

**Piezas de la iconografía de cristo
crucificado vinculables a Alonso de Mena y
su círculo en Granada**

José Antonio Peinado Guzmán
Universidad de Granada

Piezas de la iconografía de cristo crucificado vinculables a Alonso de Mena y su círculo en Granada

Binding parts of the iconography of christ crucified to Alonso de Mena and his circle in Granada

José Antonio Peinado Guzmán

Universidad de Granada
pepeinado@hotmail.com

Fecha de recepción: 21/7/2016

Fecha de aceptación: 22/8/2016

Resumen

La iconografía más característica en la obra escultórica de Alonso de Mena (1587-1646) es, sin lugar a dudas, la de Cristo crucificado. A lo largo de su extensa vida artística, vertebrada en una productiva actividad de taller, desarrollará diferentes tipos iconográficos de este modelo estatuario. Mediante este artículo se pretenden vincular diferentes piezas ubicadas en el entorno granadino, siguiendo criterios estilísticos, con su trabajo y taller. Asimismo, se intenta plantear una clasificación de estas tallas, proporcionando unas pautas cronológicas y tipológicas con las que poner orden y discernimiento en el conjunto de una obra que, tradicionalmente, acostumbraba a encajarse en un mismo capítulo sin mayores matices.

Palabras clave: Alonso de Mena; Granada; Siglo XVII; Iconografía; Escultura

Abstract

The most characteristic iconography in the sculptural work of Alonso de Mena (1587-1646) is, without a doubt, Christ crucified. Throughout his extensive artistic life, vertebrate in a productive workshop activity, develop different iconographic types of this statuary model. Through this article we aim to link different pieces located in the Granada environment, stylistic criteria, with his work and workshop. Also, trying to propose a classification of these carvings, providing some guidelines chronological and typological with which to put order and discernment in the whole of a work that, traditionally, used to engage in a chapter without greater nuances.

Keywords: Alonso de Mena; Granada; 17th century; Iconography; Sculpture

Para citar este artículo: Peinado Guzmán, José Antonio (2016). Piezas de la iconografía de cristo crucificado vinculables a Alonso de Mena y su círculo en Granada. *Revista de Humanidades*, n. 29, p. 109-130. ISSN 1130-5029 (ISSN-e 2340-8995).

SUMARIO: 1. Introducción. 2. Piezas vinculables a la obra de Alonso de Mena. 3. Conclusión. 4. Bibliografía.

INTRODUCCIÓN

Sin lugar a dudas, uno de los grandes escultores de la escuela granadina de escultura es Alonso de Mena y Escalante. Este artista posiblemente haya quedado en un segundo plano ante los grandes espadas como Alonso Cano o José de Mora, por ejemplo, no habiendo sido tratado como debiera en la historiografía artística¹. Hasta ahora únicamente ha habido estudios parciales y la aproximación a su obra ha sido de forma coyuntural. Afortunadamente, en los últimos tiempos se está procurando una revisión de su figura y de su trabajo, siendo enormemente encomiable la labor y el arranque que en ello ha realizado el prof. Lázaro Gila Medina. Manteniendo esa estela, se ha procurado seguir dando a conocer piezas vinculables a la obra de este genial escultor o a su taller y estética. En un reciente artículo se mantenía esa estela, al trabajar los crucificados de la comarca granadina de La Alpujarra (Peinado Guzmán, 2015: 78-65). Precisamente, y debido a que esta iconografía constituye en Alonso de Mena «la especialidad de la casa» (Gila Medina, 2014: 375), es interesante seguir ese filón y ampliar el catálogo de los mismos, dando luz, criterio, cronología y análisis de numerosas piezas que quedaban deslavazadas por las distintas localidades de la geografía granadina.

La dilatada obra artística de este escultor, prolongada a lo largo de más de treinta años de labor, permitió que desarrollase una extensa producción, no sólo en cuanto a número de imágenes, sino también en lo referente a la variedad de modelos iconográficos. Tampoco debemos obviar que Mena también tocó otros palos del arte como la retabística, la yusería, el diseño de portadas, o el trabajo en terracota o plomo (Gila Medina, 2013: 27). Tal ingente actividad sólo podía ser mantenida mediante el esfuerzo de un estructurado taller, que diese respuesta a las necesidades y peticiones de obras de las diferentes iglesias y templos del entorno granadino. Tras la desaparición, sobre todo, de Pablo de Rojas en 1611 y, en menor medida, de Bernabé de Gaviria en 1622, la escultura en Granada queda un tanto huérfana de artistas (sin menospreciar la formidable producción de los hermanos García). La prosecución de esta incipiente escuela será continuada en solitario por Alonso de Mena y los escultores que trabajan en torno a su taller. Ejemplos de ello son Pedro Cobo de la Serna, Juan Sánchez Cordobés o Felipe de la Peña (Gila Medina, 2013: 23-24 y 27).

El trabajo se multiplicaba. El habitual exorno de imaginería que requerían las iglesias y templos de la diócesis se verá incrementado a raíz de las consecuencias de

1 A modo de revisión bibliográfica, sin llegar a los grandes clásicos, extraemos las publicaciones más destacadas: Gómez-Moreno González (1886-1887: 43-44 y 51-53); Gallego y Burín (1925: 323-331); Gallego y Burín (1952); Villar Movellán (1983: 101-113); Aroca Lara (1985: 129-150); Villar Movellán (1986: 84-104); Hernández Díaz (1988: 149-154); Benaes Ballesteros (1990: 125-147); Villar Movellán (1990: 341-360); Martínez Justicia (1990: 12-24); Gómez-Moreno Calera (1991: 147-191); Martínez Justicia (1996); Sánchez-Mesa Martín (2002: 151-169); León Coloma (2007: 272-282); López-Guadalupe Muñoz (2008: 142-152); Lázaro Damas (2009: 7-28); Gila Medina (2009: 99-105); Gila Medina (2013: 17-82); Gila Medina (2014: 361-394).

la Guerra de las Alpujarras (1568-1571), que se extendió no sólo por dicha comarca, sino también por otras zonas como el cinturón de Granada, Valle de Lecrín o algunas zonas costeras. Precisamente en su período de consolidación artística, que el prof. Gila Medina lo sitúa entre 1614 y 1629 (Gila Medina, 2013: 25-34), en el arzobispado granadino es cuando se reactiva el arreglo y compleción ornamental de las distintas iglesias. Aquellos primitivos retablos de sarga o guadamecés con pinturas de Cristo crucificado, Dolorosa y San Juan que se citan en los primeros libros de Contaduría Mayor de la diócesis², se irán tornando en imágenes de bulto redondo. Esa situación tan favorable en lo laboral, determinó que tanta demanda requiriese un considerable número de personas trabajando en el taller, y viceversa. La necesidad de mantener esa plantilla requería obtener nuevos pedidos y, para ello, rebajar los precios hasta niveles irrisorios. Esa razón es la que se baraja para justificar el importe tan barato de sus obras. Aparte de eso, su prolongada prole (llegó a tener once hijos) y su escaso apego al dinero, explican también, por un lado, la abundante carga de trabajo y, por otro lado, su producción de bajo coste, a veces casi de saldo (Gila Medina, 2013: 27).

Todo lo dicho previamente, unido a la lógica necesidad de una imagen cristífera, concretamente de un crucificado, que todo templo requería, convirtió este prototipo iconográfico en una de los modelos más ejecutados por Mena y su círculo. La cantidad y calidad de los Cristos crucificados que acomete es tanta, que incluso podemos contemplar una evolución en los mismos o, al menos, hasta tres arquetipos de la citada iconografía (Gila Medina, 2013: 63-69). Según esto, se puede establecer como primer tipo el más cercano a los estilemas de Pablo de Rojas. Por tanto, habría que considerarlo como el más primitivo de su obra. Se observa en él claramente el aprendizaje recibido del maestro de Alcalá La Real. Las formas son notoriamente semejantes a los Cristos de aquél, conformando un modelo cercano al naturalismo idealizado que Rojas imprimía. Aproximadamente esta etapa perduraría hasta 1620, fecha orientativa, pero año en el que realiza el *Crucificado* de la localidad granadina de Albuñuelas, y donde se aprecia un distanciamiento ya de los cánones «rojanos». Un creciente realismo se va destilando progresivamente en su imaginería. Un segundo modelo sería el que representa el *Crucificado* de la iglesia granadina de Santa María de la Alhambra, una obra de 1634 (Gómez Moreno, 1892: 120; Gallego y Burín, 1982: 127)³. En este prototipo se refleja la influencia que los

2 Ejemplo de ello lo encontramos en Cogollos Vega (Granada) con unas pinturas de Pedro Rodríguez. Archivo Histórico Diocesano de Granada [AHDGr], Legajo 329-F, pieza 3, Libro de Contaduría Mayor de 1582. Otros ejemplos similares en un guadamecés los hallamos en Dalías (Almería): Legajo 330-F, pieza 2, Libro de Contaduría Mayor de 1600; Yegen (Granada): Legajo 333-F, pieza 3, Libro de Contaduría Mayor de 1609 o uno en Dúrcal (Granada), procedente de las escaleras de las casas arzobispales: Legajo 336-F, pieza 1, Libro de Contaduría Mayor de 1614.

3 Con respecto a este *Crucificado* de Santa María de la Alhambra, recientemente hemos hallado alguna referencia novedosa que completa la información sobre el mismo. La talla se concertó en 880 reales, viniendo su pago del dinero de la cuarta decimal. Con fecha del 22 de abril de 1634 el tesorero de la cuarta decimal, Bartolomé del Campo librará a Alonso de Mena 300 reales a cuenta por la hechura del Cristo crucificado para dicha iglesia. El día 3 de julio del mismo año, se le vuelve a hacer un

hermanos García (Jerónimo Francisco y Miguel Jerónimo), especialmente visible en la cabeza redondeada por la abundancia de cabello. Tiende a representar un esquema de crucificado más corpulento. Pueden ser tanto Cristos muertos como expirantes. En esta línea estarían también los ejemplos del *Cristo del Desamparo* de Madrid o el de Quer en Guadalajara. La tercera tipología, más realista y naturalista, y por tanto, distanciándose del idealismo aprendido de Pablo de Rojas, suele acomodarse a los modelos de expirantes, sin apenas balanceo en las piernas, y con rostro de rasgos menos duros, representándose en el *Cristo de Ánimas* de Carcabuey (Córdoba), una imagen de 1624.

1. PIEZAS VINCULABLES A LA OBRA DE ALONSO DE MENA

Siguiendo, pues, la clasificación de tipologías anteriormente citadas, al valorar las diferentes tallas que se van a tratar, una pieza relacionable con su obra que ha de considerarse aún muy cercana al estilo de Pablo de Rojas es el crucificado que se encuentra en la granadina parroquial de Mondújar (*Guía artística de Granada*, 2006: II, 311)⁴. La enorme similitud de estilemas con el maestro hace pensar que se trate de una escultura del período primigenio de Alonso de Mena, esto es, de la segunda década del siglo XVII.

La imagen, de tamaño natural, representa a Cristo, crucificado con tres clavos, y representado ya muerto, con los ojos cerrados y boca entreabierta. No se percibe una imagen en la que sea reseñable su corpulencia. Más bien se observa una figura estilizada y definida, como es habitual en la mayoría de los crucificados de Rojas. Los brazos se descuelgan sensiblemente, diferenciándose de algunas imágenes de su maestro que, o bien conforman un ángulo casi recto con las extremidades superiores, o el desprendimiento es prácticamente mínimo. En líneas generales se advierte un modelado blando y, por tanto, de menor calidad artística que otras piezas. Con respecto a la cabeza, se vislumbra un modelo de transición desde el manierismo e idealismo del maestro de Alcalá La Real hacia los inicios de unos rasgos más

pago al escultor de 280 reales que, unidos a los 600 que ya tenía, conformaban los 880 del precio final. Asimismo, el 19 de julio se le pagará a Pedro de Villegas, dorador, 300 reales a cuenta por el dorado y encarnado de la imagen. Finalmente, el 22 de agosto del citado año, se le terminan de pagar 360 reales, con los que se alcanzaba el precio final de 660 reales en que se concertó dicha labor. Ese mismo día, el dorador Andrés López daría fe de haber visto la obra y haberla tasado en 60 ducados. Por las referencias que da, el dorado se refiere al de la propia cruz, con lo que podemos deducir que la actual cruz que se contempla no es la original, sino que aquella estaba policromada en oro. AHDGr, Legajo 342-F, pieza 1, año 1634, pliego de la iglesia de Santa María de la Alhambra, s/f.

4 En el Archivo parroquial de Mondújar, en un libro de inventarios de 1801 se hace referencia a la existencia de un crucificado. Si bien no es un dato concluyente ni esclarecedor, al menos nos indica que esta obra no llegó a la localidad como consecuencia de los traslados de imágenes producidos a partir de la desamortización de Mendizábal, sino que ya estaba allí. En la *Guía artística de Granada y su provincia* (vol. II) se refiere únicamente la existencia de «un Crucificado restaurado de la primera mitad del XVII».

contundentes y duros que serán prototípicos de la obra de Mena. En este sentido, mantiene la pose «rojana» al girar la testa hacia su derecha y apoyarse en el respectivo hombro. Perpetúa todavía el mayor volumen en la zona craneal con respecto a la parte inferior, que se estrecha y afila. En el rostro se van perfilando sutilmente las trazas paradigmáticas en su obra: sensiblemente más alargado o semblante algo más aguzado y duro que lo comienzan a distanciar del canon clasicista de Pablo de Rojas. La boca, a su vez, se ve un tanto arqueada, a diferencia de su maestro, que tiende a trazar una especie de «M» con los labios. La barba se contempla poblada tanto en las mejillas como en el bigote. Uno de los rasgos característicos de los Cristos de Alonso de Mena será la forma tan peculiar de perfilar la misma, terminándola en la barbilla con dos mechones pronunciados. Los pómulos se destacan sensiblemente como consecuencia de la fisonomía de la cara. Igualmente, la nariz se observa fina y recta. Con respecto al cabello, se contempla cómo se muestra enormemente dependiente de su maestro en la ejecución, algo que habla nuevamente de la cercanía de esta imagen en el tiempo con el alcalaíno (Fig. 1).



Fig. 1. Izqda. Crucificado. Atrib. Alonso de Mena, segunda década del siglo XVII. Mondújar (Granada). Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Dcha. Crucificado. Atrib. Alonso de Mena, segunda década del siglo XVII. Atarfe (Granada). Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de La Encarnación.

En lo referente al cuerpo, se sigue viendo ese claro contrapposto, levemente helicoidal, y que evoca notoriamente los estilemas de Rojas. Progresivamente las piernas se van a ir disponiendo más rectas y paralelas entre sí, como se verá en muestras posteriores. El tórax guarda una enorme similitud con piezas de su maestro (v. g. *Cristo de la Fe* de la sacristía de la Basílica de la Virgen de las Angustias, el *Cristo de los Favores* de la capitalina parroquial de San Cecilio, o el *Crucificado* del convento de Santa Clara de Lucena en Córdoba, imágenes vinculadas a Rojas), aunque menos airoso en algunas de las tallas citadas. Igualmente, el paño de pureza reitera las hechuras del maestro alcalaíno aunque un tanto esquematizadas, con un nudo pronunciado, pero con el cuerpo del perizoma en diagonal y de tal estrechez, que queda al descubierto toda la pierna derecha. Se puede relacionar esta imagen, aparte de con las citadas, con cualquiera de las que se vinculan a su maestro, tales como el *Cristo de la Expiración* de Órgiva, o los crucificados de Padul y Quéntar, todos ellos municipios granadinos.

Imagen prácticamente idéntica a ésta es la que se halla en la localidad de Atarfe (Granada). De trazas miméticas, como por ejemplo en la pose, la caída de los brazos o el tratamiento del paño de pureza, en sendos rostros se percibe una dosis de realismo dentro del naturalismo imperante, que evidencia la conexión de ambos simulacros con la obra de un joven Alonso de Mena. La incipiente dureza facial, los rasgos de la boca, así como el trabajo en la barba permiten asociar los dos simulacros al glosario artístico de este escultor y su taller. Por tanto, se podría datar la talla en ese primer periodo anterior a 1620.

En esa misma estela de imágenes se hallaría el *Cristo de la Salud* de la parroquial de La Malahá (Granada). Si cabe, se observa un pequeño paso más en la evolución de una estética cristífera propia, denotando algún rasgo añadido que lo va distanciando de su mentor. Aunque las formas corpóreas mantienen aún los estilemas de Pablo de Rojas, el desprendimiento de la figura es similar a ejemplos del propio maestro alcalaíno e incluso el tratamiento capilar se asemeja a las trazas «rojanas», se comienzan a vislumbrar algunas peculiaridades. Así pues, como detalle más reseñable, el contrapposto de la talla se difumina al disponerse las piernas prácticamente paralelas entre sí. Muy lúcido es, igualmente, el paño de pureza que se observa. El esquema sigue las líneas de Rojas, pero por el muslo derecho, asoma el paño bajo el nudo, remetiéndose por el vientre, para salir en tres plisados serpenteantes cubriendo la entrepierna. Asimismo, con respecto al rostro, la dosis de patetismo que le imprime a los rasgos faciales lo van separando del idealismo de su maestro. Este efecto se consigue marcando más las cuencas de los ojos, a la par que rehúnde la mandíbula, consiguiendo unas trazas enjutas y, por tanto, más dramáticas. El trabajo de la barba, aunque recuerda el estilo de aquél, no se muestra tan voluminoso y abundante en las mejillas, sino más bien algo más ceñido a la zona inferior de la cara. La nariz, aunque recta como en modelos precedentes, no resulta tan fina puesto que tiende a abrir las fosas nasales. En los labios se va suavizando el dibujo en «M» anteriormente referido, para ir convirtiéndose en una línea curva convexa, detalle que terminará siendo prototípico en muchos de sus crucificados.



Fig. 2. Izqda. *Cristo de la Salud*. Atrib. Alonso de Mena, segunda década del siglo XVII. La Malahá (Granada). Iglesia parroquial de La Inmaculada. Dcha. Detalle.

Acerca de los datos históricos que se ha podido averiguar de esta imagen, se ha de reseñar que la misma aparece ya en un inventario parroquial de 1645⁵. Posteriormente, en 1689, se refiere que la talla se alberga en un altar junto con una escultura de la Virgen de la Soledad y otra de San Juan⁶. Con el paso de los años se fundará la Congregación del Santo Cristo de la Salud y Ánimas en la localidad para hacerse cargo del culto de la imagen, debido al estado de abandono en que se encontraba la misma⁷. Se le construiría una capilla en 1767, costeada por dichos hermanos⁸ (Fig. 2).

De trazas parecidas, aunque de menor calidad artística, ha de reseñarse el homónimo *Cristo de la Salud* de la granadina localidad de Nívar, y que da también

5 «Un Santo Cristo de bulto en su cruz que esta en su altar con una cama de tafetán morado con fluecos de seda del mismo color y encarnada y un belo de gasa». Archivo Parroquial de La Malahá [APLM], *Inventario de los instrumentos de este archivo*, fol. 1 rº.

6 *Ibidem*, fol. 12 rº.

7 APLM, *Libro de la Hermandad de Ánimas de la Malá desde que fue establecida concordia*, fol. 4 rº

8 *Ibidem*, fols. 10 rº y vº.

nombre a la parroquial que lo aloja. A nivel corpóreo calca los estilemas que ya se han descrito. Tan sólo la pierna derecha hace amago de virar hacia el lado opuesto, como recordando esquemas anteriores. En cuanto al perizoma, se observan líneas muy básicas que siguen las trazas del maestro, con un modelado enteramente blando en la ejecución. El rostro mantiene esa hechura un tanto inánime o ausente de genio, propia más bien de una factura de taller. El trabajo del cabello y la barba se percibe realizado marcando claramente las líneas del pelo con cierta tosquedad. En la cabeza, aunque se evoca la disposición capilar «rojana», la resolución final no resulta muy satisfactoria. La barba sí va siendo más semejante a las formas de Mena, aunque con un bigote casi pictórico en este ejemplo (Fig. 3).

Sendas imágenes pueden vincularse con la del *Cristo de la Salud* o de los *Gallegos* de Santafé (Granada), de una enorme similitud. Asimismo, en menor medida, se podría también relacionar con el *Cristo de la Yedra* del granadino municipio de Válor, aunque esta última imagen, que también ha de considerarse de Alonso de Mena, resabía aún más el estilo de Pablo de Rojas (Peinado Guzmán, 2015: 72-73). Independientemente de ello, tanto una como otra, pueden datarse muy cercanas a esa fecha fronterá ya reseñada de la segunda década del Seiscientos.



Fig. 3. Izqda. Santísimo Cristo de la Salud. Atrib. Alonso de Mena, segunda década del siglo XVII. Nívar (Granada). Iglesia parroquial del Santísimo Cristo de la Salud. Dcha. Detalle.

Pequeñas variantes de este mismo modelo ofrecen las esculturas de las capitalinas parroquiales de los Santos Justo y Pastor (el de la sacristía) y la de la Virgen de las Mercedes (Martínez Medina, 1989: 104; *Guía artística de Granada* (vol. I), 2006: 142; Martínez Medina, 1989: 111).

Sendas imágenes perpetúan todavía ese tránsito desde el idealismo del maestro hacia el realismo que marcará la obra de Mena. A veces se percibe un rostro más cercano a esto último, combinándose con una disposición corporal de esquemas anteriores, y viceversa. Muestra de ello es la primera de estas tallas. Con cierta voluminosidad en el tórax, se vuelve a apreciar la disposición de las piernas menos contorsionadas y paralelas entre sí. Los brazos expresan cierta rigidez en la ejecución. El perizoma, por su parte, sigue el modelo de Atarfe, donde no destaca el nudo en la cadera. En lo relativo al rostro, todavía se vislumbra cierta serenidad en el mismo ante el momento de la muerte, lo que evidencia esa conexión aún con las formas idealizadas del maestro Rojas. Aun así, el modelado grueso del cabello, la barba ceñida al rostro y terminada en dos mechones, así como la incipiente curvatura de los labios tan característica hacia abajo, permiten elucubrar que se trate de una obra relacionada con Mena. Ahora bien, podría tratarse de una pieza de su taller en la que en el rostro hubiese intervenido el propio preceptor. Fuere como fuere, lo cierto es que parece tratarse de una escultura de transición hacia formas más adustas y realistas. Precisamente, y a pesar de la similitud de líneas con la anterior pieza, se observa esa tendencia comentada: se impone el realismo escultórico. Eso no es óbice para que vislumbremos en la imagen resabios «rojanos». En la disposición del cuerpo son reconocibles los estilemas que Pablo de Rojas utiliza en numerosos ejemplos. Eso sí, el contrapposto se contempla muy sutil porque, aunque las piernas viran hacia la derecha mientras el pecho lo hace hacia la izquierda, la torsión se muestra muy matizada. Los brazos, asimismo, se ven algo descolgados. Con respecto al paño de pureza, a pesar de que se observa el deterioro del mismo en la caída del nudo, es notorio el paralelismo entre el perizoma de los Santos Justo y Pastor y éste. El dramatismo del rostro es todavía más evidente. Cristo acaba de expirar, y sus ojos y boca entreabiertos expresan de forma soberbia el trágico instante con un realismo o verismo excepcional. El tratamiento del cabello con amplitud, con ese mechón de pelo que empieza a caer en el pecho por la parte izquierda, ensaya un tipo de disposición capilar muy habitual en posteriores modelos iconográficos cristíferos. La barba abundante y ceñida a la mandíbula, así como la dureza de los rasgos o las fosas nasales sensiblemente abiertas, permiten relacionar este magnífico simulacro con las gubias de Mena. Sendas imágenes pueden ser datadas antes de 1620 (Fig. 4).

En la misma línea de lo que se viene diciendo se situarían las tallas de las localidades de Peligros⁹ y Chite, ambas en Granada. Con respecto a la segunda

9 Curiosamente, en la citada *Guía artística de Granada y su provincia*, de reciente publicación, este Cristo se vincula con José de Mora, algo que estilísticamente difícilmente se sostiene, tanto por la



Fig. 4. Izqda. Crucificado. Atrib. Alonso de Mena, segunda década del siglo XVII. Granada. Iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor. Sacristía. Dcha. Crucificado. Atrib. Alonso de Mena, segunda década del siglo XVII. Granada. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de las Mercedes.

escultura¹⁰, siguiendo el aire de la anterior, se distancia de la forma del maestro al disponer las piernas más rectas o presentar un paño de pureza más voluminoso, con un nudo más grueso y volado. Dichas formas y plegados del tejido son muy reconocibles

cronología que se le presupone como por las trazas que se observan (*Guía artística de Granada*, vol. II, 2006: 384). Será el prof. Gila el que recientemente lo vincule con Mena (Gila Medina y García Luque, 2015: 70).

10 En el archivo parroquial de la localidad de Chite, en un libro de cuentas de fábrica aparece un inventario de 1665 en el que se refiere lo siguiente: «una hechura de Xpo Crucificado en Beznar. Otra en el Chite en los altares majores». Archivo Parroquial de Chite, *Cuentas de fábrica de Béznar y Chite. Libro de Béznar y Chite (1633-), Inventario de mayo de 1665, fol. s/n*. Dicha alusión, aunque muy indirecta, nos puede indicar que esta pieza pudo estar ya para dicha fecha en Chite, mas la parquedad de los datos no permite mayores conclusiones, por lo que no deja de ser una mera hipótesis que se formula. En la referida *Guía artística de Granada y su provincia* la única alusión que aparece lo describe como «un buen Crucificado de mediados del XVII» (*Guía artística de Granada*, vol. II, 2006: 310).

en su obra, como veremos en posteriores piezas. Asimismo, el ángulo recto que conforman los brazos sobre el *patibulum* con respecto al cuerpo, recuerdan a alguno de los cristos de Rojas, como por ejemplo el del Seminario Mayor de Granada. En lo concerniente al rostro, ofrece ya trazas muy perfiladas de su personalidad. Un mayor ápice de dramatismo se percibe en los rasgos faciales. Sabida es la serenidad de las facciones “rojanas” en sus crucificados. A pesar de ello, muestra cierta similitud en su faz con el *Cristo de la Esperanza* de la sacristía de beneficiados de la catedral de Granada (1592). Se representa en el simulacro el momento en que acaba de expirar. Ojos entreabiertos, cejas inclinadas y marcadas, pómulos notoriamente marcados al igual que el surco que se abre en sendos lados de la nariz, zona nasal con fosas más abiertas, boca curvada hacia abajo, barba abundante, peinada, trabajada y culminada en dos prominentes mechones bulbosos. El casquete capilar, que parte de los modelos de Rojas, se perfila mediante un buen trabajo de gubia en el rizo, finalizándolo en una destacada guedeja apuntada que caracolea sobre el pecho. Con respecto al de Peligros, se reitera la adustez de aquél, aunque la consecución de éste es si cabe más virtuosa, donde aúna un dramatismo creciente con la belleza del patetismo realista.

Sendas obras se pueden vincular con el *Crucificado* de la iglesia del convento de Carmelitas Calzadas de la capital granadina, así como con los de las alpujarreñas localidades de Mecina Fondales y Cáñar, todos ellos relacionados con la obra de Alonso de Mena (Peinado Guzmán, 2015: 73-75) (Fig. 5).



Fig. 5. Izqda. Crucificado. Atrib. Alonso de Mena, segunda década del siglo XVII. Chite (Granada). Iglesia parroquial de La Inmaculada. Detalle. Dcha. Foto general.

Pieza excepcional, sin lugar a dudas, es el conocido crucificado que forma parte del *Calvario* que se halla en la clausura del capitalino convento del Santo Ángel Custodio. La obra procede del albaicinerero templo de San Cristóbal (Gallego y Burín, 1982: 374. Martínez Medina, 1989: 108; *Guía artística de Granada*, vol. I, 2006: 89). La evolución hacia los estilemas prototípicos de Alonso de Mena son más que evidentes. La disposición del cuerpo perpetúa la línea de los ejemplos previamente descritos. El realismo se impone. En las trazas ya no se vislumbra el idealismo del maestro. El naturalismo que plasma en esta talla responde al modelo de crucificado de corte intimista, para exaltar la devoción y los sentimientos del fiel que lo contempla. En el rostro se evidencian claramente los esquemas faciales de Mena. Partiendo de la cabeza, el casquete capilar es ya notoriamente más voluminoso que en los arquetipos «rojanos». Asimismo, deja caer dos mechones gruesos por sendos lados de la testa, a modo de gruesos tirabuzones, que se erigen como uno de los detalles particulares de su factura. La barba, igualmente, profundiza en esas trazas que ya hemos descrito en modelos anteriores, convirtiéndose en una costumbre habitual en su obra. La imagen



Fig. 6. Izqda. *Crucificado*. Atrib. Alonso de Mena, c. 1620-1634. Convento del Santo Ángel Custodio (Granada). Escaleras. Dcha. Detalle.

del rostro sufriente se impone. Todos esos pequeños detalles faciales que se han ido describiendo en muestras anteriores aquí se conjugan a la perfección en pro de un dramatismo soberbio. Con respecto al perizoma, hay que reseñar que, si bien se inspira en las líneas de Rojas, este paño de pureza adquiere la impronta de Mena, con el nudo atado en el lado contrario a la caída de la cabeza como acostumbra Rojas. El vuelo del pliegue encorbatado presenta ya un volumen que será muy reconocible en los crucificados de Alonso de Mena. Asimismo, ese juego que realiza con la prenda al remeterla por el vientre, y dejar caer por la parte superior sobre el cordel otro tanto, supone una calidad artística de la gubia enormemente reseñable (Fig. 6).

La pieza, cronológicamente, ha de situarse en una horquilla de años posterior a las esculturas que se han descrito previamente. Concretamente se ubicaría entre 1620 y 1634. En este sentido, la misma supone un punto de inflexión importante, por lo distanciada ya del arquetipo de su maestro y porque van quedando fijados unos



Fig. 7. Izqda. Crucificado. Atrib. Alonso de Mena, c. 1620-1634. Convento de MM. Carmelitas Descalzas (Granada). Clausura. Dcha. Crucificado. Atrib. Alonso de Mena, c. 1620-1634. Convento de MM. Carmelitas Descalzas (Granada). Sacristía.

argumentos propios en cuanto al estilo. Su rostro evoca al de la imagen de *Nuestro Padre Jesús en la Columna*, de la localidad cordobesa de Priego de Córdoba o al del desaparecido *Nuestro Padre Jesús Nazareno* (vulgo «*El Abuelo*») del municipio granadino de Loja, sendas tallas también relacionables con las gubias de Alonso de Mena. La pieza, como decimos, sobradamente conocida, es descrita porque sirve de canon y modelo para las siguientes. Así pues, y según lo dicho, muy similares, aunque de pequeño formato, son los crucificados que se hallan en la clausura del convento de Madres Carmelitas Descalzas de la capital, concretamente, uno en la portería y otro en la sacristía de la iglesia. Las trazas en el rostro son similares. Si bien en el primero el perizoma se observa más parecido al modelo del Santo Ángel Custodio, en el segundo lo será la disposición del cabello. Esto nos da muestras de cómo se alternan los recursos estilísticos basándose o partiendo de un mismo esquema, otorgándole a las piezas cierta variación diferencial. Todo lo dicho permite vincular esta pieza con las gubias de Alonso de Mena. Un dato más que avala su posible factura es el hecho de que dicho artista estuvo trabajando para la misma comunidad, concretamente en las portadas pétreas del convento, en las que realizó una imagen de San José con el Niño, así como una Santa Teresa de Jesús con la Virgen (Gila Medina, 2013: 53-54). En este sentido, bien pudo recibir algunos otros encargos para el exorno del cenobio, como es el caso de estos crucificados (Fig. 7).

Siguiendo la estela del citado crucificado del convento del Santo Ángel Custodio, también se hallaría una pequeña pieza de taller de la parroquial de la localidad de Monachil (Granada), nuevamente una imagen de pequeño tamaño, donde los rasgos de rostro, cabello y perizoma son notoriamente semejantes al de la referida comunidad religiosa. Entrando ya en el prototipo de crucificados expirantes que siguen el modelo del de la localidad cordobesa de Carcabuey (1624), u otro relacionado con Mena como el de la sacristía de la iglesia capitalina de Santa Ana (Gila Medina, 2013: 40; Gila Medina, 2014: 380; Gila Medina y García Luque, 2015: 65; López-Guadalupe Muñoz, 2008: 150-151), serían un ejemplo de tamaño académico de la parroquial del Salvador (Granada) (Gila Medina y García Luque, 2015: 65) y otro de similar formato de la clausura del citado convento de Carmelitas Descalzas. Sendos ejemplos se podrían datar en torno a 1630-1640.

La muestra de la referida comunidad carmelitana, ubicada en el oratorio o capilla del noviciado, presenta una imagen de Cristo en el momento de la entrega del espíritu. El mismo, crucificado con tres clavos, no ofrece unas proporciones perfectamente logradas puesto que las piernas se aprecian sensiblemente cortas para el torso que se plasma. Dichas extremidades, igualmente, se observan rectas y paralelas entre sí, obviando el contrapposto que desarrollan modelos más manieristas. El tórax, de hechuras enjutas, marca la osamenta de la caja torácica en forma de «M» heredada de Rojas. Los brazos caídos, según el tipo del citado *Cristo de Ánimas* de Carcabuey, se ven notoriamente similares. Con respecto al rostro, algo deteriorado, cabe reseñarse el gesto dramático: ojos almendrados e inclinados, cejas oblicuas, nariz con fosas nasales abiertas, boca entreabierta en la que se contempla la corona dental superior

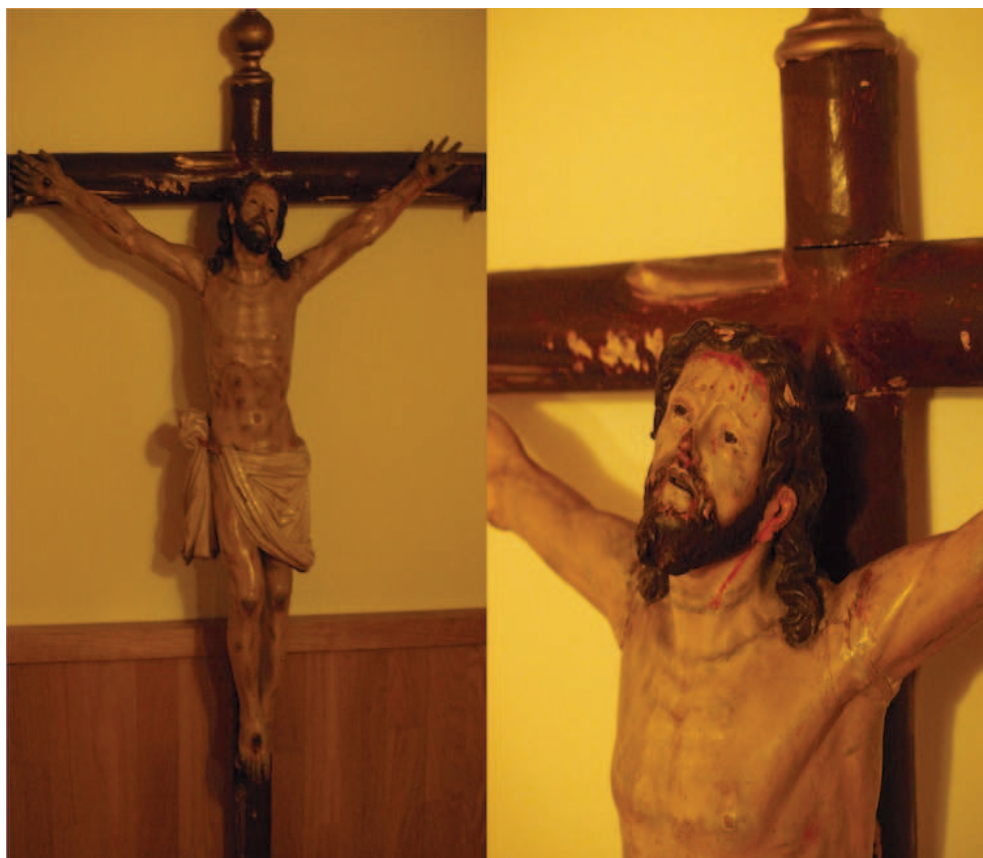


Fig. 8. Izqda. *Crucificado*. Atrib. Alonso de Mena, c. 1630-1640. Convento de MM. Carmelitas Descalzas (Granada). Oratorio del noviciado. Dcha. Detalle.

levemente, así como cabello y barba semejantes a algunos ejemplos como el *Cristo del Desamparo* o en del convento de San Bernardo (Granada). Asimismo, el perizoma de traza triangular se percibe ya muy reconocible y característico de su obra. El anudado se observa aún dependiente del de su maestro, quedaría sencillamente volar el nudo referido para convertirlo en su prototipo clásico de paño de pureza Figs. 8 y 9).

Las últimas obras que se proponen habrían de considerarse como piezas de su prolífico taller, tales como el *Crucificado* de la sacristía de la parroquia de San Antonio de Montefrío (Granada), el del presbiterio del templo de San Cecilio en la capital o el que se halla en la clausura del convento de Santa Catalina de Zafra, también en Granada, una obra que, debido a un desafortunado incendio, ha perdido la policromía por completo. Con respecto a la escultura montefrieña, respondería al segundo tipo de Cristos, de testa voluminosa y corona de espinas tallada, según el modelo de la parroquial de Santa María de la Alhambra, aunque de tipo expirante. Seguiría la estela de los citados de Quer (Guadalajara) o el *Cristo del Desamparo*



Fig. 9. Izqda. *Crucificado*. Atrib. Taller de Alonso de Mena, c. 1620-1634. Monachil (Granada). Iglesia parroquial de La Encarnación. Dcha. *Crucificado*. Atrib. Taller de Alonso de Mena, c. 1630-1640. Montefrío (Granada). Iglesia parroquial de San Antonio. Sacristía.

en Madrid, así como el *Crucificado de la Victoria* de la catedral de Málaga, el de la Residencia de Ancianos de Armilla (Granada) o el ejemplo del citado convento de San Bernardo. De trazas más toscas, la pose, disposición, incluso el paño de pureza y, sobre todo, los rasgos de la cabeza (estructura craneal, cabello y barba, boca, nariz y ojos) evocan las hechuras relacionables con la obra de Mena.

De hechuras parecidas a los modelos de Pablo de Rojas sería la muestra del convento de Santa Catalina de Zafra, ubicado al pie del Albaicín de la capital. Nuevamente se contempla un amago de línea helicoidal y contrapposto idealizado aún afecto al maestro. A pesar del deterioro de la pieza, se vislumbran los rasgos adustos en las facciones del rostro, la barba bífida marcada con dos prominentes mechones bulbosos. Muy característica sigue siendo la guedeja, a modo de tirabuzón, que cuelga por su lado derecho. Asimismo, la boca, esbozando una forma convexa, evoca de nuevo las trazas de Mena. La conjunción de todos estos rasgos remite a los

tipos que desarrolla este escultor. Es esa reiteración del modelo la que hace pensar que, en este caso concreto, se trate de una obra de taller. Las formas adocenadas y ya carentes de genio, con estilemas que repiten exitosos arquetipos, suelen ser un recurso muy demandado y de fácil ejecución para el obrador que lo acomete.

En ese mismo esquema y líneas, esto es, aún afectas a los cánones «rojanos», se hallaría el ejemplo del presbiterio de la parroquial de San Cecilio, en pleno barrio del Realejo granadino. De tamaño académico, mimetiza el consabido patrón, aunque de rasgos faciales distanciados del idealismo del maestro de Alcalá La Real. La dureza del rostro raya la tosquedad en esta muestra. Se vislumbran ecos que recuerdan la severidad que Alonso de Mena imprime en la cara, mas en esta escultura la resolución no se aprecia satisfactoriamente lograda. Cabello y barba recuerdan levemente sus hechuras, e incluso el rostro barrunta su estilo, pero la conjunción de todo ello no termina de cuadrar claramente con los modelos perfectamente definidos de sus crucificados. Por ello hace pensar que se trate de una obra de taller (Fig. 10).



Fig. 10. Izqda. *Crucificado*. Atrib. Taller de Alonso de Mena, segunda década del siglo XVII. Convento de Santa Catalina de Zafra (Granada). Clausura. Dcha. *Crucificado*. Atrib. Taller de Alonso de Mena, segunda década del siglo XVII. Granada. Iglesia parroquial de San Cecilio.

CONCLUSIÓN

La obra cristífera de Alonso de Mena y su taller, especialmente la concerniente a la iconografía del crucificado, como se ha podido observar, es enormemente extensa. Teniendo en cuenta la cantidad de muestras que se conocen, junto con las que se le atribuyen y que en este artículo se proponen, y a sabiendas de la cuantía de piezas que en la Guerra Civil se perdieron, se puede aseverar que la producción de este escultor y de sus allegados fue, sencillamente, espectacular. Como se ha dicho en la introducción de este documento, una serie de factores coadyuvaron a que su obra alcanzase tal dimensión. Y todo ello sin haber hecho referencia a la ingente suma de imaginería de tipo mariano o hagiográfica en sus diferentes modelos. Lamentablemente, la falta de documentación, principalmente debido al incendio que se produjo en el Archivo de Protocolos Notariales de Granada en la Navidad de 1879, nos priva de jugosa información acerca de las posibles autorías, contratos y pagos de las referidas imágenes. Apenas queda una décima parte de los legajos que poseía. Aun así, recientemente se han encontrado pocos datos sobre Mena y alguno de sus discípulos, como por ejemplo Sánchez Cordobés (Gila Medina, 2010: 77-92; Gila Medina, 2013: 17-82). En menor medida se encuentran datos en archivos parroquiales, diocesanos o de hermandades y cofradías. Sólo en muy contadas ocasiones en actas capitulares, libros de cuentas o inventarios se hace referencia a un escultor concreto. La gran mayoría de su producción, pues, únicamente es identificable por comparativa estilística. Eso hace enormemente compleja la clasificación y puesta en orden de las diferentes piezas, especialmente cuando aún son muy afectas a las trazas de su maestro. Este intento, pues, no está exento de posibles errores al afrontar la sutilidad de una delgada línea que delimite la obra del maestro con respecto a la del discípulo, y viceversa. En ocasiones, los rasgos y su diferenciación son sumamente tenues. A pesar de ello, se ha procurado dar cierto criterio, cronología y catalogación a una serie de obras que, tradicionalmente, se metían en el «cajón desastre» denominado círculo de Pablo de Rojas. A otras piezas, en su mayoría desconocidas, se les ha aplicado similar procedimiento. Por tanto, junto con ese discernimiento de obras, se dan a conocer nuevas esculturas de su estilo. Igualmente, en ese empeño, se pretende dilucidar una posible evolución estilística y la diferente compaginación de recursos de los que hace uso en sus prototipos de crucificados. Dentro de esos tres modelos que se referían previamente, se contemplan pequeñas variantes que enriquecen el consabido modelo cristífero. Finalmente, este texto no deja de ser un botón de muestra de una gran cantidad de ejemplos que deberían ser revisados, añadidos al catálogo o descubiertos en parroquias perdidas de alejados municipios o clausuras de conventos de difícil acceso.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (2006). *Guía artística de Granada y su provincia*, 2 v. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

- Aroca Lara, Ángel (1985). Notas para el estudio de la imaginería barroca alcobitense: la obra de Alonso de Mena en Carcabuey. *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, n. 109, p. 129-150.
- Bernales Ballesteros, Jorge (1990). Posibles relaciones entre los talleres de escultura de Granada y Sevilla. En: *Actas del Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*. Sevilla: Consejería de Cultura, p. 125-147.
- Gallego y Burín, Antonio (1982). *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Editorial Don Quijote.
- Gallego y Burín, Antonio (1925). Tres familias de escultores: los Menas, los Moras y los Roldanes. *Archivo Español de Arte y Arqueología I*, p. 323-331.
- Gallego y Burín, Antonio (1952). *Un contemporáneo de Montañés: El escultor Alonso de Mena y Escalante*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Gila Medina, Lázaro (2013). Alonso de Mena y Escalante (1587-1646). Escultor, ensamblador y arquitecto: nueva aproximación biográfica y nuevas obras. En: Gila Medina, Lázaro (coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, p. 17-82.
- Gila Medina, Lázaro (2010). Juan Sánchez Cordobés: un desconocido escultor en la Granada de la primera mitad del siglo XVII. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n. 41, p. 77-92.
- Gila Medina, Lázaro (2014). La escultura granadina de la primera mitad del siglo XVII. Alonso de Mena, bosquejo biográfico y aproximación a sus dos iconografías más frecuentes: el Crucificado y la Inmaculada. En: Cruz Cabrera, José Policarpo (coord.). *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*. Granada: Universidad de Granada, p. 361-394.
- Gila Medina, Lázaro (2009). Un crucificado temprano de Alonso de Mena: el de la iglesia parroquial de Las Albuñuelas (Granada). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n. 40, p. 99-105.
- Gila Medina, Lázaro y García Luque, Manuel (2015). El Crucificado en la escultura granadina: del Gótico al Barroco. En: Gila Medina, Lázaro (coord.). *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (siglos XVI-XVIII)*. Granada: Diputación de Granada, p. 39-81.
- Gómez Moreno, Manuel (1892). *Guía de Granada*. Granada: Imprenta de Indalecio Ventura.
- Gómez-Moreno Calera, José Manuel (1991). Objeto y símbolo: a propósito del monumento del Triunfo en Granada. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes*, n. 2, p. 147-191.
- Gómez-Moreno González, Manuel (1886-1887). La Virgen del Triunfo. *Boletín del Centro Artístico*, ns. 6 y 7, p. 43-44 y 51-53.
- Hernández Díaz, José (1988). La escultura y la arquitectura española del siglo XVII. En: *Summa Artis o Historia General del Arte*, vol. XXVI. Madrid: Espasa Calpe, p. 149-154.

- Lázaro Damas, Soledad (2009). El programa iconográfico de la portada norte de la catedral de Jaén y su vinculación con el escultor granadino Alonso de Mena: *Códice: Revista de investigación histórica y archivística*, n. 22, p. 7-28.
- León Coloma, Miguel Ángel (2007). La escultura en la catedral de Granada. En: *La catedral de Granada, la Capilla Real y la iglesia del Sagrario*, vol. I. Córdoba: Cajasur, p. 272-282.
- López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (2008). *Imágenes elocuentes. Estudios sobre el patrimonio escultórico*. Granada: Atrio, p. 142-152.
- Martínez Justicia, María José (1996). *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Martínez Justicia, María José (1990). La Virgen de Belén en la escultura barroca granadina. En: *Coloquios de arte e iconografía*. Madrid: Fundación Universitaria Española, p. 12-24.
- Martínez Medina, Francisco Javier (1989). *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca (estudio iconológico)*. Granada: Universidad de Granada.
- Peinado Guzmán, José Antonio (2015). El crucificado en *La Alpujarra* granadina. Nuevas piezas relacionadas con la obra de Pablo de Rojas y Alonso de Mena. *De Arte*, n. 14, p. 65-78.
- Sánchez-Mesa Martín, Domingo (2002). Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo: nuevas obras de Alonso de Mena. En: *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones. Actas de las III Jornadas de Arte*. Córdoba: Universidad-Grupo Arca, p. 151-169.
- Villar Movellán, Alberto (1990). Alonso de Mena. Nexo de las escuelas andaluzas. En: *Actas del Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*. Sevilla: Consejería de Cultura, p. 341-360.
- Villar Movellán, Alberto (1983). Juan de Mesa y Alonso de Mena: enigmas e influencias. *Apotheca*, n. 3, p. 101-113.
- Villar Movellán, Alberto (1986). La escuela que nunca existió. Sevilla y Granada en la escultura andaluza del siglo XVII. *Apotheca*, n. 6, p. 84-104.