

Apuntes sobre la imaginería procesional tarifeña. Siglo XVII

*Juan Antonio Patrón Sandoval
Francisco Espinosa de los Monteros Sánchez*

Si bien la ciudad de Tarifa todavía presume de contar –pese al expolio paulatino que sufrieron sus templos a mediados del siglo XX– con una abundante y notable imaginería religiosa, destacando sobremanera algunas de las imágenes que han procesionado en su Semana Santa, bien es cierto que, pese a su indudable valor artístico, la mayoría nunca ha sido objeto de un estudio pormenorizado ni cuenta con una atribución fundada del que pudiera haber sido su artífice. Al objeto de paliar en parte esa falta de conocimiento sobre la imaginería profesional tarifeña, en su mayor parte anónima, irán dedicados una serie de artículos que, poco a poco, irán viendo la luz en las páginas de esta revista comenzando en este número con dos de las imágenes más señeras de Tarifa: Ntro. Padre Jesús Nazareno y el Smo. Cristo de la Salud, ambas del siglo XVII.

1. NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO

1.1. *Reseña Histórica*

La imagen del Nazareno tarifeño es una de las grandes devociones de la localidad. Su primitiva hermandad fue fundada en 1643 por el presbítero Diego Palomino Abreu de Soria (1) y es, por tanto, la más antigua de las cofradías penitenciales de Tarifa. Efectivamente, a comienzos de aquel año el mencionado presbítero habría solicitado al entonces obispo de la Diócesis gaditana, fray Francisco Guerra, la fundación en Tarifa de la cofradía de los nazarenos en virtud de los beneficios que el mismo Palomino, con cargo a su hacienda, había hecho a la iglesia de Santiago con la donación de la hechura del Nazareno y el altar mayor entre otros elementos destacables. La respuesta afirmativa del obispo se produjo el 27 de marzo, concediendo en ella la licencia para la fundación de la cofradía con la imagen que había sido traída ese preciso año y fijando, además, la madrugada del Viernes Santo para la salida de la procesión anual que se celebró por primera vez aquel mismo año de 1643.

1.2. *Análisis estilístico de la imagen*

Hasta fechas recientes se tenía a la imagen de Jesús Nazareno como talla anónima del siglo XVII sin que tuviera ninguna atribución fundada. La imagen de Tarifa se nos presenta como el modelo clásico de Jesús con la cruz a cuestas, encorvado por el peso de la cruz y con un tratamiento del cabello que denota el barroco dinámico introducido en Andalucía con la llegada del escultor flamenco José de Arce a Sevilla en 1635-36.

En efecto, gracias a los documentos recientemente localizados, determinantes para poder acotar la fecha de realización de la imagen del Nazareno, es posible datar la misma en el año 1642, ya que si la devota imagen llegó a Tarifa en 1643, según se desprende de la licencia del obispo Guerra, es lógico pensar que el contrato con el autor y la factura de la talla se formalizaran el año anterior.

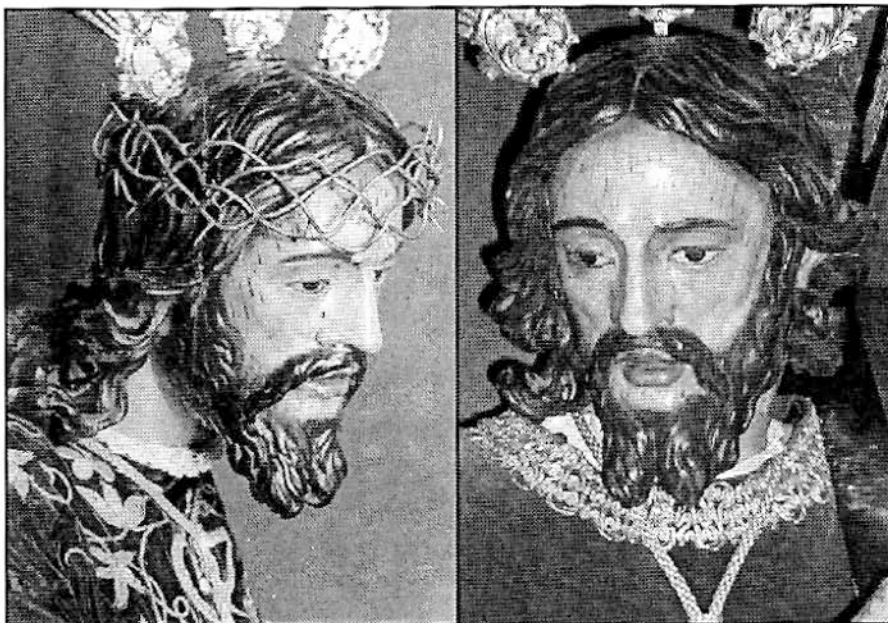
La talla se halla realizada en madera de conífera policromada al óleo y sus medidas son 175x56x68 cm (2). El rostro del Nazareno es de rasgos típicamente hebreos. Las cejas, ligeramente arqueadas, enmarcan unos ojos almendrados que nos recuerdan a los que realizaba Jacinto Pimentel (1600-1676) (3). El entrecejo es en forma de triángulo invertido y está poco fruncido dejando poco margen para el detalle. Los pómulos se hallan ligeramente resaltados en una imagen que busca más la impresión de conjunto y el juego con el claroscuro que el estudio al pormenor y el virtuosismo, muy al estilo de los barrocos italianos en los cuales se debió inspirar su autor, siendo por aquellos años cuando Bernini realizaba su inmortal Longinos. La nariz se arquea ligeramente, ese arqueo es más notorio en las cavidades nasales. La boca aparece ligeramente abierta enmarcada por labios grandes y carnosos. El bigote se nos muestra con abundante cabello tallado a gubiazos amplios y formando un semicírculo muy característico. En la actualidad no hay división del bigote debajo de la nariz, la cual tampoco aparece en fotos de los años setenta y

anteriores a la restauración de la imagen llevada a cabo entre 2000 y 2001 por el restaurador Pedro E. Manzano Beltrán, quien tras realizar un primer examen organoléptico en agosto de 1999 extrajo como conclusión que la talla presentaba un pésimo estado de conservación general, debido a la presencia de numerosos ensamblados abiertos, pletinas metálicas totalmente oxidadas y un fuerte ataque de insectos xilófagos y hongos, así como una repolicromía generalizada en el rostro junto a una gran cantidad de suciedad (4). Sin embargo, la comparación con otras fotografías de los años cuarenta no deja lugar a dudas de que entonces el bigote sí se partía ligeramente por encima del labio superior, en una forma muy similar a la de alguno de los santos de la Cartuja de la

Defensión en Jerez y en especial a la del Santiago el Mayor (1637-39). Nos tememos que este defecto no sea sólo de policromía, sino que se trate de algún añadido moderno de pasta que, por tanto, debería haberse eliminado durante los trabajos de restauración para devolver a la imagen el que consideramos era su aspecto original.

En cuanto a la barba, ésta aparece partida en dos, el pelo es abundante y de nuevo tratado en grandes masas compactas de una forma parecida a la de los santos cartujos y con notables similitudes con la imagen del Jesús de las Penas de la cofradía sevillana de la Estrella (1655), con el cual comparte también la forma en la que nace el cabello de las mejillas y barbilla. En cuanto al cabello, de nuevo el tratamiento es similar, estando éste recogido en ambos lados de la cabeza tapando en buena parte las orejas. La larga cabellera es tratada con gran amplitud y dotando al conjunto de la efigie de movimiento y teatralidad. De nuevo aparecen en ella las grandes masas, aunque en este caso el pelo aparece partido en dos en la mitad y con un tratamiento que da un aspecto de húmedo.

La corona de espinas es superpuesta, teniendo en la actualidad una más gruesa, de cuerda de cáñamo, estucada y policromada al óleo, realizada por el imaginero Juan Manuel Miñarro López y que quizás oculta un poco la calidad del tratamiento del cabello, algo que no ocurría así con las anteriores



Izquierda: Foto del Nazareno tomada hacia 1940 (Colección Juan Labao. Archivo Juan A. Patrón). Derecha: El Nazareno después de su restauración (Foto: Juan A. Patrón, 2005). En la primera se aprecia la forma de partir el bigote característica de Arce, detalle que ha desaparecido en la imagen actual.

coronas de la imagen, de fábrica natural o metálicas, pero mucho más sencillas. La cabeza aparece actualmente girada hacia la derecha y bastante erguida, aunque de nuevo el análisis de fotografías antiguas nos muestra que ésta estaba antes más inclinada por el peso de la cruz y con una mirada más baja y frontal. No obstante, hay que hacer notar que bien podría ser consecuencia del nuevo cuerpo anatomizado "sacado de puntos del original" realizado por un colaborador de Manzano, el restaurador-escultor sevillano Juan Alberto Filter Peinado, quien también se encargó de tallar una nueva cruz arbórea procesional. En general, la imagen actual restaurada tiene un aspecto más erguido que el que tenía primitivamente. También es diferente el giro de las manos, debido a que antes de la restauración los brazos estaban articulados a la altura de los hombros y a la de los codos mediante la técnica de galleta, mientras que ahora lo están con el moderno sistema "de bolas".

Las manos del Nazareno son excepcionales, el autor denota unos excelentes conocimientos de anatomía, quedando tendones y venas marcados siguiendo la corriente marcada por el pintor flamenco Rubens y que llevó a la madera y al marfil el alemán Georg Petel, contrastando un poco con el tratamiento abocetado de la cabeza. En cuanto a la policromía general de la talla, tras la intervención de Manzano ésta aparece en la actualidad dema-

siado limpia, restando quizás teatralidad a la imponente talla.

Con todo, del análisis de este Nazareno podemos concluir que estamos con seguridad ante una obra del escultor flamenco José de Arce (c. 1600-66) por sus notables parecidos ya antes mencionados con el apostolado de la Cartuja de la Defensión jerezano (5), realizado entre 1637 y 1639 (6), y con el Jesús de la Penas sevillano, realizado en 1655, tal y como se averiguó durante la restauración practicada por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico en 1996-97 bajo la dirección de los hermanos Joaquín y Raimundo Cruz Solís, en la cual se pudo encontrar dentro de la peana el documento que prueba su autoría. El tratamiento abocetado y a grandes masas del cabello, el movimiento del mismo, la forma en que se recoge en los laterales de la cabeza, la forma de partir el bigote, la forma y tratamiento de la barba, el idéntico tratamiento en el nacimiento de la misma, todos estos detalles nos llevan a la obra de José de Arce, el cual habría realizado el Nazareno durante su segunda estancia en Jerez en el año 1642. Una obra, por tanto, de una calidad excepcional y de gran importancia para entender la evolución del barroco gaditano a mediados del siglo XVII.

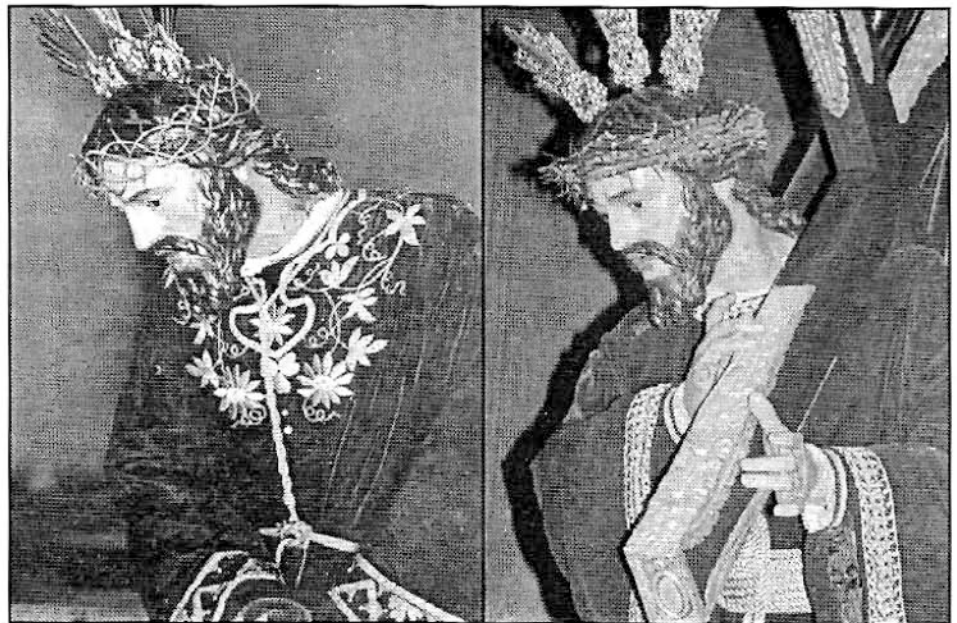
Por último, en cuanto al retablo en el cual estuvo ubicado el Nazareno hasta el año 1907 en el altar mayor de la antigua iglesia de Santiago y del que ya hemos referido al comienzo que también fue costeado por el presbítero Diego Palomino, suponemos que igualmente debió ser realizado entre 1640 y 1643. Desgraciadamente, dicho retablo ha desaparecido en la actualidad y no tenemos testimonio gráfico del mismo. Por las dimensiones de la iglesia podemos pensar en un retablo de un cuerpo y ático, con la imagen del Nazareno en la hornacina central y quizás dos hornacinas laterales con las imágenes, hoy desaparecidas, de un San Juan Evangelista y una dolosa con la advocación de Ntra. Sra. del Desconsuelo (7). En el ático iría situada una tabla, de dimensiones 150 x 140 cm, con un altorrelieve de Santiago Ma-

tamoros que afortunadamente sí se conserva en uno de los laterales del presbiterio de la iglesia mayor de San Mateo. Por su estilo de nuevo responde al círculo y época que estamos analizando, recordándonos a los trabajos que hizo Alonso Martínez para el retablo de la Concepción grande de la catedral de Sevilla y en particular al San José de dicho retablo. El tratamiento del cabello, nacimiento y forma de la barba, ojos almendrados, etc. nos lleva a atribuir esta tabla de Santiago Matamoros al escultor Alonso Martínez.

1.3. Apuntes biográficos sobre el escultor José de Arce

La figura de Arce ha sido estudiada especialmente con los trabajos de Esperanza de los Ríos (8) y José Luis Romero Torres (9), a través de los cuales empiezan a quedar definidos los períodos sevillano y jerezano de este artista, y con los estudios de Álvaro Recio (10) y Fernando Quiles (11).

José de Arce nace sobre 1600 (al menos en su expediente matrimonial de 1650 se declara de 50 años de edad). No sabemos con exactitud su lugar de nacimiento aunque se declaró de nación flamenco. Por sus relaciones con los Schut se pudiera pensar que fuera de Amberes (12) aunque hay también otras voces que nos lo sitúan como natural de Brujas (13). Lo cierto es que hasta hace poco tiempo no se sabía apenas nada de su vida antes de su llegada a Sevilla la cual se debió producir sobre



Izquierda: Foto del Nazareno tomada hacia 1940 (Colección Juan Labao. Archivo Juan A. Patrón). Derecha: El Nazareno después de su restauración (Foto: Juan A. Patrón. 2005). Sirva esta comparativa para apreciar lo que parece un mayor encorvamiento de la imagen original.

1635-36 hasta que hace poco hemos podido confirmar su primera obra documentada en Roma (14), un San Giuliano realizado en madera de olmo en 1634, poco antes de su llegada a Sevilla (15).

Ya en Sevilla, su primer documento está datado en Sevilla en 1636 (16) y es el contrato de arrendamiento de una casa en el cual aparece como fiador el también escultor Felipe de Ribas, lo cual da una idea de la posible relación entre ambos en algunos trabajos que aún no han sido identificados.

El siguiente dato lo tenemos cuando en 1637 se compromete a realizar el apostolado, el crucificado y varios ángeles para el retablo mayor de la Cartuja de la Defensión de Jerez, avalado por Alonso Cano, Zurbarán y Francisco de Arce, este último posible familiar del artista. En dicho retablo las obras de pintura correspondieron a Zurbarán, Alejandro de Saavedra actuó como ensamblador y los trabajos de escultura corrieron a cargo de José de Arce el cual se compromete a realizar de su mano y sin coger ninguna otra obra la totalidad de las imágenes en dos años así como de realizarlas en una habitación preparada in situ por los frailes cartujos. Las imágenes son todas ellas monumentales y denotan un arte que no era conocido en aquella época en Andalucía.

Una vez realizados estos trabajos el escultor vuelve a Sevilla donde lo encontramos en 1640 donde posiblemente hizo otras imágenes para la cartuja jerezana (San Juan Bautista, Resucitado, San Bruno y Espíritu Santo), asimismo podría ser de esa época el crucificado del retablo mayor de la iglesia de la Oliva de Lebrija, el cual Romero Torres ha atribuido con acierto a Arce.

En julio de 1641 volvemos a encontrarnos a José de Arce en Jerez trabajando para el retablo mayor de San Miguel de Jerez, el cual había dejado Martínez Montañés inconcluso poco tiempo antes. Ahí realiza los relieves de la Anunciación, Adoración de los Pastores, Circuncisión y Adoración de los Reyes así como las esculturas exentas de los santos juanes y los arcángeles Gabriel y Rafael. Asimismo realiza otros trabajos documentados para Jerez, Cádiz y el entorno hasta 1648 en que vuelve a Sevilla. Es en esta época en la que se encuadraría la realización del Nazareno tarifeño, asimismo la tabla del Santiago Matamoros antes mencionada pensamos que podría ser de uno de sus colaboradores más cercanos, como pudo ser Alonso Martínez el cual estudiaremos con más detalle más adelante y que sospechamos que debió trabajar junto a Arce en esta época, habida cuenta de las relaciones personales entre ambos (Arce fue padrino de alguno

de los hijos de Alonso Martínez cuando éste también marcha a Sevilla a partir de 1650-51) y sobre todo de la relación estilística de uno y de otro, sin llegar Martínez a la teatralidad y monumentalidad de Arce.

Quizás la atribución más fuerte que tiene José de Arce en esta época es el crucificado de la Salud jerezano, pensamos sin embargo que este debió ser hecho por alguien cercano a él, ya que aunque tiene diversos rasgos comunes con la obra de Arce, las diferencias son patentes sobre todo si se le compara con el crucificado de la cartuja jerezana; comparte sin embargo diversos rasgos comunes con la obra de Alonso Martínez, tales como el tratamiento del cabello, similar al observado en la Inmaculada de la catedral sevillana (la que sale en el Corpus), o el tratamiento de la barba por el lateral similar al observado en el Nazareno de las Tres Caídas de San Isidoro y al San José del retablo de la Concepción grande de Sevilla, obras todas documentadas de Alonso Martínez.

Ya en 1648 reside definitivamente en Sevilla hasta su muerte en enero de 1666, aunque probablemente debió hacer viajes a localidades en las cuales tuviera encargados trabajos y sobre todo a Jerez, de donde procedía su segunda esposa, Margarita Tello de Meneses, con la cual casa en Jerez en 1650 a pesar de que ambos residían en Sevilla. De esta época su obra más relevante es el ya mencionado Jesús de las Penas de la cofradía de la Estrella sevillana, también son destacables las distintas esculturas que realiza para la parroquia del Sagrario de Sevilla sobre 1657. Romero Torres le atribuye asimismo la imagen del Nazareno de la localidad sevillana de Santiponce, la cual guarda notables similitudes con el Nazareno tarifeño. Realizó también trabajos para el convento de la Merced y en la capilla de los Pinto de la iglesia de San Agustín gaditanos.

Pero lo más importante de Arce fue la influencia que tuvo entre sus coetáneos y los aires que trajo desde Roma del barroco europeo y que hicieron evolucionar la escultura andaluza desde el barroco contenido de Montañés hasta el dinamismo incontenible de las realizaciones de finales del XVII y que tienen su cumbre en el Cristo de la Expiración sevillano, obra de Ruiz Gijón (1682). Arce proyecta su influencia no solo sobre sus discípulos (Andrés Cansino, Juan de Remesal hijo o Francisco de Gálvez por poner unos ejemplos) sino también sobre sus coetáneos: Alonso Martínez, Jacinto Pimentel e incluso Pedro Roldán el cual muestra enormes similitudes en sus primeras obras con los



Altorrelieve del apóstol Santiago Matamoros (c. 1640-1642), procedente del retablo del altar mayor de la antigua iglesia de Santiago y que hoy se encuentra en el presbiterio de la iglesia de San Mateo. (Foto: Juan A. Patrón)

trabajos de José de Arce. Este último, con su arte revoluciona el concepto de escultura, agitando paños, proporcionando mayores matices visuales y aumentando la teatralidad de las obras con fines de catequesis plástica. Y es por esta razón que llegó a ser considerado en su época como el Fidias de su tiempo. Y es quizás también por esta razón por la que su obra se muestra tan diluida con la de otros autores de su tiempo.

1.4. Apuntes biográficos sobre el escultor Alonso Martínez

Alonso Martínez (o Alfonso Martínez como firmó alguno de sus documentos) nació en Villaeles de Valdavia (Palencia), siendo bautizado en dicha localidad el 7 de octubre de 1612 (17). Por Hipólito Sancho de Sopranis sabemos que se casó en Cádiz con Andrea de la Santísima Trinidad (18). Según su expediente matrimonial, datado en Cádiz en 1641, el escultor declaró que marchó a Cádiz a los 10 años y que sus padres se llamaban Alonso Martínez y María Rodríguez la cual habría fallecido hace unos

años. Se le relaciona con el taller de Alejandro de Saavedra en cuanto a su formación artística aunque sabemos que figuró como oficial de Jacinto Pimentel (19) como demuestra la carta de pago que se emite en 1637 y en la cual Pimentel salda las deudas contraídas con Martínez al respecto y que eran de 309 ducados de vellón (20). En 1638 estaba en Jerez donde pensamos que podría empezar a relacionarse con José de Arce ya que se evidencian una serie de rasgos en su obra que son heredados de las innovaciones estéticas del escultor flamenco. En su época gaditana tuvo dos hijos: Juana, nacida el 18 de septiembre de 1642, bautizada el 28 del mismo mes, siendo su padrino Melchor de Arana (21); y Bernardo, bautizado el 27 de mayo de 1645, siendo el padrino Sebastián de Cassaden (22). Como dato interesante en esta partida de bautismo se cita a la madre como Andrea Ruiz de la Santísima Trinidad.

De la época gaditana de este escultor no se conserva nada, ya que la única obra documentada, las imágenes de la Concepción, Santa Clara y una tabla de la Trinidad contratadas en 1646 para las Clarisas de Gibraltar, están desaparecidas.

A finales de 1650 debió marchar a Sevilla, donde permaneció hasta su muerte en diciembre de 1668. En Sevilla tuvo más hijos, entre los cuales destaca Felipe Martínez, que fue escultor como él, nacido en 1651 y apadrinado por José de Arce, lo cual evidencia las buenas relaciones entre el escultor flamenco y el gaditano de adopción.

De la obra sevillana lo más destacado son los retablos de la Concepción grande (a excepción de la imagen de la Concepción que aunque se le viene atribuyendo tradicionalmente no guarda relación con las obras documentadas de este escultor) y los trabajos para la parroquia del Sagrario de Sevilla donde hizo incluso trabajos en piedra, coincidiendo de nuevo con Arce, con el que de nuevo vuelve a trabajar en Zafra donde Arce traspasa el inconcluso retablo de la colegial de Nuestra Señora de la Candalaria a Martínez. En cuanto a imágenes procesionales, destacar el Nazareno de las Tres Caídas de San Isidoro realizado en 1668 y la imagen de la Concepción que se saca en las procesiones del Corpus sevillano.

A pesar de la marcha a Sevilla suponemos que debió hacer viajes a Cádiz como lo demuestran los trabajos que siguió haciendo para esta ciudad y entre los cuales destacan los que hizo en el retablo mayor de la catedral (actual parroquia de Santa Cruz) y en el retablo mayor de la iglesia conventual de San Agustín. Desgraciadamente, los trabajos que

Martínez hizo para el retablo mayor de Santa Cruz no están detallados, por lo que no sabemos hasta donde llegó su actuación (lo único que se conserva es un cobro en 1663). Así, mientras que los ángeles e imágenes de los cuerpos superiores sí que parecen de su mano, la cosa no está tan clara cuando hablamos de las imágenes del primer cuerpo: los Santos Pablo y Pedro y los patronos gaditanos San Servando y San Germán, que quizás estén más cerca de Arce que de Alonso Martínez. En cuanto a la imaginería del retablo de San Agustín, alguna de las imágenes fueron sustituidas y otras doradas en fecha posterior con lo que esto, unido a su localización, no hace fácil un estudio de las mismas.

2. SANTÍSIMO CRISTO DE LA SALUD

2.1.- Reseña Histórica

Hasta la fecha se ha venido manteniendo hasta la saciedad que el Smo. Cristo de la Salud de Tarifa es obra anónima atribuida a Pedro de Mena (1628-88), y así ha sido recogido por cuantas veces han querido referirse a la autoría del Crucificado de la iglesia mayor de Tarifa. Sin embargo, pese a la atribución que, al parecer, lanzara por primera vez el gran escultor valenciano Mariano Benlliure en 1935 (23), un estudio riguroso de la imagen –de estilo y concepción plenamente barroca– permite ver claramente cómo este crucificado tarifeño apenas guarda relación con la obra documentada del gran maestro granadino.

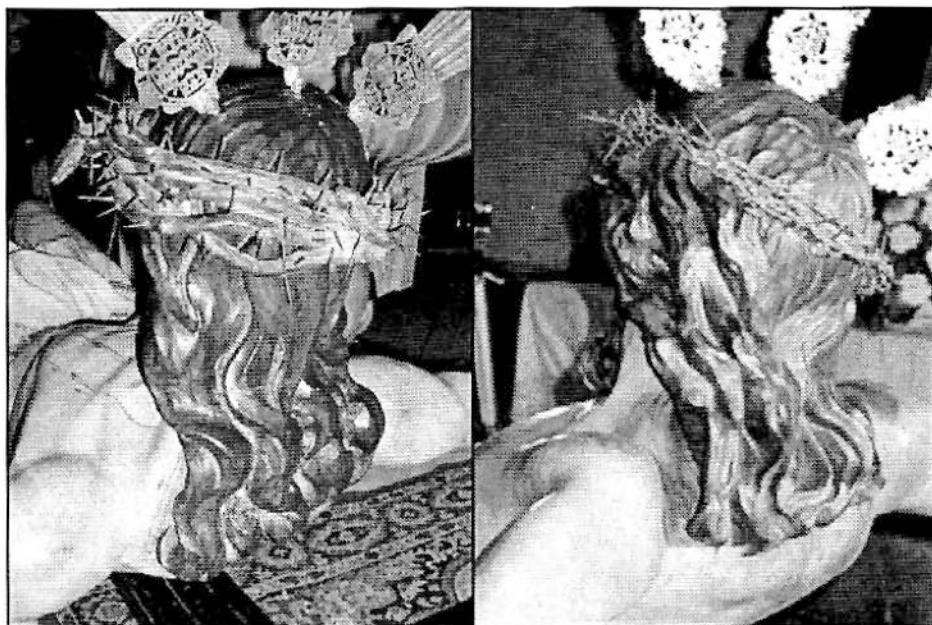
Por otro lado, si bien otros autores han creído advertir en la imagen tarifeña caracteres formales propios de la escuela de Martínez Montañés (1568-1649) o de su discípulo Juan de Mesa (1583-1627) (24), probablemente influidos por una datación equivocada que situaba a la imagen en 1648, de nuevo un detenido estudio formal de la misma nos revela que nos hallamos ante un crucificado con los rasgos propios del barroco sevillano de la segunda mitad del siglo XVII.

En efecto, como ya hemos dejado entrever, si bien hasta ahora se ha venido creyendo que la existencia de la talla del Cristo de la Salud está

documentada ya en 1648 (25), cabe corregir aquí este dato, pues el mismo se extrajo erróneamente de un documento, fechado en abril de 1819, en el que se describían los diferentes altares de las iglesias tarifeñas y entre los que se daba cuenta de la existencia del primitivo altar del Santo Cristo de la Salud en la iglesia de San Mateo (26). Sobre dicho altar, hoy desaparecido y que se encontraba situado en la cabecera de la nave del Evangelio junto a la puerta de la antigua Sacristía (27), el documento únicamente refiere que tenía un letrero que decía "*Hizo esta capilla y enterramiento en la peana el beneficiado de Santiago y vicario de estas iglesias Don Luis de Morales Rivera y Mesa. Fundó Mayorazgo y Capellanía para la misa primera del alba en esta Parroquia del Sr. San Mateo*".

Continúa el manuscrito reseñando que al pie de la imagen del Santo Cristo de la Salud había entonces una urna que contenía tres relicarios: uno con un hueso de San Clemente, otro con uno de Santa Liberata y el tercero con las cenizas de San Hiscio, compatrono de la ciudad de Tarifa. Inmediatamente, refiriéndose sólo a este último relicario, el documento da cuenta de que las cenizas fueron traídas a Tarifa desde Granada en el año 1620 por el entonces vicario de la ciudad Francisco de Piña y Mendoza, según este mismo hizo constar en su testamento otorgado ante el escribano Alonso de Osuna el 18 de junio de 1648 (28).

Aclarado, por tanto, que la fecha que ha ser-



Izquierda: Detalle del tallado de la cabellera del Smo. Cristo de la Salud (Foto: Juan A. Patrón, 2005). Derecha: El mismo detalle correspondiente al Cristo de las Siete Palabras de Sevilla (Foto cedida por Antonio Torrejón Díaz. I.A.P.H.), obra documentada de Felipe Martínez en 1682.

vido para datar erróneamente a la imagen del magnífico crucificado tarifeño en 1648 no hace referencia alguna a la imagen, hemos de centrarnos en el dato cierto de que el altar del Santo Cristo de la Salud fue costado por el beneficiado Luis de Morales Rivera y Mesa, fallecido en 1715 (29) y a quien hemos podido documentar siendo vicario de las iglesias de Tarifa al menos desde abril de 1683 (30).

Es en ese mismo año, precisamente, en el que también hemos podido localizar la primera referencia a la existencia del altar y capilla del Santo Cristo de la parroquial del Sr. San Mateo. Dicha referencia procede del acta de finado, fechada en mayo de 1683, perteneciente a la niña Josefa de Rivera, que no fue sepultada sino en la iglesia mayor de San Mateo, en "*el altar y capilla del Santo Cristo*" (31), de donde se deduce que para entonces el mismo ya había sido costado por el beneficiado Luis de Morales para sepultura de sus familiares.

Pues bien, si tenemos en cuenta que el vicario Luis de Morales podría contar en aquel tiempo con poco más de 28 años (32), la construcción de su capilla y enterramiento y, por tanto, la fecha de realización de la imagen del Smo. Cristo de la Salud bien podría girar en torno a 1682.

2.2. Análisis estilístico de la imagen

A nivel local siempre ha despertado controversia el hecho de que aún teniéndose al Crucificado de la Salud como a un Cristo aún vivo, con los ojos y boca entreabiertos, la imagen luciera ya en su costado derecho la quinta llaga, la herida de la lanzada, en virtud de la cual para algunos la talla no puede representar sino a un Cristo muerto. La duda se resuelve fácilmente si tomamos en consideración la posibilidad, más que verosímil, de que en el altar que mandara erigir el vicario Luis de Morales, la iconografía representada fuera la de un Cristo de la Sangre o Cristo como Fuente de la Vida, un tema muy representado desde la época medieval en las artes figurativas y de múltiples matices en su realización iconográfica, de carácter alegórico y contenido netamente sacramental (33). Ello explicaría el por qué el nuevo crucificado de San Mateo se representó vivo y con la llaga en el costado, sangrando abundantemente, tal como puede observarse en otras esculturas de este mismo tema, entre ellas el Cristo de la Sangre de Nicolás de Bussy (1693) conservado en la iglesia del Carmen de Murcia, el Cristo de la Sangre de Francisco Salzillo (1779) de la localidad murciana de Albudeite o incluso en el primitivo crucificado que el escultor Felipe Martínez realizara en 1681 para la extinguida hermandad del

Cristo de la Sangre de Sevilla y que recientemente Antonio Torrejón Díaz ha identificado con el Crucificado de las Siete Palabras (34).

En este sentido, cabe tener en cuenta que la actual advocación de la Salud del crucificado tarifeño pudiera ser más bien reciente, no estando documentado con dicho título de la Salud hasta la mención que se hace de su altar en el manuscrito de 1819 (35). De hecho, todas las referencias al mismo localizadas en los libros de finados o testamentos del Archivo Parroquial de San Mateo y que alcanzan hasta el año de 1805, mencionan a la imagen simplemente como el Santo Cristo de la parroquial del Sr. San Mateo, como otros apuntes en los mismos libros hacen referencia, sin especificar tampoco título alguno, al Santo Cristo de la parroquial del Sr. San Francisco (36) o al Santo Cristo del Convento de la Santísima Trinidad, en alusión a otros tantos crucificados tarifeños.

Por cuanto se refiere al análisis estilístico de la talla, la misma se halla realizada en madera de



Detalle del rostro del Smo. Cristo de la Salud en una foto tomada hacia 1940 (Colección Juan Labao. Archivo Juan A. Patrón). Esta imagen responde a la que pudo ver Benlliure en su visita a Tarifa en 1935, cuando el mechón que debía caer sobre el hombro derecho todavía estaba mal ensamblado y hacia arriba.



El Smo. Cristo de la Salud después de su restauración (Foto: Juan A. Patrón. 2005), en la que se restituyó el mechón derecho a su posición original.

conífera policromada y sus dimensiones son de 178x165x60 cm (37). Representa a Cristo pendiente de una cruz arbórea por tres clavos, coronado de espinas y tocado con juego de potencias. Los pies están cruzados, la cabeza gacha, con los ojos aún abiertos y la boca entreabierta. Tiene la llaga en el costado y está vestido sólo con un sudario blanco que permite observar una técnica abocetada, muy anguloso y de pliegues amplios, sujeto por una doble cuerda que deja ver perfectamente la anatomía desnuda de la cadera derecha.

En su conjunto se trata de una escultura resuelta con amplitud de formas algo simplificadas, en la que puede observarse una técnica de ejecución suelta y desenfadada, con un tratamiento de la anatomía, de carácter naturalista, que presenta un modelado blando y simplificado que proporciona suaves transiciones de luz.

La expresiva cabeza, de acusados perfiles en el rostro y con cabellera y barba talladas a base de amplios golpes de gubia que dibujan masas compactas, remite claramente a la técnica empleada en Sevilla desde mediados del siglo XVII y, en particu-

lar, a la empleada por el maestro escultor Felipe Martínez en el crucificado de las Siete Palabras, con el que la imagen del Smo. Cristo de la Salud guarda notables similitudes: modelado de la barba, cabellera, perfil del rostro, manos, anatomía del torso, cordón, rodillas... Hasta tal punto creemos que es así, que, hoy por hoy y a tenor de lo expuesto, pensamos que existen suficientes detalles análogos como para atribuir el crucificado de la Salud al escultor Felipe Martínez o a su entorno más cercano, aunque el detalle de no unir la barba con la patilla remite más bien a la escuela de Pedro Roldán (1624-99). Refuerza esta afirmación la nueva cronología aportada para el crucificado tarifeño que, al igual que el modelo iconográfico que ambos representan, coincide con la del sevillano de la Hermandad de las Siete Palabras.

Por lo demás, sobre la imagen del Smo. Cristo de la Salud cabe referir que la misma fue restaurada durante 1999 y 2000 en los talleres sevillanos de Serbal, S.L., corriendo también los trabajos a cargo del restaurador Pedro E. Manzano Beltrán, quien tras eliminar el leve ataque de insectos xilófagos que padecía la imagen, consolidó los numerosos ensamblajes abiertos, repuso algunas pequeñas piezas de madera perdidas, realizó la limpieza de la policromía y devolvió un mechón de cabellos, mal ensamblado y que se erguía hacia arriba, a su posición original: cayendo sobre el hombro derecho. Como hemos mencionado, dicho mechón, cuyo tallado nos recuerda al mismo que luce el Cristo de la Salud de la Hermandad de San Bernardo de Sevilla (1669), atribuido al entorno de José de Arce (padrino de Felipe Martínez), se encontraba colocado hacia atrás, quizás producto de algún accidente seguido de una mala restauración, de forma que al menos desde comienzos del siglo XX la imagen tenía ese defecto y así fue como la vio Benlliure en su visita a Tarifa de 1935. Con todo, pese a que nunca se entendió muy bien cómo se erguía hacia arriba una parte del cabello si el Cristo permanece suspendido de la Cruz, no fue hasta su restauración que el mechón fue repuesto a su posición original. Desde entonces la talla luce su aspecto original tal y como fuera concebido por su autor.

Desde su restauración la imagen luce una nueva corona de espinas, más gruesa, que vino a sustituir a la confeccionada de forma natural, más sencilla y ligera, que fue la que siempre se conoció al crucificado tarifeño cuando no prescindía, incluso, de llevarla. La actual corona, en cuerda de cáñamo, estucada y policromada al óleo, fue también realizada ex profeso por Juan Manuel Miñarro para

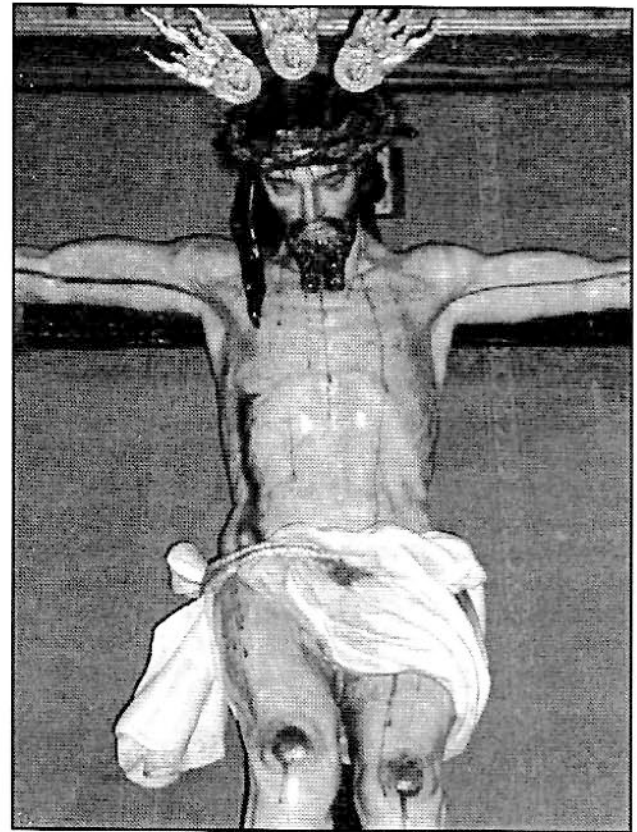
el restaurador Manzano. Junto a ésta, la imagen estrenó en el año 2000 una nueva cruz arbórea tallada por el escultor Enrique Lobo Lozano, que es la que actualmente usa en su salida procesional.

2.3. Apuntes biográficos sobre el escultor Felipe Martínez

El escultor Felipe Martínez es un artista prácticamente desconocido (38), perteneciente a la misma generación de Luisa Roldán y Francisco Antonio Gijón y sobre el que viene trabajando desde hace algún tiempo Torrejón Díaz (39). Hijo del escultor Alonso Martínez, ahijado del escultor flamenco José de Arce y yerno del pintor Juan de Valdés Leal, Felipe Martínez nació en Sevilla poco después de que su padre se estableciera en dicha ciudad procedente de Cádiz, siendo bautizado en la parroquia de San Martín el 16 de mayo de 1651.

Su formación artística, sin descartar posibles contactos formativos con su padrino José de Arce, probablemente trascurrió en el taller de su padre, del que, según el testamento otorgado por éste en 1668, sabemos que heredó todas sus herramientas, bancos y estampas. No obstante, si tenemos en cuenta que por aquel entonces Felipe sólo contaba con diecisiete años, es de suponer que completara su aprendizaje en alguno de los talleres que permanecían abiertos en aquel momento: el de Andrés Cansino (activo hasta 1670) o en el de Pedro Roldán (hasta 1699), no en vano, pese al deficiente conocimiento que se tiene todavía de su producción, el análisis estilístico de la conocida refleja plenamente la estética propia del pleno barroco de la segunda mitad del siglo XVII, protagonizada fundamentalmente por el taller de Pedro Roldán, pero que en última instancia remite igualmente a las novedades introducidas en la escuela sevillana por Arce.

Felipe Martínez se casó en 1672 con la pintora y grabadora Luisa de Valdés, hija de Valdés Leal y hermana del también pintor y grabador Lucas Valdés, junto a los que realizó grabados como los que ilustran el libro de las fiestas de coronación de San Fernando escrito por Torres Farfán en 1671. Sin embargo, en su matrimonio debieron existir problemas, máxime si tenemos en cuenta que sólo aparece viviendo con su esposa en casa de su suegro hasta 1673, apareciendo posteriormente viviendo ella sola con sus padres. En efecto, dos años más tarde Felipe otorgaría un poder a Francisco Martínez de la Bastida, procurador ante el Tribunal Nuncio de Su Santidad, para que solucionase y terminase el pleito que mantenía con su mujer sobre la nulidad de su matrimonio.



El Smo. Cristo de la Salud en su altar de la iglesia de San Mateo. (Foto: Juan A. Patrón. 2005)

Por la escasa documentación conservada parece que a lo largo de su vida Felipe residió en la collación de San Martín, desconociéndose la fecha de su fallecimiento, la cual debió acaecer ya entrado el siglo XVIII pues aún vivía en 1697, año en el que otorgó junto a sus hermanos una carta de pago al licenciado Lucas de la Piedra por la adquisición de unas casas que pertenecieron a su madre Andrea de la Trinidad.

Con todo, el catálogo de esculturas conocidas del artista es muy corto y en lo referente a imaginería procesional tan sólo el ya referido crucificado de las Siete Palabras realizado en 1681 para la extinguida hermandad del Cristo de la Sangre y San Juan Bautista, que residía en la iglesia del convento de San Francisco de Paula de Sevilla, y posiblemente, ahora, el Santo Cristo de la Salud de Tarifa, si bien esta última fue concebida para presidir un altar y no para procesionar, algo que viene haciendo sólo desde 1927.

Sólo dos obras más se pueden, de momento, vincular a este escultor: la Inmaculada de la iglesia de San Juan Bautista de la población onubense de San Juan del Puerto, fechada en 1676, y la Virgen

de la Europa de la iglesia de San Martín de Sevilla, realizada en 1686.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- (1) PATRÓN SANDOVAL, J.A. "Sobre la fundación en Tarifa de la cofradía de los nazarenos, año 1643". **ALJARANDA**, 56. Tarifa, 2005. pp. 10-12.
- (2) MANZANO BELTRÁN, P.E. y GUTIÉRREZ CARRASQUILLA, E. *Proyecto de restauración de Ntro. Padre Jesús Nazareno de Tarifa*. Serbal. S.L. conservación y Restauración de obras de arte. 2000.
- (3) ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F. "Nuevos datos biográficos del escultor Jacinto Pimentel" (en prensa). Hasta hace poco se pensaba que nació en 1605 pero en sus expedientes matrimoniales de 10/03/1638 (Archivo Histórico Diocesano de Cádiz (A.H.D.C.)). Legajo 18. 1638) y 25/02/1656 (A.H.D.C. Legajo 41 (II, L-Z). 1656) se declara de edad 38 y 56 años respectivamente. En cuanto a la fecha de su fallecimiento, el último dato del que se dispone es su testamento de 9 de enero de 1676 (Archivo Histórico Provincial de Cádiz (A.H.P.C.)). Legajo CA1801. Fol. 4-8).
- (4) MANZANO BELTRÁN, P.E. y GUTIÉRREZ CARRASQUILLA, E. *Proyecto de restauración de Ntro. Padre Jesús Nazareno de Tarifa*, *Opus Cit.* p. 15.
- (5) RÍOS MARTÍNEZ, E. de los. *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo 1637-1650*. Cádiz, 1991.
- (6) ROMERO TORRES, J.L. "El escultor flamenco José de Arce. Revisión historiográfica y nuevas aportaciones documentales". *Revista de Historia de Jerez*, 6. Jerez, 2000. p. 30.
- (7) Al menos esta es la advocación conocida de la Dolorosa que procesionaba junto al Nazareno durante la segunda mitad del XVIII. No obstante, en la solicitud de Palomino para fundar en 1643 la cofradía de los nazarenos en Tarifa se refiere específicamente a la colocación "de la devotísima imagen de Jesús Nazareno y de la Virgen Santísima de la Anunciata". PATRÓN SANDOVAL, J.A. *Opus Cit.* p. 11.
- (8) RÍOS MARTÍNEZ, E. de los. *Opus Cit.*
- (9) ROMERO TORRES, J.L. "El escultor flamenco José de Arce...". *Opus Cit.* pp. 27-42.
- (10) RECIO MIR, Á. "José de Arce en la catedral de Sevilla y el triunfo del dinamismo barroco en la escultura hispalense". *Laboratorio de Arte*, 15. Sevilla, 2002. pp. 133-159.
- (11) QUILES, F. "De Flandes a Sevilla. El viaje sin retorno del escultor José de Arce (c. 1607-1666)". *Laboratorio de Arte*, 16. Sevilla, 2003.
- (12) ROMERO TORRES, J.L.: "El escultor flamenco...". *Opus Cit.* p. 36.
- (13) QUILES, F. "De Flandes a Sevilla...". *Opus Cit.* p. 136.
- ROMERO TORRES, J.L.: "El escultor flamenco José de Arce, una actividad que concluyó en Zafrá". Conferencia pronunciada el 24 de junio de 2004 en el ciclo *Semana Barroca*. Zafrá (en prensa).
- (14) ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F. "Sobre la posible estancia del escultor José de Arce en Roma". *Revista de Historia de Jerez* (en prensa).
- (15) La posible presencia de Arce en Roma ya había sido estudiada antes por Palomino (véase PALOMINO, A. *Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, 1724. Reimpreso en 1947. p. 943) y por Angulo (véase ANGULO IÑIGUEZ, D. *La escultura en Andalucía*. Sevilla, 1929. Tomo III. p. 2).
- (16) ROMERO TORRES, J.L. "El escultor flamenco...". *Opus Cit.* p. 30.
- (17) ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F. "Nuevos datos biográficos del escultor Alonso Martínez". *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 553. Sevilla, 2005. pp. 188-192.
- (18) SANCHO DE SOPRANIS, H. "El escultor Alfonso Martínez en Cádiz". *Archivo Español de Arte*, 83. Madrid, 1948. pp. 190-191.
- (19) ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, F. "El escultor Jacinto Pimentel". *Revista Carrera Oficial*, 1. Cádiz, 2003. pp. 95-100.
- (20) A.H.P.C. Of. 14. Legajo 3038. Fol. 443 (1637); mencionado en: HORMIGO SÁNCHEZ, E. "El escultor Alonso Martínez y el Cristo de la Humildad y Paciencia". *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, 6. Cádiz, 1988. pp. 45-53.
- (21) Archivo Catedralicio Histórico de Cádiz (A.C.H.C.). *Libro de Bautismos de la Parroquia de Santa Cruz*, nº 9 (1642). Fol. 88r.
- (22) A.C.H.C. *Libro de Bautismos de la Parroquia de Santa Cruz*, nº 10 (1645). Fol. 74 v.
- (23) TERÁN FERNÁNDEZ, F. *Conferencia sobre la Semana Santa de Tarifa*. Borrador inédito. Tarifa, 1982; y TERÁN GIL, J. "Próxima restauración del Cristo de la Salud". **ALJARANDA**, 32. Tarifa, 1999. pp. 21 y 22. Este último refiere la visita de Mariano Benlliure así: "venía acompañado de su esposa, una elegante señora interesada por el arte y estando el matrimonio viendo la plaza de Santa María, el alcalde de aquel entonces, al conocer al escultor, se presentó a ellos, ofreciéndose a enseñarles la ciudad. Visitaron la iglesia de San Francisco, donde estuvieron admirando al Cristo del Consuelo, la imagen de la Virgen de la Luz en aquel Sagrario y el bello grupo escultórico de la Sagrada Familia, luego, al visitar la parroquia de San Mateo quedaron maravillados del órgano, como igualmente de la Virgen del Sol y la imagen de San Mateo... Al preguntarle el alcalde a la señora de Benlliure, qué le parecía el Cristo de la Salud, al que su marido acababa de catalogar como obra de Mena, ésta, después de mirar fijamente la imagen, contestó que le impresionaba muchísimo la espiritualidad del Dios con la musculatura del hombre".
- (24) REINÉ JIMÉNEZ, M. "Imaginería religiosa de Tarifa: Estudio Artístico de las imágenes procesionales". *Tarifa, la Voz de un Pueblo*, 20. Tarifa, 1996. p.17.
- (25) Hasta tal punto ha sido así que en la relación de los Bienes Culturales de la Base de Datos de Patrimonio Mueble de Andalucía del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico figura el Santo Cristo de la Salud (referencia número: 11/035/002/0039.001) con esta cronología, según se extrajo de la propuesta, justificada "por su calidad artística relacionada con la estética barroca sevillana", para la inclusión de la imagen en el Inventario General de Bie-

nes Muebles redactada en 1993 por Fernando Pérez Mulet. (26) Transcripción realizada en 1975 del manuscrito fechado en abril de 1819 y que describe las dependencias religiosas de Tarifa. Fol. 4. Dicho documento fue dado a conocer por CRIADO ATALAYA, F.J. en "Evolución histórica de las edificaciones religiosas de Tarifa". *Almoraima*, 4. Algeciras, 1990. pp. 74 y 85.

(27) Véase CRIADO ATALAYA, F.J. "La iglesia mayor de San Mateo según la memoria histórica escrita en el año 1886 (II)". **ALJARANDA**, 33. Tarifa, 1999. pp. 4 a 6.

(28) Sobre las cenizas de San Hiscio, véase también SEGURA GONZÁLEZ, W. "La reliquia de San Hiscio". **ALJARANDA**, 47. Tarifa, 2002. p.16-17.

(29) Acta de finado del licenciado Don Luis de Morales y Rivera, presbítero y beneficiado propio de la parroquial del Sr. San Mateo, fallecido el 5 de marzo de 1715, fue sepultado en San Mateo "en el altar del Santo Cristo". Archivo Parroquial de San Mateo (A.P.S.M.). *Libro 2º de Entierros de San Mateo: 1711-1727*. Fol. 30r.

(30) En el acta de finado del licenciado Cristóbal Ruiz, presbítero, fechada el 1 de abril de 1683, se da cuenta de haber dejado por uno de sus albaceas al vicario Don Luis de Morales. A.P.S.M. *Libro 1º de Entierros de San Francisco y San Mateo: 1682-1727*. Fol. 4r.

(31) Acta de finado de Doña Josefa de Rivera, de cuatro años de edad, hija de Diego de Rivera y de Isabel de Mesa, fallecida el 24 de mayo de 1683. Su padre mandó se enterrase "en la parroquia del Sr. San Mateo en el altar y capilla del Santo Cristo". A.P.S.M. *Libro 1º de Entierros de San Mateo: 1682-1711*. Fol. 6r.

(32) El 14 de noviembre de 1654 fue bautizado Luis Carlos, hijo legítimo de Don Sebastián de Morales y de Doña Elvira de Rivera su mujer, fue su padrino Don Gonzalo de Piña Mendoza, cura y beneficiado de las iglesias de Tarifa. A.P.S.M. *Libro 3º de Bautismos de San Francisco: 1646-1676*. Fol. 26r.

(33) Para la iconografía de Cristo Fuente de la Vida puede consultarse GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. "Los misterios alegóricos desaparecidos" V y VI. En *Diario ABC*. Sevilla, 16 y 17 de abril de 1987.

(34) TORREJÓN DÍAZ, A. "El Crucificado de las Siete Palabras y el escultor Felipe Martínez". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 530. Sevilla, 2003. pp. 219-221.

(35) La correspondencia entre el altar del Santo Cristo de

la parroquial mayor del Sr. San Mateo y el altar del Santo Cristo de la Salud en la misma iglesia no ofrece lugar a dudas tras observar su ubicación en el plano del templo que acompañaba a la Memoria histórica escrita en 1886 y encontrar nuevas referencias como la contenida en el acta de finado de Dña. Isabel de Villanueva y Mesa, fechada el 15 de diciembre de 1702 y en la que se da cuenta de que testó por ella el mismo vicario Luis de Morales, quien dispuso que fuera "enterrada en la iglesia mayor del Sr. San Mateo de esta ciudad en la capilla del Santo Cristo junto a la Sacristía de dicha iglesia" (A.P.S.M. *Libro 1º de Entierros de San Mateo: 1682-1711*. Fol. 244r). Otra referencia inequívoca es la que figura en el testamento de Don Francisco Lozano, de 21 de julio de 1755, quien dispuso ser enterrado "en la sepultura donde está enterrada mi mujer e hija, que es la que está contigua del altar del Santo Cristo junto a la puerta de la Sacristía" (A.P.S.M. *Libro 20 de Testamentos de la parroquia de San Mateo: 1765-1770*. Fol. 232r).

(36) En el caso de este otro crucificado, que actualmente preside la Sacristía de la iglesia de San Francisco, su ausencia de título se pone de manifiesto en el testamento de Don Tomás de Arcos León, quien el 3 de marzo de 1794 dispuso ante el escribano Pedro de Ronda ser "sepultado en la peana del altar de mi propiedad advocación Jesús Crucificado que se haya en la iglesia parroquial de Sr. San Francisco". A.P.S.M.. *Libro 27 de Testamentos de la parroquia de San Mateo: 1792-1798*. Fol. 325v.

(37) MANZANO BELTRÁN, P.E. y GUTIÉRREZ CARRASQUILLA, E. *Proyecto de restauración del Smo. Cristo de la Salud de Tarifa*. Serbal. S.L. Conservación y Restauración de obras de arte. 1999.

(38) Para consultar los escasos datos que hasta la aportación de Torrejón Díaz se conocían sobre Felipe Martínez puede verse: KINKEAD, D.T. "Alfonso Martínez: Nuevos datos para su biografía". En *Actas de las Jornadas del IV centenario del nacimiento de Juan de Mesa*. Sevilla, 1983; KINKEAD, D.T. *Juan de Valdés Leal (1622-1690): his life and work*. New York, 1978. pp. 220, 225, 263, 266 y 566 y ss.

(39) TORREJÓN DÍAZ, A. "El Crucificado de las Siete Palabras...". *Opus Cit.*, y "Las Siete Palabras" en *De Jerusalén a Sevilla. La Pasión de Jesús. Tomo III: De la Entrada Triunfal al Calvario*. Ediciones Tartessos. Sevilla, 2005. pp. 376-382.

ALJARANDA en Internet

En la dirección <http://www.tarifaweb.com> pueden consultar todos los ejemplares hasta ahora publicados de **ALJARANDA**, además de encontrar, entre otras, una sección referida a la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Tarifa.