. El ensamblador sustituyó los fustes estriados por otros salomónicos e introdujo toda una rica decoración de talla (tarjetas, modillones, etc.) para *aggiornar* la máquina al lenguaje churrigueresco. En las condiciones de su trabajo se especifica en varias ocasiones la existencia del antiguo crucificado, que se mantuvo en su lugar²⁷.

Y allí permaneció sin más sobresaltos, incluso cuando las Madres agustinas abandonaron el convento camino del cercano de Las Lauras en 1841. Aprovechando tal circunstancia, la parroquia de san Ildefonso ocupó el templo (1844), cambiando la advocación del edificio e introduciendo algunas modificaciones en el retablo, tales como la sustitución del altorrelieve de la Encarnación que ocupaba su caja central para colocar al titular de la parroquia. Como el *cristo*, también permanecieron en él las devociones de las religiosas como San Agustín y santa Mónica. En un inventario parroquial levantado en 1859 seguía en su sitio este “*crucifijo magno de cartón*”²⁸. Un siglo más tarde todo fue desmembrado, pero el resto de la historia ya es conocida.

25. Como sabemos, se ocupó de la construcción Francisco de Praves siguiendo las trazas de Juan de Naveda. Sobre ello, además de las referencias anteriores de FERNÁNDEZ DEL HOYO (1981), MARTÍN GONZÁLEZ y URREA FERNÁNDEZ (1985) y Díez RASTRILLA (2014) ver: GARCÍA CHICO, Esteban: *Documentos para el estudio del Arte en Castilla: Arquitectos*. Valladolid, 1940, págs. 145-149 y 154; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J.: *Arquitectura barroca vallisoletana*. Valladolid, 1967, págs. 61-64; BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano*. Valladolid, 1983, págs. 469-470; FERRERO MAESO, Concepción: *Francisco de Praves (1586-1637)*. Ávila, 1995, págs. 155-156; LOSADA VAREA, Celestina: *La arquitectura en el otoño del Renacimiento: Juan de Naveda. 1590-1638*. Santander, 2007, págs. 279 y ss.

26. GARCÍA CHICO, Esteban: *Documentos para el estudio del Arte en Castilla: Escultores*. Valladolid, 1941, págs. 360-362.

27. Ídem: “*Mas en el frontis se a de hacer su tabladillo que baje hasta encima del arco de la caja del christo (...)*”, “*más se han de hacer en las jambas de la caxa del christo dos festones (...)*”.

28. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J. y URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *op. cit.*, pág. 72. Tres páginas antes, los autores describen el retablo perdido y califican a la escultura como obra anterior al resto del conjunto “*y de cartón piedra*”.

Realizada la reconstrucción del periplo histórico que ha vivido la obra, es necesario subrayar algunas ideas que hacen de él un caso significativo que ejemplifica la importancia simbólica y la recepción que tales crucificados tuvieron al menos en la Castilla de comienzos del siglo XVII.

Por un lado hay que subrayar la relevancia del patrocinio nobiliario en su recepción y donación, vinculado a las más altas personalidades de la administración, nobleza y estado eclesiástico del reino. En este caso se trata de Juan Bautista Acevedo, uno de los hombres que más poder detentaron en su época en su condición de prelado de la ciudad que hasta entonces era capital de la monarquía, Inquisidor General del reino o Patriarca de las Indias, lo que le hacía participe del juego de relaciones entre la Península y los virreinos americanos. Y a ello se unirá la presidencia del Consejo de Castilla tras la renuncia de D. Juan de Zúñiga (VI Conde Miranda y consuegro de Francisco de Sandoval), un cargo de la máxima relevancia política y figura central de la vida del Estado²⁹. Acevedo —y otros miembros de su familia— fue una pieza clave en el control del poder durante el valimiento del todopoderoso Duque de Lerma. Ayo y preceptor de su hijo mayor (el Duque de Uceda), testamentario del Duque en 1603... la cercanía entre ambos catapultó la carrera de Juan Bautista, como nos es bien conocido. Y esta cercanía se manifiesta también en el campo artístico a través de la emulación estética y simbólica y de la coparticipación en un mismo entramado de recepción en cuanto a los cristos de caña se refiere. Como hemos estudiado en otro lugar de forma bastante detallada, los crucificados mexicanos fueron recibidos en las primeras décadas del siglo XVII como obras de un alto valor semántico, símbolo al mismo tiempo de lo exótico, de una monarquía universal y católica en expansión y como poseedores de una fuerza religiosa casi sin parangón³⁰. Por este motivo —y formando parte de un proceso sobre el que aún hay que aclarar algunos aspectos— prácticamente no había noble de importancia que no poseyera alguno.

Esa posesión se orientaba siempre hacia su expresión pública a través de regalos devotos o para espacios de promoción personal a

29. GRANDA, Sara: “El presidente del Consejo de Castilla y el Generalato de la Suprema”, *Revista de la Inquisición (Intolerancia y Derechos Humanos)*, 15, 2011, pág. 29 y 70-76.

30. Ello ha sido suficientemente analizado en PÉREZ DE CASTRO, Ramón: “Imágenes de poder...” (en prensa), donde se recoge además la bibliografía anterior referida a todas esas obras.



Fig. 6. *Cristo crucificado* (detalle). Anónimo novohispano (h. 1611). Valladolid. Convento de la Concepción del Carmen. MM. carmelitas descalzas

través del patronato. Pongamos como ejemplo los ya citados como el magno crucificado que presidía el presbiterio de la iglesia colegial de Lerma y que aún permanece en su sitio; o los varios que poseyó el valido del valido, Rodrigo Calderón, y que se conservan en su fundación/antro funerario de las dominicas de Portaceli de Valladolid; o el de Cea (León), una de las villas claves para entender el proceso de reconstrucción y expansión del estado señorial de los Sandoval y Rojas; o los varios que poseyó y donó el que entendemos personaje clave en todo ese proceso, García Mazo (o Garcimazo) de la Vega. Fue este último otro de los satélites que giraron (y dependieron, y medraron) en la órbita astral del Duque de Lerma con la particularidad de que su participación en la red de regalos ultramarinos con que se pagaban alianzas y favores está ahora mucho más clara. Y es que Garcimazo está detrás de los crucificados de las carmelitas descalzas de Valladolid, del de la Vera Cruz de Paredes de Nava (Palencia, su localidad natal) y pudiera ser incluso que de la llegada del lermeyo³¹. Por eso no debe extrañarnos el origen del crucificado de

31. Ídem.

La Mudarra o el de Puebla de Montalbán, por citar algunos. Sirvan estos ejemplos como muestra de una realidad artística mucho mayor y que estamos recomponiendo en la actualidad (fig. 6).

Desde los primeros crucificados novohispanos que fueron enviados como regalos individualizados de indios desde mediados del XVI a sus localidades de origen y muchas veces estaban ligados a un uso procesional pasamos poco a poco a esta otra modalidad de obras vinculadas con el poder, reclamadas por altas dignidades desde la Península y que fueron tratadas como reliquias de un poder taumatúrgico y simbólico notable. Ello favoreció la llegada, el envío e incluso el encargo *ex profeso* a los talleres mexicanos. La nómina fue aumentando de manera ciertamente notable. Esto explica por qué en una región como Castilla y León encontramos una concentración tan alta de ejemplares en toda la Península, rivalizando cuantitativamente con una Andalucía *Puerta de América*. Dejando de lado los ejemplos cronológicamente anteriores, el papel desempeñado por la nobleza castellana en el control castellano-céntrico del poder durante el reinado de Felipe III y el Duque de Lerma (tanto monta) es la causa principal de este hecho.

Por tanto no nos satisface la recurrente afirmación de estar ante piezas populares y de escasa calidad tal y como repetidamente ha señalado la escasa historiografía que se ha dedicado a ellos, siempre de forma tangencial (al menos hasta los últimos estudios). La realidad de unas piezas ejecutadas a molde, seriadas y de materiales vulgares (cuando no directamente de desecho), realizadas por manos anónimas parece entrar en colisión con la exquisitez, nobleza y preciosismo del gusto artístico de sus poseedores, tan amantes de la unicidad entendida como exclusividad del objeto, al menos los de estos momentos de tránsito entre los siglos XVI y XVII. Ante personajes de tal estatus, que anhelan perpetuar a través de imágenes el poder alcanzado, se resquebrajan las ideas preconcebidas que presentan a estos crucificados como instrumentos evangelizadores, recursos baratos, de rápida ejecución y perecederos, que satisfacían unas necesidades coyunturales. ¿Dónde quedan las justificaciones de forzadas pervivencias prehispánicas sobre las que tanto se ha especulado cuando estamos ante un *cristo* vallisoletano propiedad de un Inquisidor General e inserto en un ambiente del contrarreformismo más extremo? Una vez más, la propia obra nos obliga a centrar la mirada desde presupuestos muy distintos, reorientándola en función de unos contextos históricos y devocionales concretos que parecen darnos las claves de interpretación.

Ni todos los *cristos* de caña son iguales ni tampoco lo fueron estos contextos de recepción a los que nos referimos a lo largo del tiempo. Por los años que nos ocupan ahora, tales obras alcanzaron el cénit de su consideración. Además de la particularidad de su técnica, lo que las fuentes de la época señalan con especial interés es su carácter devoto. Que en la crónica de la fundación de las agustinas recoletas de Valladolid se hable únicamente de esta pieza en su discurso ya es de por sí relevante. El propio Acevedo guió a la comunidad religiosa y presentó la imagen aún embalada (seguramente desmontados los brazos, como sabemos que se transportaba desde México), señalando su carácter *devotísimo*. Unos años más tarde y en la misma ciudad, se abrió el embalaje que transportaba el crucificado importado desde México por Garcimazo de la Vega para las carmelitas descalzas. El efecto fue el mismo:

el día en que se abrió la caja en que venía el Santísimo Cristo que nos trajeron de las Indias, fue una hermana a llamarme para que le fuera a ver. Yo fui y así como entré me puse internamente turbada y casi sin poder entender la cosa que veía ni entender nada que se me decía... y conociendo claramente que la figura que allí tenía era pintada no lo había sido lo que representada³².

Esta circunstancia así como la calidad de los donantes obligaba a una ubicación privilegiada en el edificio conventual. Por ello, sin salir de la misma ciudad, no ha de extrañarnos que en este de las agustinas recoletas, en el de las carmelitas de San José o en el de las dominicas de Portaceli (por citar sólo tres ejemplos), fuese el coro el lugar elegido, un espacio de la más íntima y condensada religiosidad tanto comunitaria como individual. Además de orientar rezos y plegarias, en el convento pinciano de la Encarnación acompañaba al crucificado al menos desde 1608 el Santísimo, de suerte que el recinto “*está hecho un paraíso*”, como dice la M. Mariana a Luisa de Carvajal por carta³³. Si quisiéramos remontarnos unas décadas atrás, podríamos establecer un notable paralelismo con el *Cristo del Amor* del coro bajo de San José de Ávila, recordando que fue un *forzado regalo* del obispo Álvaro de Mendoza a la propia Santa

32. VALERO COLLANTES, Cristina: “Cristos tarascos. Un ejemplo custodiado en el convento de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Valladolid”, en CAMPOS, Francisco J.: *Los crucificados. Religiosidad, cofradías y arte*. San Lorenzo de El Escorial, 2010, pág. 1075. La cita procede de una vida de la Madre Teresa de Jesús Vela, hija de los Condes de Castrillo publicada por LANUZA, Miguel B.: *Virtudes de la V. M. Teresa de Jesús Carmelita Descalza en el convento de Valladolid en el siglo doña Brianda de Acuña Vela*. Madrid, 1656, pág. 92.

33. DIEZ RASTRILLA, Jesús: “Mariana de San José. Fundación...”, pág. 35.

Teresa³⁴. La sombra teresiana era verdaderamente alargada. La historia se repetía, en otro lugar pero en un contexto muy semejante.

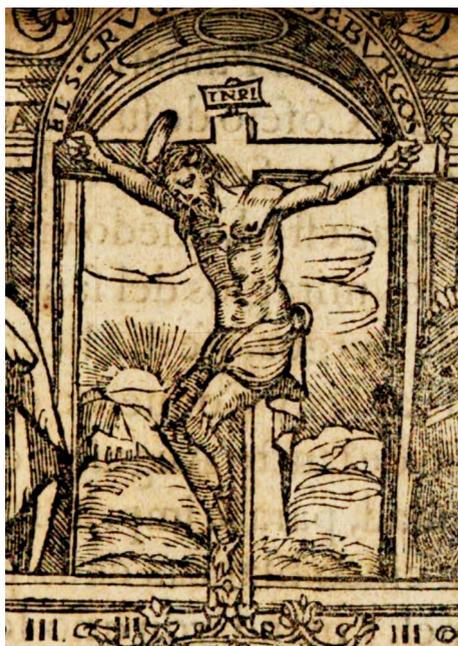
Otra idea muy relevante en relación con estos cristos ultramarinos es, por ahora y para algunos casos, su directa vinculación con la que fue sin duda la gran devoción cristífera del reino y que milagrosamente apareció siglos atrás flotando sobre las aguas: el Cristo de Burgos. De entrada y para el crucificado que tratamos, la alusión a “*perfecto verdadero retrato del de Burgos*” quizás debe de estar condicionada por la íntima devoción que le profesaba la orden agustina que lo recibió de manos del famoso prelado. No olvidemos que el simulacro burgalés (hoy catedralicio) tiene su historia más remota en los agustinos. Por ello, sin desatender lo que podía entenderse en ese momento como “copia” de una pieza —quizás más que literal, una suerte de evocación— es pertinente recordar que para este momento los verdaderos retratos del verdadero Cristo de Burgos son casi inexistentes y muy pronto sobre todo pictóricos³⁵. Por ello, quizás la lectura de tan suculenta frase esté más avocada al panorama votivo de la congregación y su sincero fervor hacia la pieza medieval, no atendiendo tanto a lo veraz, sino a lo que representaba. En definitiva, un juego de dependencias entre imágenes con el que se da una vuelta de tuerca a lo señalado en Trento y a la función de intersección de las imágenes. Por cierto, y antes de concluir con estas elucubraciones: ¿no resulta curioso que no se hiciera ninguna mención a su procedencia de las Indias en la crónica conventual?. Con seguridad el obispo Acevedo se lo hizo notar a las religiosas. Tal vez para ellas aquello no era lo más relevante (fig. 7).

Tampoco podemos olvidar al abordar la relación del icono burgalés con las imágenes ligeras novohispanas, que una de las piezas cruciales procedentes del mismo *Taller de los Grandes Cristos* —el de la antigua colegiata de Lerma (Burgos)— pudiera tener en este vínculo la respuesta a ciertas particularidades formales. Si en el resto de piezas producidas en aquel obrador mexicano encontramos el cabello ejecutado con pasta de caña modela y el perizoma como parte de las obras mismas, ambas

Pág. siguiente Fig. 7. Arriba izquierda: *Libro de los miraglos d'el Sancto Crucifixo, que está en el monasterio de sancto Agustín de la ciudad de Burgos*. Burgos, 1574. Arriba dcha.: *Santo Cristo de Burgos*. Retablo de la Virgen de las Nieves. Óleo sobre lienzo. Anónimo, comienzos s. XVIII. Nava del Rey (Valladolid). Iglesia parroquial (fotografía: Javier Castán Lanaspá). Abajo: *Cristo crucificado*. Taller de los Grandes Cristos (h. 1606). Lerma (Burgos). Iglesia parroquial

34. AMADOR MARRERO, Pablo F.: *Imaginería ligera novohispana...*, págs. 221 y ss.

35. Sin pretender agotar la bibliografía y centrándonos en la expansión iconográfica de la obra, además de los estudios de Lázaro GILA MEDINA, podemos destacar: ITURBE SANZ, Antonio: “Cristo de Burgos o de san Agustín en España, América y Filipinas”, *Los crucificados. Religiosidad, cofradías y arte*, págs. 683-714; GARCÍA GUZMÁN, Miguel y GARCÍA REYES, Miguel R.: “Iconografía del Santo Cristo de Burgos o de san Agustín”, *Archivo Agustiniiano*, 205, 2003, págs. 261-306; LÓPEZ MARTÍNEZ, N.: *El santísimo Cristo de Burgos*. Burgos, 1997; Además, LOVIANO, Fr. Pedro de: *Historia y milagros del Santísimo Christo de Burgos con su novena...* Madrid, 1740.



características no están presentes en el de Lerma. Muy probablemente ello podría justificarse a través de la especificidad del encargo, de ejecución particular y diferenciada con destino a una personalidad tan señalada como lo era el Valido de Felipe III. Tal singularidad y los paralelismos con la visión de la obra vestida y con faldilla sobrepuesta, nos remite directamente a otra de las acepciones que podríamos vincular con el afán de copia —o mejor, evocación— del indicado Cristo de Burgos.

Unas últimas consideraciones sobre la escultura de La Mudarra deben de ir orientadas al aspecto puramente estético. Tanto de él como de algunos de sus hermanos de taller se alaba su enorme tamaño pero también el representar a *un hombre perfecto*. A nuestro juicio esa perfección en la representación está ligada a un carácter naturalista propio y diferenciador del deno-



Fig. 8. Antecapilla donde se localiza el crucificado novohispano (abajo) y capilla (derecha) de la Santa Cueva de Santo Domingo. Segovia



minado *Taller de los grandes Cristos*, un rasgo que parece intensificarse precisamente en las obras más excepcionales como son las de Lerma o el del coro de Portaceli y en algunas más tardías como el citado de las carmelitas vallisoletanas. Ello nos lleva a tener que reconsiderar el carácter retardatario con el que se suele tildar a tales obras. Si nos atenemos estrictamente a su cronología (como tarde h. 1605 pues fue regalado al año siguiente) y si insertamos la obra en el panorama escultórico vallisoletano del momento podremos darnos cuenta de lo injusto de tal afirmación. Y es que el crucificado no sólo llegó a Valladolid, sino que lo hizo en el barrio y en el templo que centraba la vida de los talleres escultóricos más sonados de Valladolid. A pocos metros estuvieron los obradores de Juan e Isaac de Juni o Esteban Jordán. Y (al menos desde junio de 1606, la misma fecha en la que se presentó el crucificado de caña) allí golpeaba el mismo Gregorio Fernández, que además era parroquiano de San Ildefonso. Pero

también temporalmente allí vivió Pompeyo Leoni, ensambladores como Juan de Muniátegui o pintores como Pedro de Oña (yerno de Jordán). La llegada de este y otros crucificados de caña semejantes a la ciudad del Pisuerga la convierten en un foco irradiador de gran importancia. Y justo en esos años observamos en los talleres locales no sólo un cambio de gusto, sino también de ejecución tratando de lograr la ligereza necesaria y recomendable para los nuevos pasos de Semana Santa. Es este un asunto que debe ampliarse en próximos estudios.

Un Cristo americano para la Santa Cueva de Santo Domingo de Segovia...

En el discurso que vamos pergeñando sobre la recepción, uso y resignificación de la escultura virreinal de caña de maíz proponemos otro ejemplo que resulta sumamente interesante. Lo traemos a colación porque conscientemente nos sirve de auxilio –uno más– en esta parva de ejemplos individuales que vamos acumulando y porque confirma algunas de las ideas que venimos señalando. Al mismo tiempo, la obra constituye por sí misma un testimonio altamente significativo de las metamorfosis simbólicas de este tipo de imágenes ya de por sí tan poliédricas.

Se trata del crucificado de gran tamaño (201 x 165 x 35 cms) que preside la capilla que da acceso a la Santa Cueva del antiguo monasterio dominico de Santa Cruz la Real en Segovia, una escultura que no se había aún analizado como obra novohispana ejecutada en técnica ligera. Se aloja en un retablo churrigueresco del primer tercio del siglo XVIII dorado y jaspeado, realizado *ex profeso* para este *cristo* tal y como evidencia tanto el perfil como la policromía de la moldura de hojillas que lo enmarca. Junto a la escultura aparecen otras dos tallas dieciochescas de *San Juan* y la *Virgen*, de tamaño sensiblemente menor. El resto del retablo no es más que la prolongación de ese marco, con columnas salomónicas en la parte inferior y una pareja de estípites en la superior. Sirve como remate un gran tarjetón de hojas crespas portado por un niño en cuyo centro aparece la cruz flordelisada, elemento importante pues indica su pertenencia a la orden que hasta la desamortización regentó el edificio (Fig. 8).

Para la hasta ahora insospechada adscripción novohispana de este crucificado segoviano, además de nuestra primera percepción y la posterior comprobación de su materialidad *in situ* –gracias a la disposi-

ción de las monjas que lo custodian-, nos valimos del simple cotejo con otras efigies de contrastada naturaleza y origen mexicano³⁶. Es, como en el caso de La Mudarra, ejemplo palpable de una producción en la que prima el uso de moldes y, por lo tanto de carácter fuertemente seriado —que no mimético— tal y como veremos a continuación. En este caso nos encontramos ante una obra producida en el prolífico obrador que en su momento dimos a conocer bajo el nombre de *Taller de Cortés*, aquel que tiene como pieza referencial al *Cristo de la Vera Cruz* o *de Zacatecas* (Montilla, Córdoba). Siguiendo el mismo procedimiento, la descripción que recuperamos a continuación es completamente válida para el que nos ocupa dadas las analogías. Así lo describimos en su momento:

Es de tamaño mayor que el natural. Presenta anatomía muy marcada en la que sobresale el correcto modelado con costillas realzadas y cuyo arco, frente al de otras imágenes, es mucho más cerrado. Igual que ocurre en el torso, las piernas y pies demuestran un correcto conocimiento fisiológico, esmerándose en la realización de las extremidades, al contrario que en muchas otras piezas de la misma técnica. Se distingue el trabajo de la cabeza, cuello bien trazado y remarcando el esfuerzo en la musculatura de esta zona. En la realización del rostro, (...) muestra facciones serenas, con la boca entreabierta, dejando ver ligeramente los dientes. El tratamiento del pelo, tanto de la cabeza como de la barba y bigote, siguen los acanalados paralelos habituales, en este caso, parcialmente ocultos y desvirtuados hasta su última restauración. Al igual que ocurre con las otras imágenes que filiamos a este obrador, un mechón de pelo cae por el lateral izquierdo, dividiéndose en dos menores que se entrelazan. En el otro lado del rostro, el pelo, del que sale un pequeño mechón, queda recogido en ligeras ondulaciones tras la oreja, discurriendo lateralmente por el cuello y uniéndose en la espalda al que viene de la parte posterior de la cabeza. La barba y el bigote son tratados siguiendo similar tratamiento que el resto del pelo, siendo más suave el bigote y agrupándose en pequeños mechones el de la barba, que es su parte central se bifurca y arquea ligeramente.

El paño de pureza es otro de los elementos significativos que ayudan a identificar los cristos del taller, ya que hasta ahora aquellas piezas que mantienen este trazado guardan una estrecha relación no sólo formal, sino también técnica. Corto y ceñido al cuerpo, está realizado a base de pe-

36. Agradecemos las facilidades ofrecidas por la comunidad de MM. dominicas de Santo Domingo el Real de Segovia para la realización de este estudio. La confirmación material fue fácilmente contrastable por el orificio que presenta la imagen en la parte superior de la cabeza. También en la estratificación visible en el orificio de inserción de la lazada —no original— de la cadera izquierda.

queños pliegues, caracterizándose por la amplia diagonal que describe desde el lateral izquierdo –supuestamente donde estaría la lazada, hacia el lado derecho inferior–, quedando este lado debajo y dejando únicamente ver la parte superior, que del mismo modo se inclina hacia el lado opuesto para formar una uve central que deja al descubierto todo el estómago³⁷ (Fig. 9).

Gracias a una mirada pausada y precisa, más atenta a las pequeñas y lógicas diferencias que existen entre piezas trabajadas por un mismo taller, percibimos que las existentes entre el crucificado dominico y el de referencia de Montilla son realmente exiguas. En efecto, centrándonos en esas ligeras variaciones, si comparamos la forma de trazar los volúmenes y perfiles de los cabellos, es fácil comprobar como son prácticamente iguales. Estas analogías llegan incluso a percibirse en elementos de cierta singularidad, caso del amplio bucle que se desgaja y discurre lateralmente en la parte derecha hasta apoyarse en el lateral del torso y prácticamente a la misma altura y separación con respecto al volumen que marca el pezón. Sin abandonar este elemento que hemos declarado en múltiples ocasiones como una de las señas de identidad de este obrador en cuestión³⁸, entre sus variaciones podemos ver cómo, aunque son similares en la idea de su ejecución, dos mechones que se trenzan y concluyen en la separación de sus puntas es un rasgo que permite filiar más aún al crucificado segoviano con el de Montilla. A ello sumamos que ambos comparten el sentido en el discurrir de los cabellos y sus volúmenes o la mayor prolongación y separación de las puntas paralelas en las que finalmente concluyen los bucles. En cuanto a los

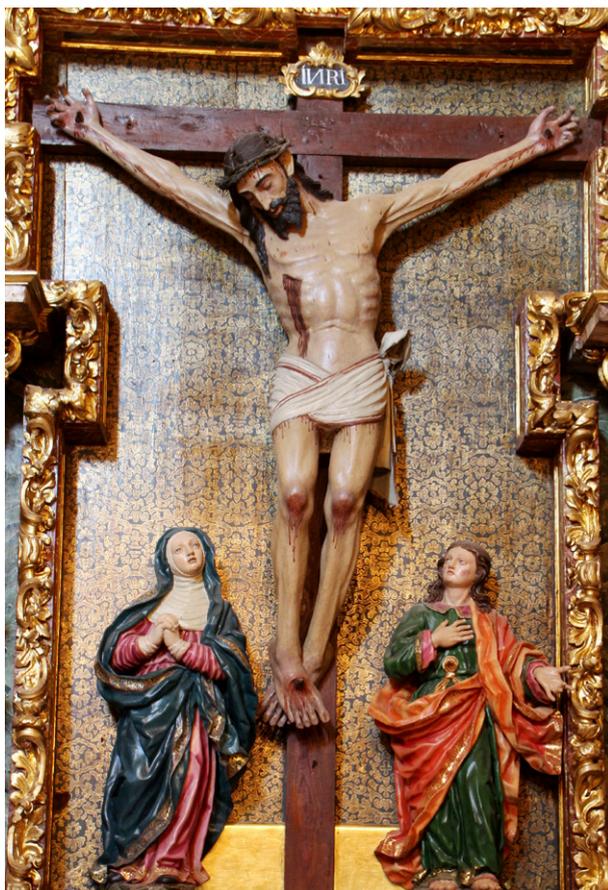


Fig. 9. *Cristo crucificado*. Taller de Cortés (h. 1575). Segovia. Santa Cueva

37. AMADOR MARRERO, Pablo F. *Imaginería ligera...*, pág. 227.

38. Las primeras descripciones y codificaciones de este taller las iniciamos en: AMADOR MARRERO, Pablo F.: *Traza española...*, págs. 56-58.



Fig. 10. Izquierda: *Cristo crucificado*. Taller de Cortés (h. 1575). Segovia. Santa Cueva (detalle). Derecha: *Cristo de la Vera Cruz* (o *de Zacatecas*). Taller de Cortés (antes de 1576). Montilla (Córdoba)

puntos de comunión de las barbas entre ambos ejemplos, son mucho más próximas que respecto a otros, llegando a repetirse ya no sólo el trazado, sino también el característico perfil interior que se forma en la bifurcación de ambas puntas y hasta en el apoyo de la derecha (Fig. 10).

Lamentablemente, tanto el crucificado que nos ocupa como el de referencia parecen no presentar sus policromías originales³⁹. Además, en este punto de los terminados policromos y sus dependencias entre piezas de igual trazado, últimos estudios y especialmente novedosos hallazgos documentales nos llevan a ser cautos. Gracias a las tempranas referencias encontradas en archivos de Jerez (Cádiz) sabemos ahora que algunas obras ligeras llegaron sin policromar, concluyéndose en este lado del Atlántico⁴⁰. Además de generar los lógicos

39. En el caso del *Cristo de Zacatecas*, la existencia de la policromía subyacente quedó constatada en la intervención que, junto con Carmen Bermúdez, realizamos en los talleres de la Universidad de Granada en el año 2004.

40. Nos referimos al traído en 1588 por Jerónimo Moreno Cañas para la cofradía de San Benito del que consta la referencia a “doze ducados de rresto de quinze ducados que os damos por la hechura de un christo de estatura de un onbre de cañaheja que bino de yndias en blanco”; ROMERO BEJARANO, Manuel: *Los orígenes de la Semana Santa de Jerez. Historia documentada de las primeras cofradías de penitencia de Jerez de la Frontera*. Jerez de la Frontera, Colección Dionisio, 2019, pág. 226.

problemas para su identificación —que deberán esperar a protocolos específicos de análisis comparados— quizás sea esa circunstancia la que dé explicación a las plausibles y notorias diferencias que encontramos en dos crucificados del *Taller de los Grandes Cristos* que, aún siendo del mismo obrador y conservados en el mismo recinto, presentan notorias diferencias policromas. Nos referimos a la pareja de obras existente en la clausura de las dominicas de Porta Coeli (Valladolid)⁴¹.

Regresando a la efigie que aquí nos compete, nos parece evidente que su notable cercanía con el Cristo montillano de la Vera Cruz o de *Zacatecas* es suficiente por ahora —a la espera de los oportunos hallazgos documentales— para establecer tanto su adscripción a un mismo taller —el de Cortés—, como para poder establecer una primera propuesta cronológica. Al respecto, gracias a las indagaciones del investigador local Antonio Luis Jiménez Barranco, sabemos que el crucificado andaluz ya estaba en Montilla en septiembre de 1576, quedando registrado el 10 de ese mes en la documentación notarial como donación del indiano Andrés Fernández de Mesa⁴². Es así como, al igual que ocurre con otros cristos del mismo taller y con parte de las mismas circunstancias comparativas, proponemos que sea a esa misma década, la de los setenta del Quinientos la que cabe señalar para este otro crucificado segoviano.

Dicho esto, parece oportuno en primer lugar refrescar brevemente la trascendencia simbólica, piadosa y taumatúrgica del espacio arquitectónico en el que se aloja la escultura pues creemos que este hecho está directamente ligado a la recepción de la obra⁴³. Señalado

41. AMADOR MARRERO, Pablo F.: *Imaginería ligera novohispana...*, págs. 284-286.

42. JIMÉNEZ BARRANCO, Antonio Luis: "El Santo Cristo de Zacatecas", *Nuevo Ambiente*, (monográfico dedicado a la Semana Santa). Montilla, 2000, págs. 41-43.

43. Dada la amplia y diseminada bibliografía al respecto nos limitamos a señalar las aportaciones más recientes como VVAA: *Actas de las conferencias del VIII centenario de la llegada de Santo Domingo a Segovia. 2018*, Segovia, 2019. LARRAÑAGA ZULUETA, Miguel et al: "Arte e historia en Santa Cruz la Real de Segovia", *Oppidum*, 1, 2005, págs. 143-198; ídem: "El convento dominico de Santa Cruz la Real de Segovia durante las épocas medieval y moderna" (s. f.) (https://www.academia.edu/721550/El_convento_dominico_de_Santa_Cruz_la_Real_de_Segovia_en_las_%C3%A9pocas_medieval_y_moderna (consultado 15 marzo 2020)); ídem: *Historia y Arte en el convento de Santa Cruz la Real de Segovia*, Segovia, 2018. Igualmente: CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo: "Patrocinio regio e Inquisición. El programa iconográfico de la Cueva de Santo Domingo, en Santa Cruz la Real de Segovia", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 447-462. ídem: "Un panegírico de la predicción. La exaltación de la cruz y la iconografía de los dominicos en Segovia", en *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruguete y su entorno*, Palencia, 2003, pp. 361-370; ídem: "El convento de Santa Cruz la Real de Segovia. De los orígenes románicos a la fá-

como “uno de los mayores santuarios que se conocen en nuestra nación española”⁴⁴, su origen está vinculado a la presencia en Segovia de Santo Domingo (1218) y a la fundación de este convento, tenido como el primero de la orden en España. En Segovia Domingo de Guzmán halló más “a propósito para la aspereza que profesaba, una cueva entre lo profundo del río y la altura de la ciudad (...) renovó allí sus ásperas disciplinas, esmaltando la cueva con su sangre, que permaneció en milagrosa frescura hasta el tiempo de nuestros padres”⁴⁵.

El lugar de vida, oración y penitencia del santo⁴⁶ muy pronto se convirtió en escenario de hechos milagrosos y de sonadas conversiones, de modo que las distintas fábricas conventuales anexas mantuvieron sin alterar aquel recinto sagrado, convirtiéndolo en una capilla a modo de relicario arquitectónico⁴⁷ que perpetuaba la memoria del fundador y la historia de la propia casa. A finales del siglo XV se produjeron las modificaciones más importantes con la construcción de una antecapilla —lugar donde se localiza la escultura mexicana— gracias a la magnanimidad y patrocinio de los Reyes Católicos, siendo un prior de esta casa confesor regio e Inquisidor general: fray Juan de Torquemada. Por ello en la bella portada y en las ménsulas interiores de este espacio se desarrolló un programa iconográfico que presentaba la relación de la orden con la institución inquisitorial y su lucha contra la herejía teniendo como garantes a los propios monarcas. En sintonía con esto,

brica tardogótica”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 91, 2003, págs. 143-163; ITURGÁIZ CIRIZA, Domingo: “Inquisición e iconografía. La cueva de santo Domingo en Santa Cruz la Real de Segovia”, *Ciencia Tomista*, vol. 130, 423, 2003, págs. 189-215. CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo y EGAÑA CASARIEGO, Francisco: *El convento de Santa Cruz la Real y su Santa Cueva*, Segovia, 2008. A esta bibliografía sumaria hay que añadir la referenciada en las siguientes páginas.

44. EGAÑA CASARIEGO, Francisco: “El caso de Santa Cruz la Real de Segovia. Vicisitudes de un edificio conventual desde la desamortización bonapartista hasta nuestros días”, *Archivo Dominicano*, 31, 2010, pág. 323 (Memorial del prior del convento, 1814).

45. COLMENARES, Diego de: *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Madrid, 1637, I, cap. XX, pág. 351. Además de la bibliografía citada en las notas anteriores resultan especialmente importantes las históricas monografías dedicadas al santuario por NAVAMUEL, Juan: *Cueva de Santo Domingo, en Segovia, mystica Jerusalem y sagrado calvario (...)*. Madrid: Imp. Domingo Fernández de Arrojo, 1752; LECEA, Carlos de: *La Cueva de Santo Domingo de Guzmán*. Segovia, 1895; CARRIÓN, Antonio: *Cueva de Santo Domingo de Guzmán*. Vergara, 1908; y por supuesto la clásica fuente para la historia segoviana de Diego de Colmenares citada al inicio de la nota.

46. La hagiografía señala repetidamente cómo el demonio le sometió a los mismos suplicios que padeció Cristo, incluida la crucifixión. Domingo logró resucitar con la intercesión de la Virgen María tal y como relato él mismo en su aparición a Santa Teresa de Jesús.

47. “*Cripta y relicario de la sangre del patriarca*” dice NAVAMUEL, Juan: *op. cit.*, pág. 10.

Pedro Berruguete realizó un retablo pictórico para la cueva del que se conserva la tabla central con el crucificado (Museo de Segovia) a cuyos lados, entre otros santos dominicos, aparecía Domingo de Guzmán en disciplina, visualizando artísticamente los hechos aquí acontecidos⁴⁸. Esta estrecha relación con Isabel y Fernando, ejemplificada a través del patronato regio y de distintas donaciones y alhajas se explicitaba en la Santa Cueva con la presencia de sus retratos, como recoge a mediados del siglo XVIII el P. Navamuel. De hecho los dominicos los consideraban como “padres que viven y reinan en nuestros corazones”⁴⁹.

Entre los visitantes más importantes y que dejaron su devota huella en el de por sí ya sagrado recinto caben destacar la supuesta –y bien creíble– de San Vicente Ferrer⁵⁰ y, sobre todo, la de Santa Teresa de Jesús con motivo de su fundación en la ciudad (septiembre de 1574). En este lugar la santa abulense “permaneció largamente en arrebatado éxtasis” entablado durante cuatro horas un diálogo con Santo Domingo –quien le prometió su protección y le relató sus suplicios allí vividos– y con el propio Jesús⁵¹.

48. Francisco EGAÑA CASARIEGO ha dedicado a la obra varios trabajos como “El Cristo crucificado de Berruguete del convento de Santa Cruz de Segovia y el primitivo retablo de la Cueva de Santo Domingo de Guzmán”, *Estudios Segovianos*, 103, 2003, págs. 107-128; “Una obra desconocida de Pedro Berruguete en Segovia: el primitivo retablo de la Cueva de Santo Domingo en Santa Cruz la Real”, *Goya*, 309, 2005, págs. 323-338; “Pedro Berruguete en el entorno de Santa Cruz la Real: el retablo para la cueva de Santo Domingo de Guzmán”, en *Pedro Berruguete en Segovia*, Segovia, 2013, págs. 59-76; más recientemente, ídem: “Un eslabón perdido –y recuperado– del programa iconográfico de Santa Cruz la Real: el retablo de Pedro Berruguete para la cueva de Santo Domingo”, en *Actas de las conferencias del VIII centenario...*, págs. 39-64. Además, una ficha catalográfica con amplio resumen bibliográfico en COLLAR DE CÁCERES, Fernando: “Cristo crucificado”, en *Pedro Berruguete en Segovia*, 2013, págs. 138-139.

49. NAVAMUEL, Juan: *op. cit.*, págs. 31-32. El cronista dominico insiste que al mirar diariamente la comunidad los retratos de los Reyes Católicos dispuestos a la entrada de la cueva “la vista de los hijos de Santa Cruz y como que divertida la imaginación, quando les van a tributar los respetos políticos debidos a su grandeza, les sale a el paso la razón, mostrándoselos vivamente dentro de su corazón”. Además, a finales de la Edad Moderna, entre las obras de interés artístico que se citan en la Cueva (por ejemplo por Palomino o Bosarte) se mencionan dos obras de Carreño de Miranda que representaban a santo Domingo con la Virgen del Rosario y la aparición de San Pedro y San Pablo a santo Tomás, pero en ningún caso se hace referencia al retablo barroco o al cristo de caña.

50. Colmenares señala la fecha de 1411 y recuerda la tradición por la cual Vicente Ferrer habría practicado las mismas penitencias que su padre fundador delante de un crucificado en esta santa cueva.

51. El aludir a la santa abulense en un texto sobre imágenes ligeras novohispanas nos recuerda que desde su primera fundación y por intercesión de ella, el convento de San José de Ávila posee en el coro de su templo una de estas piezas, el *Cristo del Amor*. AMADOR MARRERO, Pablo F.: *Imaginería ligera novohispana...*, págs. 221-225.

Todo ello acrecentó aún más la importancia del paraje segoviano para los fieles. En el caso de los dominicos, la —así denominada— cueva y su antecapilla eran el origen, corazón y raíz simbólica del cenobio; allí se subrayaba la especial relación con los monarcas que llevó al convento a añadir “la Real” a su advocación primitiva. Además fue lugar de enterramiento de los religiosos⁵²: todos los días la comunidad descendía en solemne procesión después de completas, rezaba por el alma de sus regios patronos y concluía con una oración ante la escultura de Santo Domingo de la cueva (donde aún permanece), aquella talla alabada por Santa Teresa al ser casi una vera efigie del santo burgalés. A estos rituales comunitarios se añadían otros individuales, de modo que podemos hacernos una idea clara de la trascendencia del recinto en la vida de aquellos religiosos.

Tal riqueza y pluralidad simbólica, sembrada de acontecimientos sobrenaturales, se vio potenciada de manera especial en la segunda mitad del siglo XVI, en un contexto plenamente contrarreformista. Importante fue el descubrimiento en 1566 de la parte tapiada de la cueva que la tradición señalaba como el lugar exacto de la morada de Santo Domingo. Tras pasado el muro que la cerraba se pudo comprobar que estaba aún “salpicada de sangre cuajada y tan fresca como si se acabara de derramar” por su fundador⁵³. Además, si la estancia de Santa Teresa fue el otro acontecimiento trascendental desde el punto de vista religioso, no debemos olvidar la piadosa visita de Felipe II, durante la cual la tradición señala que le disgustó la existencia en la antecapilla de un sepulcro alto “de un conde de Chinchón” por considerar aquel espacio demasiado digno hasta para él mismo⁵⁴. Muy sonado fue también

52. “Esta cueva tiene, en baxando la escalera una capilla (antecapilla, en la que encuentra el crucificado) donde se entierran los religiosos, y luego adentro ay una capilla más capaz con su retablo en que se dize misa...”, LÓPEZ, Fray Juan: *Tercera Parte de la Historia general de Sancto Domingo y su Orden de Predicadores*. Valladolid, 1613, libro I, cap. 32, pág. 117. En parecidos términos lo expresa Navamuel.

53. NAVAMUEL, Juan: *op. cit.*, págs. 52, 81 *et al.*

54. La visita ya es recogida por el cronista dominico fray Juan López y repetida en muchas otras publicaciones: “muchas veces mirando con muy particulares ojos las paredes y cueva (...) que paredes regadas con tal sangre no era mucho que las reverenciasen los Príncipes de la tierra (...) y hallando una vez una tumba en ella con particular sentimiento preguntó cuya era y quién estaba allí sepultado. Respondieron que era depósito del Conde de Chinchón, y con ser conocido por tan privado de Su Majestad, dixo: Quitese luego de ay que aun para mi fuera mucho si se hiziera lo que se ha hecho con el Conde”. LÓPEZ, Fr. Juan: *Tercera parte de la Historia General...*, pág. 124. Aunque también se ha señalado en alguna ocasión que el entierro perteneciera a un miembro de la familia Coronel (LOSÁÑEZ, José: *El Alcázar de Segovia*. Valladolid, 1861, pág. 223), Lecea y el resto de historiadores lo refutan, dando credibilidad a las palabras del P. López (Lecea, Colmenares, etc.).

el intenso raptó extático que allí tuvo el venerable fray Melchor Cano⁵⁵, sobrino del homónimo teólogo tridentino y presentado al obispado canario. Cano fue una figura relevante en el panorama devocional de entresiglos. Alabado por Santa Teresa (a quien visitó precisamente en Segovia en 1574), su fama de santidad creciente hizo que fuera llamado a Valladolid por los monarcas. Durante una parada en su camino a la corte en noviembre de 1602 el dominico tuvo un prolongado arrebató en esta capilla, manifestándose con grandes resplandores que alarmaron a los segovianos, quienes acudieron en masa. Si el raptó teresiano tuvo su plasmación pictórica en el gran lienzo conservado en el Museo de Segovia, este otro también fue inmortalizado en otro que al parecer se encontraba en la Santa Cueva. En él se mostraba al fraile levitando delante de un crucificado (¿el de Pedro Berruete en la capilla o el mexicano de la antecapilla?), al corregidor y a otras personas sorprendidas ante tales prodigios. Desconocemos el paradero de la pintura, pero al menos conservamos otra más sencilla en la sacristía de la parroquial del Divino Salvador de Madridejos que procede de la tumba del venerable y que lo muestra delante de la escultura de Santo Domingo de la cueva (fig. 11)⁵⁶. Es probable que su relación con Felipe III y Margarita de Austria incentivara la visita que toda la familia real (los monarcas, el príncipe Felipe y las infantas Ana y María) realizó al convento en 1609 —justo en el momento en el que se concretaba la expulsión de los moriscos— y en cuyo transcurso no podría faltar un rato de oración en la Santa Cueva⁵⁷.

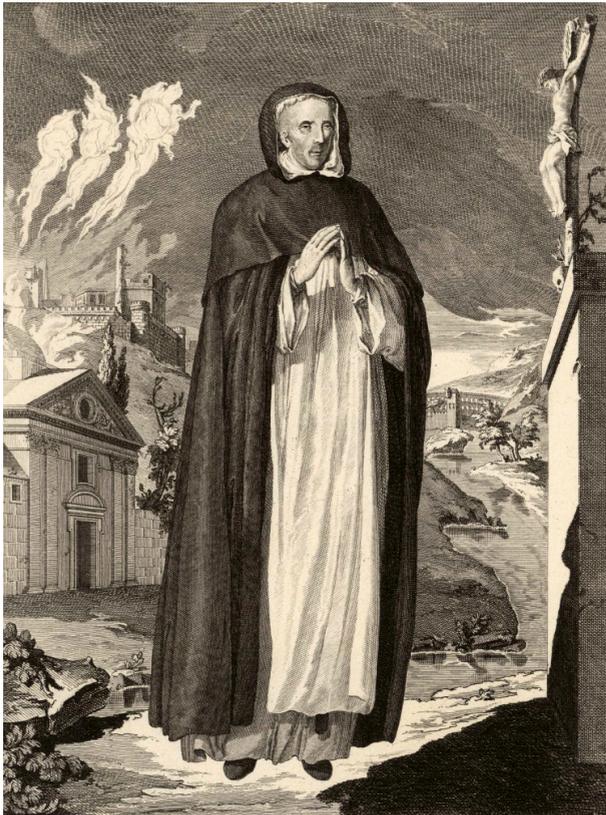
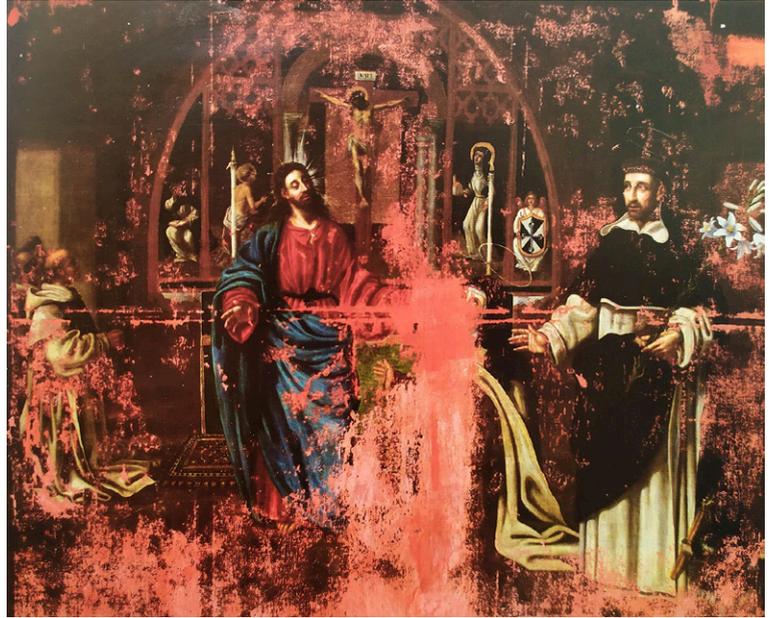
Todo ello nos permite reconstruir la riqueza contextual que rodea a este crucificado. Como ocurre en otros lugares, la presencia de una talla de tales características y orígenes ultramarinos no puede ser casual. Por desgracia aún carecemos de datos concretos sobre

55. En el siglo Baltasar de Prego Cano (1541-1607). Al respecto, LÓPEZ, Fr. Juan: *Quarta parte de la Historia General de Santo Domingo y su Orden de Predicadores*. III, caps. XXXI-XXXVI, Valladolid, 1615, fol. 885; RODRÍGUEZ DE DIEGO ZAMORANO, Jesús: “Compendio histórico cronológico de la vida, virtudes y culto del venerable fray Melchor Cano”, *Cuadernos de Historia y cultura popular*, III, 2017, págs. 212-249. Este acontecimiento es narrado por todos los autores que se han dedicado al sagrado recinto, como Colmenares, Navamuel, etc.

56. Nos constan varias pinturas más que reflejaban este acontecimiento. Existen otras representaciones de Melchor Cano, como el grabado dieciochesco que lo representa orando y levitando delante de un pequeño crucificado, al fondo del cual se representa la ciudad de Segovia y su acueducto (Biblioteca Nacional, sig. IH/1618/2; disponible online <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000036921>).

57. En una carta de fray Pedro de Paradinas a Diego Sarmiento de Acuña en el que da las gracias por la mesa enviada señala que la familia real visitó el convento precisamente en la víspera y el día de la fiesta de Santo Domingo, justo antes de partir a El Escorial [Santa Cruz la Real. Segovia, 8 agosto 1609]. Archivo de la Real Academia de la Historia, Salazar y Castro, A-82, f. 452.

Fig. 11. Izquierda: *Éxtasis de Santa Teresa en la Cueva de Santo Domingo*. Anónimo (primera mitad del XVII). Óleo sobre lienzo. Segovia. Museo de Segovia. Abajo: *Retrato de Melchor Cano en éxtasis, con la imagen de Segovia al fondo*. Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (último tercio del s. XVIII). Grabado calcográfico. Biblioteca Nacional



las circunstancias que motivaron la importación y/o donación de la obra al convento, una información que resulta capital para confirmar tal hipótesis. Al respecto, no olvidemos que los dominicos de la Ciudad de México ya contaban entre sus imágenes algunas singulares realizadas con caña de maíz, siendo referidas por fray Agustín Dávila Padilla:

En la cruz de Cristo Nuestro Señor está puesta su Imagen muy devota, de las que en esta tierra se hazen de caña, con el primor que para aquel espectáculo se requiere. Los hombros y rodillas están con tal disposición, con unas bolas que tienen por dentro bien disimuladas y cubiertas; que hazen juego con mucha facilidad, como si fuesen de cuerpo natural. En las Cruces colaterales estan los bultos de los dos ladrones obrados de la misma materia⁵⁸.

58. DÁVILA PADILLA, Fray Agustín: *Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México, de la orden de predicadores*, libro II,

La noticia de las imágenes dominicas mexicanas fue conocida en España como así ejemplifica el hecho de que cuando otros hermanos de la orden —los de Bornos (Cádiz)— se referían a su *Cristo del Capitulo*, hoy *Cristo de Bornos*, al hablar de la materialidad del crucificado aludían directamente a la crónica de Dávila Padilla⁵⁹.

Desde luego podemos confirmar que la escultura estaba ya ubicada en el siglo XVIII en la Santa Cueva. Esta afirmación se desprende al estudiar el retablo en el que se aloja, realizado a medida para él y que fue instalado cerrando la puerta clasicista atribuida a Pedro de Brizuela que daba acceso al recinto interior desde la antecapilla de los Reyes Católicos⁶⁰. Además, algunos datos documentales así lo ratifican. Hay que tener en cuenta que estos espacios inferiores quedaron resguardados del fuego que asoló buena parte del convento en 1809 durante los sucesos de la Guerra de Independencia y que —gracias a haber mantenido su uso devocional— no sufrieron con tanta intensidad los efectos calamitosos de la Desamortización y definitiva exclaustación decimonónica⁶¹. De hecho en el inventario de la Santa Cueva de 1887 aparece citado:

al frente de esta misma capilla (de entrada) se encuentran un retablo con su mesa de altar; en el retablo está la imagen de Nuestro Señor Jesucristo crucificado y a cada uno de sus lados las de la Santísima Virgen y de San Juan, siendo las dos imágenes primeras de madera tallada, mientras que la del tercero es de cartón piedra⁶².

El dato es relevante porque confirma la existencia y ubicación del *cristo*, señala una materialidad técnica ligera y además permite confirmar indirectamente su presencia allí antes de los procesos desamortizadores⁶³. Además, completa la descripción del retablo señalando

capítulo LXIII, “De la Cofradía del Descendimiento, y Sepulcro de Christo N. Señor, que se fundó en México”, prólogo de Agustín Millares Carlo, 3ª ed. México, Academia Literaria, 1955, pág. 563.

59. BARRA RODRÍGUEZ, Manuel: *Iglesias y ermitas de Bornos*, Cádiz, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, 1995, pág. 201.

60. En fecha contemporánea se liberó este acceso y el retablo fue instalado en el muro sur, en el testero de la misma capilla.

61. Lecea dedica elogios a los padres exclaustados que mantuvieron el decoro de la capilla y los cultos con un amor “*imposible de describir con exactitud*” (pág. 32).

62. EGAÑA CASARIEGO, Francisco: “El ocaso de Santa Cruz...”, pág. 329.

63. Aunque el inventario se realizó en fecha tan tardía como 1887, el sacerdote redactor y encargado del santuario anotó que todos esos efectos eran propios de la cueva “*según oímos decir al R. P. Fr. Claudio Sánchez de Contreras*”. Precisamente este último era el dominico exclaustado que tras la desamortización actuó como capellán y mantenedor principal del recinto. De ahí que gracias al documento podamos enlazar

que en él se encontraban cuatro relicarios en forma de brazo, de suerte que tenía un especial protagonismo como relicario, contexto en el que es bastante frecuente encontrar este tipo de crucificados novohispanos al menos desde el último cuarto del XVI.

La falta de documentación y estudios concretos nos impiden remontarnos por ahora mucho más en el tiempo. La presencia de un gran crucificado en este espacio está ligada al culto cristocéntrico característico (pero no exclusivo) de los dominicos y a la importancia concedida a la meditación cristológica en la orden. Ya en los *Nueve modos de orar* de Santo Domingo se especifican los distintos grados de oración, que desde antiguo se ejercían ante una escultura de Jesús en la Cruz dispuesta en el altar. El crucificado, centro de liturgias y paraliturgias, referente para la experiencia mística y vehículo de la meditación, tiene por tanto un sentido pleno en este densificado relicario arquitectónico, y por ello su escultura debió de poseer una marcada jerarquía simbólica en la vida de la comunidad. No era por tanto un crucificado más y seguramente en su elección para tal fin jugó un papel importante tanto la calidad del donante como el origen de la obra, tal y como comprobamos en otros casos. Ya hemos señalado la importancia plurisimbólica que tenían estas esculturas en el ambiente castellano del último tercio del XVI. Navamuel atribuye a los méritos de la sangre aquí derramada —y milagrosamente conservada— de Domingo de Guzmán “*santo que sufrió la crucifixión en el exceso del amor divino*”⁶⁴ los frutos posteriores y las grandezas alcanzadas por su orden. Si Domingo fue el baluarte de la verdadera fe y la ortodoxia, sus hijos continuaron tal empresa a través de su forma de vida, de la predicación o de la Inquisición gracias al apoyo regio, incluso en las épocas más convulsas como lo fue la de la Reforma. Y en esos momentos turbulentos el manantial de su doctrina parecía manar con más fuerza de esta fuente. Con una fuerza que ahora se proyectaba al Nuevo Mundo. Allí crecía la nueva rama de una cristiandad (y de un Imperio) gracias a la sabia enraizada en este paraje segoviano, “*pedra inestimable en la corona de monarca poderoso*”⁶⁵. La idea es recogida ya en las filacterias que ornán la portada de acceso:

con la situación anterior a tales acontecimientos históricos. Sobre él ver: PALOMO, Crescencio: “El P. Claudio Sancho de Contreras, dominico exclaustro (1811-1886), *Estudios segovianos*, XXII, nº 64, 1970, pp. 81-94. Las monografías decimonónicas dedicadas a la cueva se limitan a señalar la existencia del crucificado: “*un altar con la efigie de Nuestro Señor Jesucristo en la Cruz*”, LECEA, Carlos de: *op. cit.*, pág. 63.

64. LECEA, Carlos de: *op. cit.*, pág. 74.

65. *Idem*, pág. 30.

Nosotros predicamos a un Cristo crucificado, que es escándalo para los judíos y locura para los paganos // La doctrina evangélica, esparsida por el mundo, maniata en el profundo la parvedad herética.

El religioso —y cualquier creyente— debía pasar delante de este crucificado antes de entrar en la capilla interior:

Y así, luego que entres, lector mío, en la capilla primera, que está delante de la bendita cueva, considera, que estás en tierra santa, no solamente por las innumerables bendiciones de Dios, que ha baxado del cielo sobre ella (...) sino es también, porque es sitio en que puso sus pies el gloriosissimo patriarca y otros muchos santos, de los que veneramos a algunos en los altares. Descálzate, pues, los pies de tus afectos que son con los que camina tu alma a Dios⁶⁶.

Es más. Aún se conservan en esta capilla un par de tablas de indulgencias dedicadas una de ellas a "*la prodigiosa imagen de N. P. S. Domingo que se venera en esta santa cueva*" donde se recogen las gracias concedidas por distintos prelados entre 1697 y 1794 al rezar delante de esa imagen y "*el altar de adentro*". La otra tabla ofrecía el perdón para los que "*devotamente visitaren al Smo Christo del enterramiento*", es decir, de la antecapilla y por tanto debe identificarse con el cristo de caña. Sorprende comprobar que las indulgencias que se ofrecían eran prácticamente las mismas para el crucificado como para la escultura de Santo Domingo que fuera tan alabada por Teresa de Ávila.

La relación del convento de Santa Cruz la Real con Nueva España fue muy fuerte y fecunda. La tradición muchas veces escrita decía que la primera plata procedente de sus minas fue entregada por los Reyes Católicos para formar el pie que, con la forma de la ciudad de Santa Fe, servía de base al relicario del *lignum crucis* que se conservó hasta el siglo XIX. De este convento salió Fray Domingo de la Cruz, prior de Santo Domingo de México y provincial de ella⁶⁷, punta de lanza para la llegada de otros conventuales desde esta casa que allende de los mares eran recibidos como "*tantos despertadores de su memoria*" (de Santo Domingo). Luego le siguieron otros muchos con destino o en tránsito por México. En relación con el afecto de Felipe II a este espacio encontramos la Real Cédula por la que mandaba a los oficiales

66. NAVAMUEL, Juan: *op. cit.* pág. 83.

67. DÁVILA PADILLA, Agustín: *Historia de la fundación...*, 2ª ed. Bruselas, 1625, págs. 149-169.

reales de Nueva España el envío de 1.000 ducados con destino a este monasterio⁶⁸. Y no debemos olvidar —en esta múltiple justificación, desgraciadamente a tientas— la referencia a “*un conde de Chinchón*” cuya sepultura contrarió a este monarca. De ser así podría tratarse de II Conde, D. Pedro Fernández de Cabrera y Bobadilla (†1575), yerno del III Marqués de Oaxaca (nieta de Hernán Cortés).

Otros importantes linajes castellanos estaban directamente relacionados con la Santa Cueva. Es el caso de los Pimentel a través fundamentalmente de D. Rodrigo Pimentel, el quinto hijo de la vasta prole que tuvo el Conde-Duque de Benavente D. Juan Alfonso Pimentel Enríquez. D. Rodrigo abandonó el hábito de la Orden de Alcántara para tomar el de dominico e ingresar en este convento en 1602, donde profesó al año siguiente cambiando su nombre por el de Domingo⁶⁹. En los siguientes años

alcanço el grado de maestro y averle elijido por prior como lo a sido en esta sancta casa de quien es hijo y en ella a hecho mucho bien y limosna de mucha estima y valor y cantidad como nos es notorio con las limosnas que para ello a alcanzado de los señores condes de Benavente sus padres = y continuando en su devoción a tan gran santuario como es la capilla de Nuestro Padre sancto Domingo la rehedió y con muchas pinturas y ornato la adornó como lo está al presente y el día de Sant Simón y Judas deste año con solemne procesión acompañando el obispo y corregidor y toda la gente noble de la ciudad con música y grande aplauso se volvió a su capilla la imagen de nuestro padre santo Domingo.⁷⁰

Estas reformas inéditas habrá que relacionarlas al menos con la labor de azulejería talaverana que existió hasta fechas recientes y con un exorno pintado que a decir de Colmenares había ocultado la sangre del santo burgalés. En agradecimiento, la comunidad fundó una memoria en la Santa Cueva por sus intenciones y por el alma de su recientemente fallecida cuñada, D^a María Ponce de León. Precisamente

68. AGI, Indiferente, 527, L. 1, fols. 19v-20r, 29-XI-1585.

69. Fray Domingo Pimentel fue Provincial de la orden, embajador de Felipe IV, obispo de Osma, Málaga (sede que no llegó a ocupar) y Córdoba, arzobispo de Sevilla y, finalmente cardenal y protector del Reino ante la Santa Sede. Falleció en Roma en 1653 y sus restos se encuentran en Santa Maria sopra Minerva, en una tumba diseñada por Bernini.

70. AHNO, OSUNA, c. 431, doc. 5, 14 noviembre 1618. Otros miembros de la misma familia contribuyeron a esta casa, como la Marquesa del Villar, D^a Elvira Pimentel, etc.

su hermanastro viudo (entonces VII Conde de Luna hasta la sucesión en la casa de Benavente) era bisnieto por línea materna de Hernán Cortes.

Llegados a este punto y antes de dar paso a nuestro particular crucificado final, las diferentes alusiones tangenciales al conquistador extremeño y la relación de Cortés y sus descendientes con otros cristos ligeros novohispanos, hacen que hagamos esta llamada de atención. De entrada, recordemos que una de esas imágenes —el de la capilla anexa a la Catedral de Tlaxcala (México)— la tradición lo vinculaba con Cortés, lo que nos llevó a utilizar su apellido como referencial para aglutinar el cada vez mayor número de piezas próximas formalmente entre sí⁷¹. Luego, también el aludido *Cristo de Zacatecas* mantiene claros vínculos al ser la esposa del donante descendiente directa de Cortés⁷². Por el momento, deberemos estar atentos ya que la paulatina suma de referencias parecen advertir cierta preferencia familiar por este tipo de piezas, más aún cuando fue el propio Cortés quien pudo estar vinculado directamente —como fundador de su cofradía— al Cristo de la Vera Cruz de la Ciudad de México; obra realizada en esta técnica y materiales que aún subsiste en la capital de la antigua Nueva España.

...y un castizo Cristo segoviano para América.

Si hasta donde sabemos, el crucificado de la Santa Cueva de Segovia ha pasado prácticamente desapercibido, y en el mejor de los casos sólo contamos con alguna referencia a su existencia y una imprecisa catalogación en el siglo XVI⁷³, ahora más novedosa es la lectura que proponemos de un singular y destacado retrato suyo.

Se trata de la obra de Ignacio Zuloaga *Los flagelantes* (1908, Hispanic Society)⁷⁴, lienzo en el que la pieza novohispana aparece

71. AMADOR MARRERO, Pablo F.: *Traza española...*, págs. 56-58.

72. Sobre estos lazos véase: JIMÉNEZ BARRANCO, Antonio Luis: “El Santo Cristo de Zacatecas, una imagen entre dos mundos”, *Tercerol*, 12, 2008, págs. 135-150. Sobre la genealogía de este crucificado cordobés y Hernán Cortés el mismo investigador se encuentra elaborando un próximo y específico estudio.

73. LARRAÑAGA ZULUETA, Miguel *et al.*, 2005 refiere al Calvario como obra notable del siglo XVI y de origen desconocido.

74. Nos remitimos únicamente a las últimas publicaciones al respecto como LENA-GHAN, Patrick: “Ignacio Zuloaga y Zabaleta. Los flagelantes”, en *Tesoros de la Hispanic Society of America* (cat. de la expos.). Museo del Prado-The Hispanic Society of America. Madrid, 2017, págs. 358-360. Igualmente a la actualizada ficha catalográfica recogida en la web de dicha institución: <http://hispanicsociety.emuseum.com/objects/3375/the-penitents?ctx=30fcb2c4-52ab-4ac2-896e-67ca07a0344c&idx=256>, a

representada miméticamente (Fig. 12). La escultura centra la composición, dispuesta en diagonal y con una soga atada en su mano izquierda, simbolizando el devoto y tradicional acto del desenclavo que se practicaba —y aún se conserva— en muchos rituales penitenciales de la Semana Santa rural. El verdoso cuerpo “*oscila en los aires con temblor de carne herida y toca el suelo con los pies*”⁷⁵ y al contactar con la cabeza del penitente, éste comienza su sangrienta disciplina con el flagelo. Precisamente la pose del disciplinante parece replicar el ademán de algunos santos en penitencia, como la *Magdalena* de Pedro de Mena, arquetipo indispensable y recurrente en el imaginario hispánico al afrontar tales tipos de temas. Estas sutiles referencias compositivas —creemos que poco o nada tenidas en cuenta— están ligadas a antiguas y bien conocidas gestualidades barrocas que declaman una estética de la introspección. Su dignidad casi sagrada⁷⁶ contrasta con el tratamiento realista de los tipos que las adoptan, retratos extraídos de entre los modelos habituales que rodeaban al artista. De ese modo la pintura adquiere un interesante punto de encuentro entre la tradición escultórica más castiza, la teatralidad y la realidad tomada de la naturaleza. Y es que Zuloaga, como tantas veces se escribió en su momento y después, estaba nimbado por la aureola de *la más inveterada tradición española*, y no sólo del Greco, Goya o Velázquez.

Dentro de este articulado y densificado bodegón, el crucificado ha pasado en general bastante desapercibido para quienes han analizado la obra. Ciertamente, las poderosas figuras de los penitentes con sus hábitos de disciplina y los ensimismados retratos de los personajes que los rodean atrapan toda la atención del ojo espectador. Quizá por ello no se han explicado suficientemente las motivaciones conscientes que llevaron a Zuloaga a representar este crucificado en concreto.

Para el cuadro que nos ocupa resulta muy esclarecedor el trabajo del sacerdote Mariano Gil —“*aquel curita que nos pilló tomando*

la que añadimos la referencia a la pintura en LERTXUNDI GALIANA, Mikel y NOVO GONZÁLEZ, Javier: “Zuloaga (1898-1924)”, en *Zuloaga 1870-1945* (cat. de la expos). Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, 2019, p. 712-73, quien señala la obra como un imprescindible “*símbolo de la esencia castellana y, en definitiva, española*”.

75. GIL, P. Mariano: “En el estudio de Zuloaga”, en *Five essays on the art of Ignacio Zuloaga*, The Hispanic Society of America. New York, 1909, págs. 94 y ss.

76. Así, la posición en oración del sacerdote con las manos en horizontal unidas por los dedos nos pudiera recordar algunas de las *Inmaculadas* de Martínez Montañés. O la anciana con los brazos cruzados en el pecho y las manos abiertas actúa como una suerte de Soledad, una carnal y decrepita madre noventayochista que versiona la devota imagen granadina de José de Mora.

el sol en San Juan⁷⁷— y que se desplazó a la ciudad del acueducto movido “en mi espíritu una gran curiosidad, un intenso deseo de ver por mis propios ojos algunas obras verdaderamente representativas del arte de Zuloaga”. En la iglesia-taller segoviano de San Juan de los Caballeros pudo contemplar el cuadro cuando la pintura prácticamente aún estaba fresca, atento a las explicaciones de Ignacio y su tío Daniel⁷⁸. El encuentro directo con la obra y el artista decantó definitivamente su opinión —hasta entonces dubitativa— hacia los términos más elogiosos, pasando a engrosar la lista de admiradores que veían al eibarrés como el pintor que mejor sintetizaba “la contextura espiritual de nuestra raza” y el retratista más intenso “y fuerte de un alma, del alma castellana, aún no contaminada por la influencia allanadora y mistificante de la vida moderna”, a la manera de un nuevo Unamuno o un Ortega. En el discurrir de aquel encuentro en el otoño de 1908, Zuloaga dispuso otros dos lienzos más a los lados de *Los flagelantes*, componiendo un tríptico pintoresco, salvaje y arriesgado: *El torero* y *Una manola*. Así, juntas la cara y la cruz, la alegría y el dolor místico de una realidad secular (o quizás mejor finisecular), el pintor comentó que le gustaría mostrarlas unidas al público extranjero, seguramente en la exposición monográfica de la Hispanic Society⁷⁹.

La pintura era el resultado final de un largo proceso creativo, una idea que “me rabia por dentro” y cuyo detonante confeso fue la impresión que al artista —como antes le ocurriera a Darío de Regoyos, relatado en *España negra*— le causó la procesión de disciplinantes de San Vicente de la Sonsierra tres años antes, en 1905. Por las calles de esa localidad riojana, Zuloaga pudo ver con sus propios ojos la cruenta escenificación de un rito secular, más allá de las visiones deudoras de



Fig. 12. *Los flagelantes*. Ignacio Zuloaga (1908). Óleo sobre lienzo. New York. Hispanic Society of America (tomada de *Tesoros de la Hispanic Society of America*. Museo del Prado)

77. GÓMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano: *Correspondencia de Daniel Zuloaga con Ignacio Zuloaga*, s. p. [Carta de Daniel a su sobrino, Segovia, 26-I-1909].

78. GIL, P. Mariano: *op. cit.*, 1909, págs. 94 y ss.

79. Ídem, pág. 102.

otros artistas como Goya⁸⁰. Y aunque inmediatamente comentó a Daniel Zuloaga que tenía en mente realizar una pintura sobre el tema en verano “y creo podré hacer algo gordo”, el proyecto fue fraguándose lentamente. Así, en febrero de 1906 anunció a su tío que cuando comenzara su temporada segoviana de ese año tenía pensado pintar el cuadro de los penitentes pues quería reconducir su arte dando un “cambiazito terrible” para “devenir tres sauvage”⁸¹. Como queda dicho, finalmente la obra se concluyó en el otoño de 1908 en Segovia.

A lo largo de todo ese proceso Zuloaga sopesaría con detenimiento la elección del crucificado que debía centrar la escena. El mismo Mariano Gil relató cómo por esas mismas semanas Zuloaga le enseñó algunas obras medievales (románicas para ser más exactos), llenas de incorrecciones académicas, rudimentarias y bárbaras pero que el artista entendía como las obras de arte más expresivas del sentimiento religioso que tanto le interesaba. Es más,

Asimismo me mostró una colección de fotografías de cristos, en la que figuran los más primitivos y rudimentarios técnicamente considerados, los más pasionales y románticos, los más equilibrados y correctos, hasta llegar a los de Murillo y Velázquez. Y en efecto, la honda y punzante impresión de sentimiento va decayendo a medida que nos acercamos al de Velázquez, todo equilibrio, normalidad, justeza, corrección, es decir, frialdad académica⁸².

De ese modo tan elocuente se nos aclara la categorización que Zuloaga establecía para tales modelos iconográficos en función de unos criterios subjetivos en los que primaba la adecuación al tema general como un recurso expresivo más.

¿Qué hizo que Zuloaga se decantara por esta figura de Cristo para incluirlo en el bodegón místico de *Los flagelantes*, tenido como obra referencial de ese “españolismo recio, medular, que ha sabido llegar a la misma raíz del alma de la raza” que representaba para algunos el

80. GÓMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano: *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*. Segovia, 2002, págs. 60 y 85, [carta desde Haro, 21 abril 1905]. Esta misma impresión se la relató a Paul Lafond en carta de 6 mayo. No obstante Lafuente señala que el origen de la composición estaba en las prácticas de penitencia de la Venerable Escuela de Cristo de Tudela, LAFUENTE FERRARI, Emilio: “Los paisajes de Ignacio Zuloaga”, *Príncipe de Viana*, 22, 1948, págs. 433-434.

81. Ídem, pág. 111, doc. 80 [carta a Daniel Zuloaga, París, 24 febrero 1906].

82. GIL, P. Mariano: *op. cit.*, pág. 115.

arte del pintor vasco?⁸³ (Fig. 13). Desde luego parece imposible que se sospechara entonces su auténtico origen americano. En primer lugar le llamarían la atención las propias características estéticas del crucificado segoviano, esas que lo individualizan frente a otros y a su juicio lo convertirían en una pieza popular, anónima y hasta cierto punto misteriosa. Su rigidez, el tratamiento somero y sintético de la anatomía o el tipo de cabellera representarían seguramente unos rasgos arcaizantes y de difícil datación, en contraste con otras piezas de la ciudad. Pero sin duda, más allá de cumplir una necesaria adecuación formal al contexto pictórico, influiría en su elección el propio contexto devocional de la escultura. Localizada en

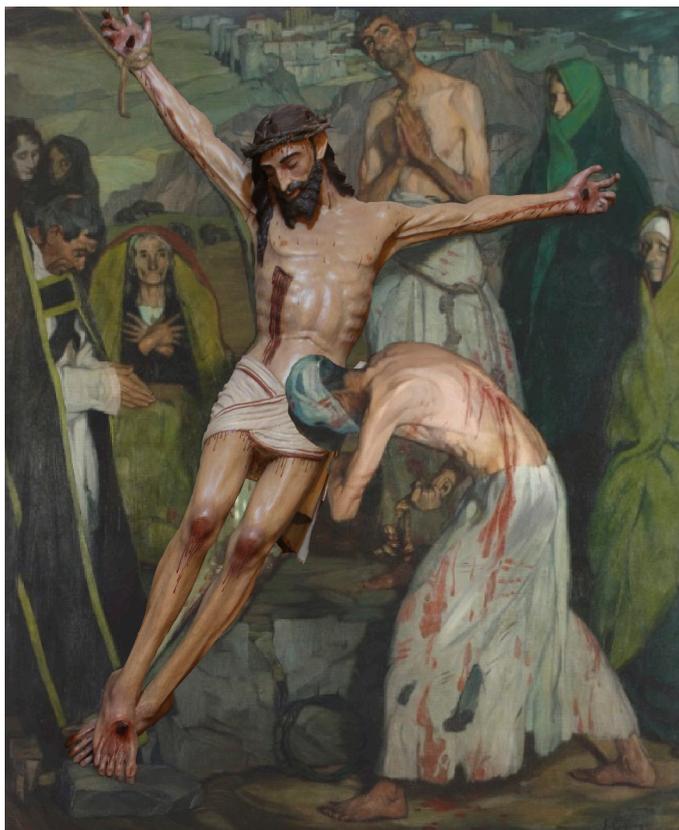


Fig. 13. Montaje fotográfico que superpone el crucificado segoviano de la Santa Cueva al lienzo de *Los flagelantes*, de Ignacio Zuloaga. (Montaje Pablo F. Amador y Andrés de Leo Martínez)

la antecapilla de la Santa Cueva, este espacio era uno de los lugares emblemáticos de la devoción *pintoresca* de los segovianos, que hasta allí peregrinaban en los primeros días del mes de agosto, coincidiendo con la novena a Santo Domingo. La importancia del lugar, transmitida desde la Edad Media, reverdeció especialmente a finales del siglo XIX y en los primeros años del XX, ligado al auge de las devociones dominicanas y teresianas, “*exhalando la fragante suavidad de las maravillas allí ocurridas*”⁸⁴. Además del tradicional culto de los segovianos hay que añadir las visitas de distintos monarcas y miembros de la familia real⁸⁵, la organización de peregrinaciones promovidas por devotos de

83. GUERRA, Ángel: “Españolismo y españoleras”, *La correspondencia de España*, 29 mayo 1909.

84. LECEA, Carlos de: *op. cit.*, pág. 34.

85. En muchas ocasiones como prolongación del estío en La Granja de San Ildefonso. Así ocurrió con Isabel II en 1852, 1857 o 1864 —por citar algunas, monarca que en 1865 ofreció un donativo para su arreglo y mantenimiento—, la reina María Victoria (mujer de Amadeo I) en 1871 o las distintas ocasiones en que lo hizo la Infanta doña Isabel la Chata (como en 1900, 1901, 1903, etc.). Sobre la Santa Cueva en este periodo ver, especialmente: EGAÑA CASARIEGO, Francisco: “El ocaso de Santa Cruz...”,

ambos santos desde distintas provincias limítrofes en los primeros años del siglo XX o la publicación de monografías dedicadas a este espacio como la de Carlos de Lecea⁸⁶. Y por ello se ejecutaron en aquel lugar algunas obras de reforma precisamente en los años en los que se realizó la pintura⁸⁷, lo que resalta su importancia en la vida religiosa de la ciudad y por ende el conocimiento (seguramente a través de su tío Daniel) que hubo de tener de este espacio Zuloaga. Tampoco hay que olvidar que la Cueva estaba muy próxima al taller familiar de San Juan de los Caballeros. Bien fresco estaba el recuerdo de las penitencias que allí sufrió Santo Domingo, tanto como la sangre que derramó y que durante siglos se conservó milagrosamente. Pero tampoco hay que olvidar que la tradición aseguraba que San Vicente Ferrer, el santo de los disciplinantes y flagelantes, estuvo en esta cueva en 1411. En suma: un espacio místico y ligado a la sangre con un Cristo dispuesto para ser retratado en una pintura de flagelantes. Esa filiación simbólica debió de ser la causa última para que Zuloaga lo eligiera. Y que se trataba de una elección consciente —casi necesaria— lo ratifica el artículo escrito por el poeta y periodista segoviano José Rodao⁸⁸ —uno de los amigos más próximo de los Zuloaga— quien nos relató cómo la escultura fue trasladada una noche del mes de octubre de 1908 al taller de San Juan para que Zuloaga pudiera retratarlo⁸⁹:

Rasgando las tinieblas de la noche, la débil luz de una vela alumbraba a cuatro mal trajeados hombretones que, silenciosos, subían por las escalerillas que dan acceso a la cueva, llevando sobre sus hombros nada menos que al

págs. 300 y ss.

86. LECEA, Carlos de: *op. cit.* Los beneficios obtenidos de la venta de este libro se aplicaron para la conservación de la cueva.

87. A las reparaciones que se hicieron en la cueva en 1891 siguieron —como recoge la prensa del momento— las promovidas por los propios PP. dominicos, quienes realizaron excavaciones para encontrar los antiguos vestigios del santuario, rompiendo algunas paredes que afectaban a algunas dependencias de la Casa de beneficencia que ocupaba el antiguo monasterio de la orden. El 18 de abril de 1911 se inauguraron finalmente las reformas en las que participó el pintor Tablada.

88. Como prueba de esa filial relación entre Ignacio y José Rodao, además de los numerosos escritos, reseñas y cartas, el pintor realizó su retrato (1913), conservado actualmente en el Museo Zuloaga de Segovia. Al respecto, GÓMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano: “Correspondencia de José Rodao con los Zuloaga, Daniel e Ignacio”, *Estudios Segovianos*, 45, n^o 102; ÁLVARO GÓMEZ, Carlos: *José Rodao, ¡Ese soy yo!*, Segovia, 2014.

89. RODAO, José: “El Cristo modelo. Episodio histórico, nocturno, segoviano... de hace tres meses”, *El Adelantado de Segovia* [20 enero 1909] reproducido igualmente en la revista *Blanco y Negro* [30 junio 1918, pág. 10]. Con un fino humor Rodao relata cómo el ruido de los martillazos procedentes de la Cueva de Santo Domingo alertó a las hermanas de la caridad que atendían la Casa de Beneficencia y que creyeron que se trataba de un robo sacrilego.

Cristo crucificado que en la cueva tenía su altar humilde. ¡Qué impiedad!
¡Qué atrevimiento!

(...) Un pintor de fama mundial, el mismísimo Ignacio Zuloaga, legítimo heredero de Goya y de Velázquez, entre el valioso bagaje artístico que llevó a París por aquellos días, figuraba un hermosísimo cuadro de sombríos tonos, de asunto original, y en el que la figura saliente era un Cristo crucificado, de aspecto tosco, ante el que algunos devotos se flagelaban hasta producirse sangrantes heridas. Y no falta quien asegura que el Cristo que por el impulso mágico de los pinceles de Zuloaga salió de San Juan de los Caballeros, donde pintaba el artista, es una copia exacta del Cristo de la Cueva, hoy llamado por algunos el Cristo Modelo. Y... ellos sabrán por qué

Efectivamente, Zuloaga representó la imagen del *Cristo de la Santa Cueva* con una enorme fidelidad, componiendo una suerte de *verdadero retrato o trampantojo a lo divino* contemporáneo. Comparando la representación pictórica con el original no observamos apenas diferencias, más allá de una mayor presencia de sangre en la pintura. Si bien ello pudiera deberse a una sutil licencia artística de Zuloaga, no podemos descartar que la imagen presentara en aquel momento aquellos amplios regueros cárdenos por las piernas y el paño de pureza, posteriormente eliminados en una restauración. La falta de fotografías antiguas del crucificado nos impide confirmarlo.

Nos interesa por último resaltar tanto el contexto de ejecución de la pintura como el contexto de recepción de la obra. Como dicen los testigos que presenciaron por primera vez *Los flagelantes*, la pieza (de "rudeza sangrienta", "un salvajismo terrible"; "tremendo cuadro" dirá Unamuno) estaba pensada fundamentalmente para su exhibición en el extranjero y de hecho fue inmediatamente embalada y presentada primero en Francia (al considerarse uno de sus mejores trabajos) junto con otros importantes lienzos terminados esa misma temporada⁹⁰. Por entonces se estaba ultimando la muestra monográfica dedicada a Zuloaga en la Hispanic, tomando el testigo de la exitosa de Sorolla, su gran rival artístico. Aunque se pensó que fuese expuesta también allí, los reparos por la excesiva crueldad, irrealidad y dramatismo que el

90. La pintura se presentó en una fiesta en París en enero de 1909 a la que concurrieron artistas y miembros de la intelectualidad gala y española como Pablo Casals, Albéniz, Paco Durio o Rodin participando grupos flamencos y cantantes de ópera. Una crónica de ese evento apareció en la prensa francesa (por ejemplo, en *Le Gaulois*), con inmediato eco en la española (por ejemplo, *El Heraldo de Madrid*, 28 enero 1909). Igualmente se hace mención en una carta de Ignacio a su tío Daniel, GÓMEZ DE CASO ESTRADA, M.: *op. cit.*, doc. 179.



Fig. 14. Cristo crucificado.
Taller de Cortés (h. 1575).
Segovia. Santa Cueva (detalle)

propio pintor reconoce a Huntington hicieron que no fuera embarcado, temiendo que el tema fuera demasiado difícil para el pueblo americano. No obstante, la pintura fue adquirida poco después por el magnate neoyorquino pues encajaba con el criterio impuesto a su colección: recoger obras que fueran “el compendio de una raza”⁹¹, definidoras del alma de la nación española.

Esta esencia de un país (y la pintura habla precisamente de esencias, tanto históricas y tradicionales como contemporáneas) sobrevivía de forma residual sobre todo en aquel mundo rural alejado del progreso. Un mundo que parece manar de la composición de Zuloaga con una visión que, aunque dura, pasó “a formar parte esencial de la imagen de España que el museo (de la Hispanic Society) ofrecía”⁹². No en vano, en la señalada exposición del Prado, pero también del Museo de

91. LENAGHAN, Patrick: “Un retrato de España: Huntington, Sorolla y Zuloaga en la Hispanic Society of America”, en *Tesoros de la Hispanic Society of America* (cat. de la expos.). Museo del Prado-The Hispanic Society of America). Madrid, 2017, pág. 62. La cita procede del diario de A. M. Huntington. Ver además sobre *Los flagelantes* págs. 80-81.

92. Ídem, pág. 79.

Bellas Artes de la Ciudad de México, junto al cuadro figuró un pequeña cartela, sin correspondencia ni paralelismo con otras obras de la misma colección, donde se señalaba:

Bajo un cielo sombrío tiene lugar esta negra estampa de la Semana Santa protagonizada por un penitente que se flagela ante un Cristo de gestualidad casi expresionista. Al fondo, como un telón de resonancias grequianas, se alza la ciudad de Ávila. El tema entró de lleno en la imaginaria de la España negra y en los debates de la Generación del 98 sobre la verdadera esencia de España. Zuloaga se mostró reticente a enviar la obra a la exposición que Huntington le organizó en 1909, al considerar que el público americano se asustaría de su "salvajismo terrible".

Se llega así al final de esta historia. Un relato de viajes y torna-viajes en el que un modesto crucificado de caña y papel llegó a la vieja Castilla convertido en símbolo de un mundo en expansión de suerte que, resignificado, encontró acomodo en la *"mystica Jerusalem y sagrado calvario"* segoviano⁹³, un espacio donde aún resonaban Santo Domingo, San Vicente Ferrer y Santa Teresa de Jesús. El crucificado quedó anclado en la cruz de su capilla, pero con el paso de los siglos y las mutaciones de las miradas su imagen volvió a la tierra que le vio nacer como ejemplo *"del trágico tema español"* (Ortega y Gasset), para revelar lo *"más hondamente específico y diferencial de la España de hoy"* (Unamuno) y el *"alma de nuestra raza"* (Gil), en claro contraste con la visión de la otra España pincelada por Sorolla, llena de *"vida y de luz (...) pagana y tal vez en cierto sentido progresista, la que quiere vivir y no pensar en la muerte"*⁹⁴. Es pues, un relato de bilocaciones y resignificaciones, hecho que parece bastante más frecuente de lo que pensábamos en este tipo de piezas, un aspecto que poco a poco podremos ir reconstruyendo en toda su magnitud.

A modo de conclusión

A la espera de las conclusiones definitivas del trabajo que venimos desarrollando en los últimos años, parecía oportuno adelantar algunas de sus ideas principales. La riqueza del patrimonio americano castellanoleonés no deja de depararnos nuevos ejemplos de imaginaria ligera novohispana, los famosos *cristos de caña*. Cada uno de ellos

93. NAVAMUEL, Juan: *op. cit.*, 1752.

94. UNAMUNO, Miguel de: *De arte pictórica*, 1912.

aporta una microhistoria que se amplifica gracias a las referencias cruzadas. A través de ellos vamos descubriendo un panorama que no sólo se circunscribe al uso procesional que predominó en origen. Su eficacia representativa se extendió a una élite que los eligió como referentes focales para espacios de su devoción, aquellos lugares dispuestos tanto para honrar a Dios como para perpetuar el recuerdo de sus logros. En paralelo afloran infinidad de enriquecedoras lecturas a lo largo del tiempo.

La interpretación de un *cristo* mexicano en la Castilla de la Contrarreforma como reencarnación de una devota imagen medieval centroeuropea; la talla de otro crucificado ligero que viaja y tornaviaja a América transformado en "*la misma raíz del alma de la raza*" española a comienzos del siglo XX son en definitiva ejemplos de "hasta qué punto era complejo el sistema de intermediaciones devocionales, y de la importancia que tenían conceptos como la semejanza, el parecido o la autenticidad, que hay que tener necesariamente en cuenta siempre que tratamos con la imagen religiosa"⁹⁵.

95. PORTÚS, Javier: *Metapintura. Un viaje a la idea del Arte en España*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, pág. 79.