

INMACULADA VIDAL BERNABÉ
ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO (COORDS.)

Arte y Semana Santa

ACTAS DEL CONGRESO NACIONAL
CELEBRADO EN MONÓVAR (ALICANTE),
DEL 14 AL 16 DE NOVIEMBRE DE 2014.

Monóvar, 2016

Hermandad del Cristo

ARTE Y SEMANA SANTA

EDITA

Hermanidad penitencial y cofradía de nazarenos del
Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza

CON LA COLABORACIÓN DE

Patronato de Turismo de la Costa Blanca

COORDINA

Inmaculada Vidal Bernabé

Alejandro Cañestro Donoso

EDICIÓN DE TEXTOS Y MAQUETACIÓN

Carlos Enrique Navarro Rico

FOTO DE PORTADA

El Santísimo Cristo Crucificado de Monóvar, de Jesús Soriano

IMPRIME

AZORÍN, Servicios Gráficos Integrales

© de los textos, sus autores

© de las fotografías, sus autores

© de esta edición, Hermanidad penitencial y cofradía de nazarenos
del Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza

C/ Segura, 48. 03640. Monóvar (Alicante)

ISBN

978-84-617-5145-7

DEPÓSITO LEGAL

A 629-2016

EL SANTÍSIMO CRISTO DE LAS BATALLAS DE ÁVILA: LEYENDA, ARTE Y DEVOCIÓN

David Sánchez Sánchez

Doctorando en Historia del Arte. Universidad de Salamanca

La escultura del Santísimo Cristo de las Batallas es una de las piezas más antiguas de la Semana Santa de Ávila. La tradición sitúa su origen en la segunda mitad del siglo XV y apunta a los Reyes Católicos como sus primeros propietarios. En esta comunicación queremos dar a conocer algunos aspectos desconocidos de la escultura, especialmente sus características formales, que a su vez nos informan sobre el recorrido histórico del Cristo y las restauraciones que ha sufrido. También nos interesamos por el sentido devocional de la imagen a través de las noticias más antiguas que se han descubierto, tratando de situarlas en el contexto apropiado.

Palabras clave: Cristo de las Batallas, Semana Santa de Ávila, Reyes Católicos, Escultura del Renacimiento en España.

The sculpture of the “Holy Christ of Battles” is one of the oldest images of the Holy Week of Avila. Tradition places its origins back in the second half of the 15th century and points to the Catholic Monarchs as its first owners. In this article, we want to introduce some unknown aspects of the sculpture, particularly its formal characteristics, which in turn inform us about the historical journey of the piece and the repairs it has suffered. We are also interested in the devotional sense of the image through the oldest news that has been discovered, trying to place it in the appropriate context.

Keywords: *Christ of Battles, Holy Week of Ávila, Catholic Monarchs, Renaissance sculpture in Spain.*

En febrero del año 1952 se fundó en Ávila la Hermandad del Santísimo Cristo de las Batallas, que pocas semanas después procesionó por primera vez recorriendo las calles de la ciudad amurallada en la noche del Miércoles Santo¹. De origen castrense, la Hermandad se organizó en torno a una pequeña imagen devocional custodiada desde 1866 por las madres dominicas del convento de Mosén Rubí de Bracamonte, una escultura del Nazareno conocida por el nombre del Santísimo Cristo de las Batallas (Fig. 1).

Quiere la tradición que el origen de la escultura se remonte a tiempos de los Reyes Católicos, quienes la habrían llevado en su compañía en cuantas batallas libraron, otorgándole así su nombre o advocación. Según la misma tradición, los propios monarcas habrían regalado esta pieza a sor María de Santo Domingo, priora de las monjas dominicas del convento de La Magdalena, en Aldeanueva de Santa Cruz, una pequeña localidad del sur de la provincia de Ávila, cercana a los municipios de Piedrahita y El Barco de Ávila. Pascual Madoz aludió al emplazamiento primitivo de la escultura en aquel convento en su *Diccionario Geográfico*, indicando que "...se conserva en el altar mayor de la igl. una hermosa imagen del Crucificado [sic], con advocación de las Batallas, regalado por los Reyes Católicos á la comunidad, y salvado del incendio"². Allí debió permanecer hasta el mencionado año de 1866, cuando las religiosas dominicas se trasladaron a su nueva casa en la capital abulense debido al estado de ruina en que se encontraba el antiguo cenobio.

Dado que no es el principal objetivo de esta comunicación establecer las distintas hipótesis que afirmen o desmientan la vinculación del Cristo de las Batallas con los Reyes Católicos –situación por la que es fundamentalmente conocida esta imagen–, dejamos a un lado las especulaciones que aluden a las posibles relaciones diplomáticas, personales y religiosas que existieron entre los monarcas y el convento de Aldeanueva³, para ahondar en la historia y los aspectos devocionales de la escultura desde una perspectiva que refleje su vertiente menos estudiada, la artística. Pese a ser una de

1. DE LAS HERAS (1994); MUÑOZ (1952).

2. MADDOZ (1846-1850), p. 507.

3. Además de la proximidad de los Reyes Católicos con el duque de Alba don Fadrique Álvarez de Toledo, fundador del convento de Aldeanueva, entre los documentos conservados en el Archivo del Convento de Mosén Rubí se constata una limosna de cien ducados anuales ordenada por Fernando el Católico y destinada a las monjas de Aldeanueva en nombre de la Corona. (Archivo del Convento de Mosén Rubí. [en adelante A.C.M.R.] *Donación de los reyes, desde Fernando el Católico hasta Fernando VII, de 100 ducados anuales al convento de Aldeanueva de Santa Cruz*. Carpeta: Testamentos y Legajos 2. Reyes, Fernando el Católico, Doña Aldonza y Doña María Barrientos. Leg. sin numerar). Datos recogidos y argumentados en SÁNCHEZ (2015).

las imágenes devocionales más conocidas y veneradas de la Semana Santa de Ávila, la dimensión histórico-artística que rodea al Cristo de las Batallas apenas ha sido tratada más allá de la sombra que proyecta sobre la pieza el peso de la tradición o la leyenda. Es por ello que aquí pretendemos presentar y poner de manifiesto los valores estéticos y materiales que definen a una pieza nada común entre los pasos procesionales de la Semana Santa nacional.

La escultura representa un Cristo nazareno camino del Calvario realizado en barro cocido y de medio cuerpo, que porta una cruz siluetada que se adapta a las dimensiones del espacio que la acoge. La figura apenas supera los cincuenta centímetros de altura, a los que hay que sumar la peana de siete centímetros de grosor a la que está anclada mediante vástagos de madera. El cuerpo del Cristo está ligeramente ladeado, describiendo una torsión natural, no forzada, de la cabeza y los brazos respecto al tronco. De mirada baja y coronado de espinas, el rostro es sumamente expresivo, enmarcado por un cabello de mechones largos con bucles y barba corta, partida en el mentón y con rizos y caracolillos. Tiene la boca entreabierta, lo que deja ver los dientes superiores, que junto a las cejas arqueadas provocan en la escultura un marcado rictus de tristeza o amargura. Está policromado, lo cual coadyuva a la transmisión de tales sentimientos a través de las carnaciones moduladas del rostro, las salpicaduras de sangre en la frente y el cuello, y los ojos de gran expresividad. El manto, de color marrón y decoraciones que emulan bordados dorados en la solapa y los puños de las mangas, se ata a la cintura mediante un cordón rojo anudado. La cruz que carga el Cristo no es de terracota, está realizada en madera de nogal y su buen estado de conservación indicaría que no es original, probablemente añadida en sustitución de otra de características similares.



1. Santísimo Cristo de las Batallas en la hornacina que ocupa en la Capilla de Mosén Rubí de Bracamonte (Ávila).
Fotografía del autor.

Una lectura de las noticias más antiguas que nos hablan de este Cristo –a las que nos referiremos más adelante–, confirmaría que la imagen siempre fue de medio cuerpo y dadas sus características técnicas es improbable que el Cristo contase con una segunda pieza que se uniera a la superior, por lo que descartamos así la teoría de Serna, quien proponía que la imagen había sido seccionada en algún momento de su historia, siendo en origen de cuerpo entero⁴. Sobre este punto también cabe señalar que en la parte posterior de la cabeza el Cristo tiene una hendidura, presumiblemente original, que haría las veces de asidero para facilitar el traslado de la pieza, algo que no habría sido posible con una escultura de mayores dimensiones.

La imagen responde a un interés por la representación naturalizada del cuerpo humano, introduciendo el gusto por las proporciones armónicas y estilizadas en comunión con el interés por el verismo, apreciable en la expresión del rostro y en la forma en que las espinas de la corona se clavan y atraviesan la piel de la frente de Cristo, características que, grosso modo, remiten a las propuestas de belleza renacentista florentina de la segunda mitad del siglo XV. La composición de la escultura transmite al mismo tiempo sensaciones de gravedad y ligereza, con brazos firmes para abrazar la cruz, aunque de manos laxas que se apoyan delicadamente sobre la madera. Esta misma dicotomía se aprecia en la expresividad del rostro, cuyo gesto, si bien es identificable con la angustia o el sufrimiento, está más próximo a la contención de las pasiones que a la liberación de las mismas.

Sobre la filiación italiana de la pieza, mencionar que los criterios estéticos que la definen no arraigaron en la Península Ibérica hasta la segunda mitad del XVI, unas fechas en las que, a juzgar por los documentos y testimonios recogidos en el archivo de las monjas dominicas, el Santísimo Cristo ya estaba en el convento de Aldeanueva. También añadir a este punto la escasez de esculturas realizadas en terracota en España y lo habitual de las esculturas y relieves en este material en el ámbito toscano.

Destaca el baldaquino que acoge al Santísimo Cristo, un mueble posterior en el tiempo, realizado en madera de pino sobredorada, cuyas características artísticas responden a un modelo propio del barroco castizo castellano. El basamento cuadrangular tiene asas de metal para su transporte y decoraciones vegetales en los frentes, con dobles molduras rectangulares que las enmarcan. Las cuatro columnillas salomónicas están decoradas con vides y zarcillos y rematadas en capiteles compuestos sobre los

4. SERNA (1996), p. 248.



2. Detalle del interior del baldaquino.
Fotografía del autor.

que descansa un arquitrabe con decoración reiterativa de pomas (Fig. 2). La cornisa volada está ornamentada por una balaustrada de reminiscencias herrerianas, rodeando la cúpula semiesférica, en la que los gallones interiores se trasdosan, quedando los plementos decorados con motivos vegetales a modo de acantos. La estructura está coronada por un florón central, al que le falta el remate.

Se desconoce la fecha exacta de realización del baldaquino, pero entendemos que habría que fecharlo en las últimas décadas del siglo XVII, en un momento próximo a la difusión de las columnas salomónicas por España, ya que el resto de la estructura no presume de la suntuosidad decorativa propia de este tipo de muebles de fechas más avanzadas y se aprecian en ella recuerdos clasicistas, como la cúpula de gallones y la balaustrada de bolas. La tipología y la iconografía que presenta el templete —vides y zarcillos en las columnas—, hacen pensar en la readaptación de elementos litúrgicos para otros usos, pudiendo estar destinado originalmente a alojar un expositor eucarístico o la imagen de un Niño Jesús, según la práctica tradicional barroca, por lo que no se habría ideado *ad hoc* para el Cristo de las Batallas. En el mismo sentido, las dimensiones de la estructura provocan que la imagen quede ligeramente constreñida en el espacio interior, restándole visualidad. Además, la peana sobredorada no se adapta por completo a las dimensiones y a la forma de la base original de la pieza, en madera vista. El perfil irregular de esta zona sobresale en algunos puntos respecto de la peana, que describe un octógono regular. No existe noticia alguna sobre el baldaquino en las crónicas dieciochescas del convento de Aldeanueva, por lo que también habría que valorar la posibilidad de que fuera ya en Ávila cuando se trató de ennoblecer la imagen, reaprovechando para ello el mobiliario litúrgico existente en la capilla de Mosén Rubí.

El Santísimo Cristo de las Batallas fue restaurado en el año 1996 en el taller de restauración del obispado de Ávila, *Ars Sacra*, dirigido por el padre Juan Manuel Aranda Corihuela. En el diagnóstico para la intervención se indicó que la pieza estaba muy oscurecida por humos –especialmente las manos–, tenía una grieta en la unión del brazo derecho, descascarillados de la policromía que permitían apreciar los materiales subyacentes y los dedos de la mano izquierda semidesprendidos⁵. Este último dato es indicativo de una restauración anterior en la que se repusieron dichos dedos, a juzgar por el comentario de las crónicas recogidas en el convento y el testimonio de Luis Álvarez, natural de El Barco de Ávila, en un escrito de 1625 donde indicaba que al Cristo de las Batallas “le faltan tres dedos de la mano derecha y se tiene por tradición que le faltaron en una guerra que tuvieron los cristianos”⁶. A pesar de que aluda a la mano diestra, nada en la escultura parece indicar una intervención en esta extremidad y sí en la izquierda.

Otra de las intervenciones sobre las que no se conservan documentos es la que afectó a la unión del brazo derecho con el hombro. Las radiografías que mandó realizar el padre Aranda para la restauración muestran el uso de hierros para afianzar esta zona, que también se trató de sellar sin éxito mediante la aplicación de una argamasa de color blanco. Dichas radiografías también acreditan la presencia de un vástago de metal en el interior de la escultura que sirvió como elemento sustentante durante el proceso de fabricación de la pieza, concretamente de la cabeza. En la actualidad el vástago no está incrustado en el barro, habiendo quedado desplazado del conducto original, como se constató durante la investigación gracias al uso de cámaras endoscópicas que permitieron observar el interior de la escultura. Las imágenes del interior del Cristo revelan que es una pieza totalmente hueca, realizada mediante aditamento de material para el proceso del modelado externo y desbastado interno mediante espátula. Se compone de varias piezas de barro modeladas de forma independiente, aunque unidas por barbotina en un solo proceso de cocción.

No aparece reflejado en la memoria de restauración que a la corona del Cristo le faltan todas las espinas, excepto aquellas que se clavan en la frente. Es una tipología de corona sogueada a la que se añadieron las espinas, a modo de incrustaciones, en el barro todavía fresco, y que al perderse han dejado pequeños agujeros en esta parte

5. ARANDA (1996).

6. GUTIÉRREZ & DE LA FUENTE (1983), p. 12.

de la figura. Pudieron desaparecer por deterioro, al ser una parte muy expuesta, pero no sería extraño pensar que, dado el carácter devocional y milagroso del Cristo de las Batallas a lo largo de su historia, las espinas fuesen arrancadas a modo de pequeñas reliquias.

En la restauración de 1996 también se actuó sobre el baldaquino. La estructura necesitó un proceso de limpieza, de desinsectación de carcoma y de sentado del pan de oro. Presentaba múltiples fracturas, grietas en los ensamblados y quemaduras en la cornisa. Se habían perdido algunas piezas del balaustre y de las decoraciones vegetales de la base, que fueron repuestas mediante la obtención de moldes en pasta de madera que posteriormente se sobredoraron, aunque sin dejar señal de la intervención.

En cuanto a la policromía, el Cristo de las Batallas se compone de dos capas de pintura al óleo en el cuerpo y una en la cabeza. Las fotografías anteriores a 1996 permiten apreciar los desconchones y lagunas pictóricas que presentaba el manto antes de la restauración e incluso los distintos estratos que conforman la pieza. La capa inferior, que cubre el alma de barro, es de tonalidad blanca y fue definida en la memoria de la restauración como de gran dureza por haberse sometido a cocción. Sobre este punto es necesario incidir ya que dicha capa blancuzca fue la que llevó al padre Aranda a interpretar que la escultura perteneciese al taller del italiano Luca della Robbia, activo en Florencia durante los años centrales del siglo XV y fundamentalmente conocido por sus esculturas de barro cocido o terracota, cubiertas después por una capa de esmalte blanco. En un análisis visual comparativo, el Cristo de las Batallas responde bien a las características formales del Renacimiento florentino que marcaron una parte de la obra de Luca della Robbia—algo que sirve para reafirmar el origen italiano-florentino de la pieza—, sin embargo, entendemos que dicho compuesto blanco, en el caso de nuestra escultura, no es un vidriado o esmalte, sino una base preparatoria para el color compuesta por blanco de plomo y yeso, que permitiría un mejor asentado de la pintura que se aplicase a continuación. El mismo proceso se habría seguido para realizar la segunda y definitiva capa de policromía. El resultado es muy similar a las soluciones tomadas en las esculturas de Miguel Perrin estudiadas por Cirujano y Laguna, que acreditan el uso de una pasta blanca de yeso y aglutinante orgánico, que igualaba las superficies y ocultaba los posibles defectos provocados durante el proceso de cocción, para aplicar después otros pigmentos en aglutinante oleoso⁷.

7. CIRUJANO GUTIÉRREZ & LAGUNA PAÚL (2010), p. 42.

Sobre el momento en que se produjeron estas imprimaciones de color solo cabe establecer hipótesis. En primer lugar se puede aludir al carácter devocional del Cristo de las Batallas, lo que justificaría la policromía al ser una imagen pensada para ser contemplada de cerca. También se deben tener en cuenta los dos incendios que sufrió el convento de Aldeanueva, que son señalados en los documentos de Mosén Rubí, y que pudieron ser una de las posibles causas para la necesaria aplicación de repintes, especialmente por la virulencia del primero en 1565, que según el testimonio de Juan Méndez, vecino de El Barco de Ávila, afectó a la práctica totalidad del cenobio y tardó cinco días en extinguirse⁸.

Respecto a este incendio, en otras noticias consta que el Cristo no se vio afectado por las llamas, algo que se atribuyó a su carácter milagroso. Aunque estos relatos no se pueden tomar como concluyentes, estarían estableciendo la llegada del Cristo de las Batallas a Aldeanueva en fechas anteriores a las barajadas por el profesor Zalama Rodríguez, quien defendía la hipótesis que situaba la donación del Cristo al convento en la segunda mitad del siglo XVI, concretamente después de la Batalla de Lepanto de 1571, como un elemento votivo venido desde Roma⁹. Sobre esta teoría, que ya fue planteada por De las Heras¹⁰, no existen documentos más allá de las alusiones en las crónicas que indican que algunas monjas del convento de Aldeanueva procedían de lugares remotos como Jerusalén o Roma.

La incidencia popular que tuvieron los elementos visuales o formales de la imagen del Santísimo Cristo de las Batallas es apreciable en las cuestiones derivadas de la tradición, que se entremezclan en el ámbito de lo puramente histórico y permiten entender los aspectos devocionales que caracterizan a esta figura. Podemos encontrar estas referencias desde las descripciones y noticias más antiguas que se han conservado en el archivo del convento de Aldeanueva, hoy en Mosén Rubí. A ellas nos referíamos en las líneas superiores y a continuación las recogemos.

Es en una crónica de los primeros años del siglo XVII donde queda explicitado que la advocación de las Batallas se debe a que habría acompañado a los Reyes Católicos en sus contiendas. Este comentario fue ampliado sucesivamente, siendo el manuscrito de 1709 el que contiene la descripción más extensa y detallada del Cristo e incide en el

8. A.C.M.R. Testimonio de Juan Méndez sobre el incendio de 1565. Carpeta: Comunidad 3, cargos, visitas canónicas, historias-relatos. Hojas sueltas.

9. ZALAMA RODRÍGUEZ (2011), pp. 324-325.

10. DE LAS HERAS (1994), p. 99.

carácter *acheiropoietos* de la escultura, afirmándose que no parece obra humana, rasgo que supone la conversión de la imagen en una obra divina, en un icono:

“Entre las mercedes que los Reyes Catholicos hicieron a esta venerable mujer (Sor María de Santo Domingo, priora de Aldeanueva) la mas principal fue darla el Santo Christo que este convento tiene en tanta veneración y estima por los muchos milagros que a obrado y obra. Uno de los maiores es que llebandole los Reyes Catholicos en su compañía en las guerras, en una dellas invocando como suelen los españoles al Apostol Santiago, respondió el Santo Xpto que no era necesario estando el alli y en señal de esto le quedo la voca abierta y se le ben los dientes, lengua y el cielo de la voca. (...) La figura que el S. Xpto tiene, es dela cintura arriba, coronado de espinas y la cruz a cuestras y aun quieren decir, que es de los que pinto S. Lucas y parece se echa deber en que tiene dos dedos quebrados, que no se sabe como ni cuando, y con haber traído maestros, que sean buscado de fama, ninguno se a atrevido a ponerselos y ubo uno que dixo, que le parecia imposible el varniz que tenia fuera obra de la tierra, sino que era negocio mas que humano.”¹¹

El carácter milagroso del Cristo de las Batallas queda reflejado en todas las crónicas redactadas por las dominicas de Aldeanueva, con distintos prodigios que se sucedieron en el tiempo. Además de algunas curaciones milagrosas, se dice que en el incendio de 1565 el Cristo no pudo sacarse del convento, algo que se atribuyó a la propia voluntad de la imagen, que como se ha mencionado no sufrió daños¹². Otro de los milagros se notifica en el relato de 1607 y en las sucesivas copias:

“Dicen las madres ancianas deste convento que entienpo de Filipo segundo quando las heregias de Cazalla, por algunos dias le vieron sudar (al Cristo), y saben que uno de los religiosos le limpio el sudor del rostro con un purificador.”¹³

11. A.C.M.R. *Breve relato histórico del siglo XVIII del convento de La Magdalena de Aldeanueva*. Carpeta: Comunidad 3. Cargos, visitas canónicas, historias-relatos. Leg. sin numerar.

12. Las referencias al milagro del incendio, los testimonios sobre sanaciones de enfermos y la protección recibida por aquellos que se encomendaban al Cristo fueron compilados por Luengo (1952) para la elaboración de la primera publicación dedicada al Santísimo Cristo de las Batallas.

13. A.C.M.R. *Crónicas del convento de Santa Cruz de La Magdalena. Original de 1607, copias y ampliaciones de los siglos XVII, XVIII y XIX*. Carpeta: Crónica de Aldeanueva 1636 y copias de cartas 1802/03. Leg. sin numerar.

El documento se refiere a la herejía protestante que el clérigo Agustín de Cazalla difundió en Valladolid en torno al año 1550, y que se resolvió con su ejecución ordenada por el Santo Oficio en 1559. Sobre este punto habría que aludir de nuevo a la hipótesis del profesor Zalama Rodríguez, que databa la llegada del Cristo al convento de Aldeanueva después de 1571, en tanto que estos testimonios establecerían su llegada con anterioridad.

El Cristo de las Batallas reúne los criterios necesarios para considerarlo como una imagen devocional de uso privado. Sus pequeñas dimensiones, su peso y el hecho de que tenga una hendidura que facilite su traslado, permiten vincularlo a un oratorio o capilla privada, siguiendo la práctica habitual en los siglos XV y XVI. La sensibilidad de la mirada, unida a la expresividad que otorgan al rostro las cejas, la boca y la ligera inclinación de la cabeza, aportan las necesarias dosis de sentimentalismo para incluir esta imagen dentro de aquellas ligadas a la práctica de la *Devotio Moderna* o a la espiritualidad hispana con un significativo componente pietista. Es aquí donde mejor se aprecia la importancia del lenguaje gestual en las obras de arte para definir, en este caso, un formato devocional muy concreto que nos aproxima al sentido primigenio de la pieza.

En palabras de Huizinga, a finales de la Edad Media las representaciones religiosas llevaban al conjunto de devotos a fijar las imágenes en el espíritu con precisión, considerándolas como ciertas, siendo por ello que las pinturas y esculturas ayudaban a la interiorización de las Sagradas Escrituras, a la oración y a la meditación¹⁴. Así, uno de los principales requerimientos para esta práctica devocional de sentido íntimo e individual, ampliamente extendida entre las mujeres¹⁵, era el uso de imágenes dolientes para participar del sufrimiento que se contemplaba y que afectaba al ámbito de lo psicológico, donde también participaba la estética del color, al que se recurre para potenciar los efectos conmovedores a través de la sangre y las carnaciones del rostro.

El Cristo de las Batallas reúne todas estas condiciones, pero sus rasgos son serenos y no caen en el dramatismo o patetismo que caracterizan a algunas piezas destinadas al mismo uso y con igual formato de medio cuerpo, particularmente las imágenes de Cristo Varón de Dolores. Por su gestualidad y condicionantes físicos, tampoco se asemeja al modelo de la escuela andaluza de la primera mitad del siglo XVI, foco principal

14. HUIZINGA (2005), p. 219.

15. CABALLERO (2007).

del trabajo en terracota en España, donde situar a Pedro Millán, Miguel Perrin o Roque de Balduque, figuras destacadas de la escuela sevillana del primer Renacimiento.

Para las monjas dominicas de Mosén Rubí la expresividad del Cristo de las Batallas incita a su contemplación y devoción sincera gracias a su expresión de dolor ensimismado y concentrado, que no incide especialmente en la angustia ni en la transmisión de un sufrimiento trágico a pesar de la aplicación de la policromía, pero sí en el carácter pietista al acentuar los efectos de la mirada e introducir la sangre de forma casi anecdótica (Fig. 3).

En el ámbito de la Semana Santa también se aprecia el importante sentimiento devocional que caracteriza a nuestra imagen. En 1953 el imaginero D. Antonio Arenas Martínez realizó una versión de cuerpo entero de la escultura, destinada a la nueva Cofradía del Santísimo Cristo de las Batallas de Cáceres, y en 1962 el escultor D. Plácido Martín San Pedro realizó una nueva escultura de Cristo bajo la advocación de las Batallas para la Hermandad de Ávila, esta vez en madera, de cuerpo entero y más de dos metros de altura, llamada originalmente a sustituir a la imagen antigua, aunque el fervor de los abulenses provocó que cada una tuviera su propia estación de penitencia.

A modo de resumen y conclusión final, la imagen histórica del Santísimo Cristo de las Batallas, custodiada en la capilla de Mosén Rubí de Bracamonte de Ávila, es una escultura renacentista de origen ceñido al ámbito italiano, cuyo análisis formal remite al gusto florentino por el naturalismo y la expresividad sensible, propios de la segunda mitad del siglo XV y los primeros años del siglo XVI pero, por el momento, no es posible designar un autor para la imagen y entendemos que la atribución al taller de Luca della Robbia no es lo suficientemente contrastable. En cuanto al ámbito devocional, sus proporciones y connotaciones pietistas permiten vincular la pieza a un oratorio privado como destino primero. Su llegada al convento de Aldeanueva de Santa Cruz, independientemente de la hipotética vinculación con los Reyes Católicos, pudo deberse a tales propósitos, máxime teniendo en cuenta el interés por la devoción penitente de Sor María de Santo Domingo¹⁶, primera priora y supuesta beneficiaria del regalo de los monarcas.

16. CORTÉS (2004), pp. 54-56.



3. Detalle del rostro del Santísimo Cristo de las Batallas. Fotografía del autor.

FUENTES

- ARANDA CORIHUELA, J.M. (1996). *Memoria de restauración de la imagen y baldaquino del Cristo de las Batallas* (Inédito). Ávila: Ars Sacra, Taller Diocesano de Restauración. España.
- ARCHIVO DEL CONVENTO DE MOSÉN RUBÍ [A.C.M.R.] *Donación de los reyes, desde Fernando el Católico hasta Fernando VII, de 100 ducados anuales al convento de Aldeanueva de Santa Cruz*. Carpeta: Testamentos y Legajos 2. Reyes, Fernando el Católico, Doña Aldonza y Doña María Barrientos. Leg. s/n.
- A.C.M.R. *Breve relato histórico del siglo XVIII del convento de La Magdalena de Aldeanueva de Santa Cruz*. Carpeta: Comunidad 3. Cargos, visitas canónicas, historias-relatos. Leg. s/n.
- A.C.M.R. *Crónicas del convento de Santa Cruz de La Magdalena. Original de 1607, copias y ampliaciones de los siglos XVII, XVIII y XIX*. Carpeta: Crónica de Aldeanueva 1636 y copias de cartas 1802/03. Leg. s/n.
- A.C.M.R. *Testimonio del vecino Juan Méndez sobre el incendio que asoló el convento de Aldeanueva de Santa Cruz en 1565*. Carpeta: Comunidad 3. Cargos, visitas canónicas, historias-relatos. Hojas sueltas.
- A.C.M.R. *Escritura de cesión del convento de Ntra. Señora de la Anunciación de Ávila a las monjas de la Orden de Santo Domingo de Aldeanueva de Santa Cruz en 1866*. Carpeta: Comunidad 3. Cargos, visitas canónicas, historias-relatos. Leg. s/n.

BIBLIOGRAFÍA

- CABALLERO ESCAMILLA, S. (2007). "La imagen femenina y la devotio moderna". En C. VELAYOS, O.; BARRIOS, A. & FIGUERUELO, T. LÓPEZ (eds.). *Feminismo ecológico. Estudios multidisciplinares de género* (pp. 141-170). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CIRUJANO GUTIÉRREZ, C; & LAGUNA PAÚL, T. (2010). "Aproximación técnica a las esculturas en barro cocido de Miguel Perrin". *Laboratorio de Arte*, nº 22 (pp. 33-50).
- CORTÉS TIMONER, M. d. M. (2004). *Sor María de Santo Domingo (1470-1524)*. Madrid: Biblioteca de Mujeres 57.
- DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, F. (1993). *Arte de la Semana Santa de Ávila*. [Catálogo de la exposición. Ávila/Madrid: del 17 de febrero al 28 de marzo y del 20 de abril al 23 de mayo de 1993]. Ávila: Junta de Semana Santa.
- (1994). *Semana Santa de Ávila. Estudio histórico*. Ávila: Junta de Semana Santa de Ávila / Ayuntamiento de Ávila.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, J.L. & DE LA FUENTE, N. (1983). *Grandezas, antigüedad y nobleza del Barco de Ávila y su origen*. Reedición del manuscrito de Luis Álvarez. Ayuntamiento de El Barco de Ávila.
- HUIZINGA, J. (2005). *El otoño de la Edad Media*. (17ª Ed.) Madrid: Alianza Editorial.
- JIMÉNEZ BALLESTA, J. & SIERRA SANTOS, E. (1999). *Historia de Aldeanueva de Santa Cruz y vida de la Beata Sor María de Santo Domingo*. Ávila: Gráficas Blonde.
- MADOZ, P. (1846-1850). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Tomo I. Madrid.
- MUÑOZ LUENGO, J. (1952). *El Santísimo Cristo de las Batallas: en el V centenario de los Reyes Católicos*. Ávila: Imp. Vda. De Emilio Martín.
- REDONDO CANTERA, M. J. (2004). *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, D. (2015). "El Cristo de las Batallas y el convento de dominicas de Aldeanueva de Santa Cruz". *Cuadernos abulenses*, nº 44 (pp. 145-167).
- SERNA MARTÍNEZ, M. (1996). *Ávila: historia y leyenda, arte y cultura*. Ávila: Ayuntamiento de Ávila.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, M.A. (2011). "Santísimo Cristo de las Batallas". En O. ROBLEDO (com.). *Catálogo de la exposición de Las Edades del Hombre "Passio"* (pp. 324-325). "Pieza nº 18". (Sección correspondiente a Medina de Rio Seco). Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre.

SUMARIO

Presentación	9
Inmaculada Vidal Bernabé	
I. Historia, cultura y manifestaciones inmateriales	
La Semana Santa y su significación artística	17
Jesús Rivas Carmona	
I Perdoni di Taranto attraverso capolavori dell'arte italiana	43
Valeriano Venneri	
<i>"A joy for ever":</i> Ritualidad y estética neobarrocas en la Semana Santa de Sevilla	59
Carlos Enrique Navarro Rico	
Iconografía, patrimonio y Semana Santa. El legado de Antonio Riudavets Lledó en la provincia de Alicante	83
José Iborra Torregrosa y Fina Antón Hurtado	
Val del Omar y el Viernes Santo Murciano. Del documento histórico a la mirada artística	105
Carlos Salas González	
II. Escultura	
La escultura procesional vallisoletana y su influencia en Castilla y León	119
José Ignacio Hernández Redondo	
La procesión del Santo Entierro de Zaragoza: un Vía Crucis esculpado	145
Wifredo Rincón García	
Celebración y arte en la Semana Santa de Sevilla	179
Andrés Luque Teruel	
La imagen procesional barroca a la luz del Liberalismo: Bussy y Salzillo	215
José Alberto Fernández Sánchez	
Escultura pasional del siglo XX y José María Alarcón Pina	233
Antonio Bonet Salamanca	
La imaginería procesional de la Semana Santa de Toledo	261
Ignacio José García Zapata	

Antonio Riudavets: un artista del siglo XIX	281
Sergio Lledó Mas	
José Capuz Mamano: la verdad sin adornos	295
Laura Sánchez Rosique	
El Santísimo Cristo de las Batallas de Ávila	313
David Sánchez Sánchez	
Ramón Álvarez Moretón, hacedor de una escuela de imaginería	327
Antonio Zambudio Moreno	
III. Artes decorativas y suntuarias	
Orfebrería de la Pasión en la provincia de Alicante	347
Alejandro Cañestro Donoso	
Artes suntuarias en la Semana Santa de Lorca	373
Cristina Gómez López	
El valor de una tradición.	
El arte de la orfebrería en la Semana Santa de Córdoba	395
Sarai Herrera Pérez	
Aproximación a la renovación artística en la Semana Santa de Osuna desde finales del siglo XIX	409
Antonio Morón Carmona	
De capa a manto; de casulla a saya.	
Nuevos usos para el ornamento litúrgico en la era de Internet	429
Carlos Serralvo Galán	
Manuel Guzmán Bejarano (1921-2002). Un tallista sevillano presente en la Semana Santa de la ciudad de Málaga	447
José Manuel Torres Ponce	
IV. Gestión del patrimonio	
Las cofradías y las TIC's: oportunidades para la gestión y difusión del patrimonio cultural de las hermandades	467
Javier Prieto Prieto	
Plan museológico alternativo del Museo de Semana Santa de Yecla	489
María Soriano Prats	