

LA REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA DEL CRUCIFICADO EN EL OBISPADO DE GUADIX DURANTE LA EDAD MODERNA: ENTRE LA MEMORIA Y LA ATRIBUCIÓN

SCULPTURAL REPRESENTATION OF THE CRUCIFIXION IN THE
DIOCESE OF GUADIX IN THE LATE MODERN PERIOD: BETWEEN
MEMORY AND IDENTIFICATION

José Antonio Díaz Gómez

Universidad de Sevilla | jdiazg@us.es

Recibido: mayo de 2021 / Aceptado: julio de 2021

Resumen

La historiografía sobre la evolución de la imaginería en los dominios del Obispado de Guadix, es ciertamente escasa. La excepción viene brindada por los estudios sobre los maestros escultores que alcanzaron éxito más allá de la jurisdicción episcopal accitana. Esta escasez se justifica en la impenitente destrucción documental y aún patrimonial padecida en todo este territorio en los años de la Guerra Civil. Por ello, ante la reciente aparición de fotografías que testimonian lo que en otro tiempo fue, estas páginas se proponen realizar una primera aproximación hacia los modelos por los que evolucionó la representación de Cristo crucificado.

Palabras clave

Crucificado | Imagería | Iconografía cristiana | Edad Moderna | Diócesis de Guadix.

Summary

The record of the development of imagery in the domain of the diocese of Guadix is notably thin. Exceptions are the studies of master sculptors who made their mark outside the episcopal jurisdiction of Guadix. The paucity is explained by the mindless destruction of documents and valuables throughout the area during the Civil War. However, following the recent unearthing of photographs which show what existed, one can formulate an outline of the pattern of development of the image of the Crucifixion.

Keywords

Crucifixion | Imagery | Christian iconography | Late Modern period | Diocese of Guadix.

1. INTRODUCCIÓN

Antes de entrar en materia, conviene recalcar la realidad de que, más allá de todos aquellos que han depositado su atención en el considerado como el “canto de cisne” de la escuela granadina de escultura del Barroco, Torcuato Ruiz del Peral (Gallego, 1936b: 185-327), los estudios sobre imaginería e imagineros que trabajaron en el ámbito del Obispado de Guadix menudean. Semejante situación se explica, entre otras razones, por el puntual interés que despertó este territorio dentro de la historiografía del arte y la arqueología de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Habrá que esperar a que dos autoridades, como Manuel Gómez-Moreno y Antonio Gallego y Burín se decidan a viajar por las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar, si bien la imaginería de los lugares pasa desapercibida en sus valoraciones cuando no se trata de piezas claramente vinculables a los grandes nombres de la imaginería granadina.

Probablemente, el lector de estas líneas habrá percibido que, a pesar de centrarse este artículo en las centurias de la Edad Moderna, se ha incluido ya al territorio comarcal de Huéscar, ese mismo que no se incorporó al Obispado de Guadix hasta el año 1953, tras poco más de cuatro siglos bajo la autoridad directa del Primado de España (Gutiérrez, 1983: 72-75). Y es que, la historia y el patrimonio oscenses, hoy son parte inseparable de la diócesis accitana y es preciso no obviar su entidad en estudios generales. De esta manera, las siguientes páginas realizarán un corto recorrido por las tres citadas comarcas que conforman actualmente la extensión de la diócesis de Guadix. Se trata de un territorio para el que, más allá de la dominación francesa y de los episodios desamortizadores, el anticlericalismo de los años 30 y el aciago lapso de la Guerra Civil, fueron especialmente demoledores en todas sus dimensiones.

Dos de ellas son la histórica y la patrimonial, que asistieron a la destrucción impenitente de la documentación y de las obras de arte acumuladas en los templos de la diócesis durante siglos. Así la situación que nos ha llegado contribuye más a la incógnita que a la clarificación. Por un lado, los archivos parroquiales se encuentran esquilados y, por otro, el reto de estudiar lo que ya no existe puede semejarse insalvable. No obstante, desde estas páginas se ha querido hacer una aproximación en base a las principales tallas de Cristo crucificado que vinieron a parar a este territorio. Y ello ha sido posible gracias a ese tipo de fuentes que, poco a poco, van siendo rescatadas de viejas latas de membrillo. Aunque, actualmente no se conserve la talla y de ella apenas exista una exigua referencia documental, la reciente divulgación de fotografías anteriores a la Guerra Civil consiente madurar una cierta idea de la evolución artística que experimentó en la diócesis de Guadix la iconografía imprescindible en todo espacio de culto cristiano.

2. EL ENTORNO DE DIEGO DE SILOÉ

A comienzos del siglo XVII, la configuración religiosa del panorama del Obispado de Guadix estaba más que consolidada. La mayor parte de las parroquias y

conventos históricos se habían fundado al poco de la conquista cristiana de los distintos territorios y, fundamentalmente, a lo largo del siglo XVI (Díaz, 2021: 27-47). Esta rápida, a la par que reducida distribución de parroquias y cenobios, fomentó asimismo que la consolidación del patrimonio de estos recintos se produjese en breve tiempo, al menos en lo esencial. Y, entre esas piezas imprescindibles, que no podían faltar en todo este cúmulo de templos, se encontraba la representación de Cristo crucificado. Por ello, mientras que, en el entorno de la ciudad de Granada, la conventualización y fundación de hermandades va a continuar siendo una empresa de gran intensidad durante todo el siglo XVII, las demarcaciones de Guadix, Baza y Huéscar van a contar ya con una configuración más o menos definida al rayar esta centuria. No obstante, esta afirmación no implica que, con posterioridad, no se vayan a llevar a cabo grandes empresas retablisticas y reformas barrocas, pero en lo relativo a la demanda de efigies del Crucificado, es más que notable cómo los grandes encargos de este formato se produjeron principalmente a lo largo del siglo XVI y los primeros años del XVII.

Así pues, las primeras manifestaciones escultóricas notables van a empezar a aparecer en la primera mitad de la decimosexta centuria y lo van a hacer de la mano de Diego de Siloé (c. 1495 - 1563) y su entorno. El artista burgalés había recalado en Granada hacia 1528, para ponerse al frente de las obras del monasterio de San Jerónimo y de la Catedral (Gómez-Moreno Martínez, 1941: 35-66), al tiempo que asumió la traza y dirección de otras grandes empresas, fundamentalmente edilicias, pero también retablisticas y escultóricas por toda la jurisdicción archidiocesana. Ello fue posible gracias a que Siloé fue una personalidad pluridisciplinar y carismática, que se puso al frente de un muy nutrido y amplio taller, que trasciende con creces las fronteras granadinas (Martínez, 1989: 211-212). Él y sus ayudantes se hicieron cargo de las obras de la catedral de Guadix a partir de 1549 (Gómez-Moreno Martínez, 1941: 49-67) y, desde entonces, su huella en los dominios episcopales fue indeleble, con todas esas propuestas que trajo de transformación paulatina desde el gótico tardío hacia el clasicismo renacentista. En el campo de la escultura, esto se va a traducir en la renuncia progresiva del cruento y seco esquematismo, hacia un naturalismo equilibrado e ideal, lo que ya podía empezar a atisbarse en algunas empresas asumidas con anterioridad incluso al proyecto catedralicio.

Así, a Siloé y a su taller hay que vincular los primeros ejemplos de crucificado escultórico en la Edad Moderna accitana. Uno de ellos, tal vez lo suponga la efigie que presidía la escena del Calvario en el retablo plateresco que en otro tiempo ocupó la capilla mayor de la parroquia de Santiago de Guadix (lám. 1), fechable entre 1544 y 1559, en base a la opinión de los profesores José Manuel Gómez-Moreno Calera (1994: 32-33) y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz (2010: 152), que sostienen la certidumbre de la intervención directa de Siloé en este retablo, bajo disposición testamentaria del arzobispo de Santiago de Compostela y ex obispo de Guadix, Gaspar Ávalos de la Cueva. En cualquier caso, a falta de documentación fotográfica que permita formular juicios de rigor sobre su policromía o sus rasgos, lo que sí que puede apreciarse en la única fotografía conocida del antiguo retablo mayor de Santiago, fechada hacia 1920, es la importación de un modelo que se quiere mirar en el clasicismo italiano del siglo XVI y que se aparta de los esquemas compositivos más rigurosos de la imaginería tardogótica (Asenjo, 1989: 126-133).

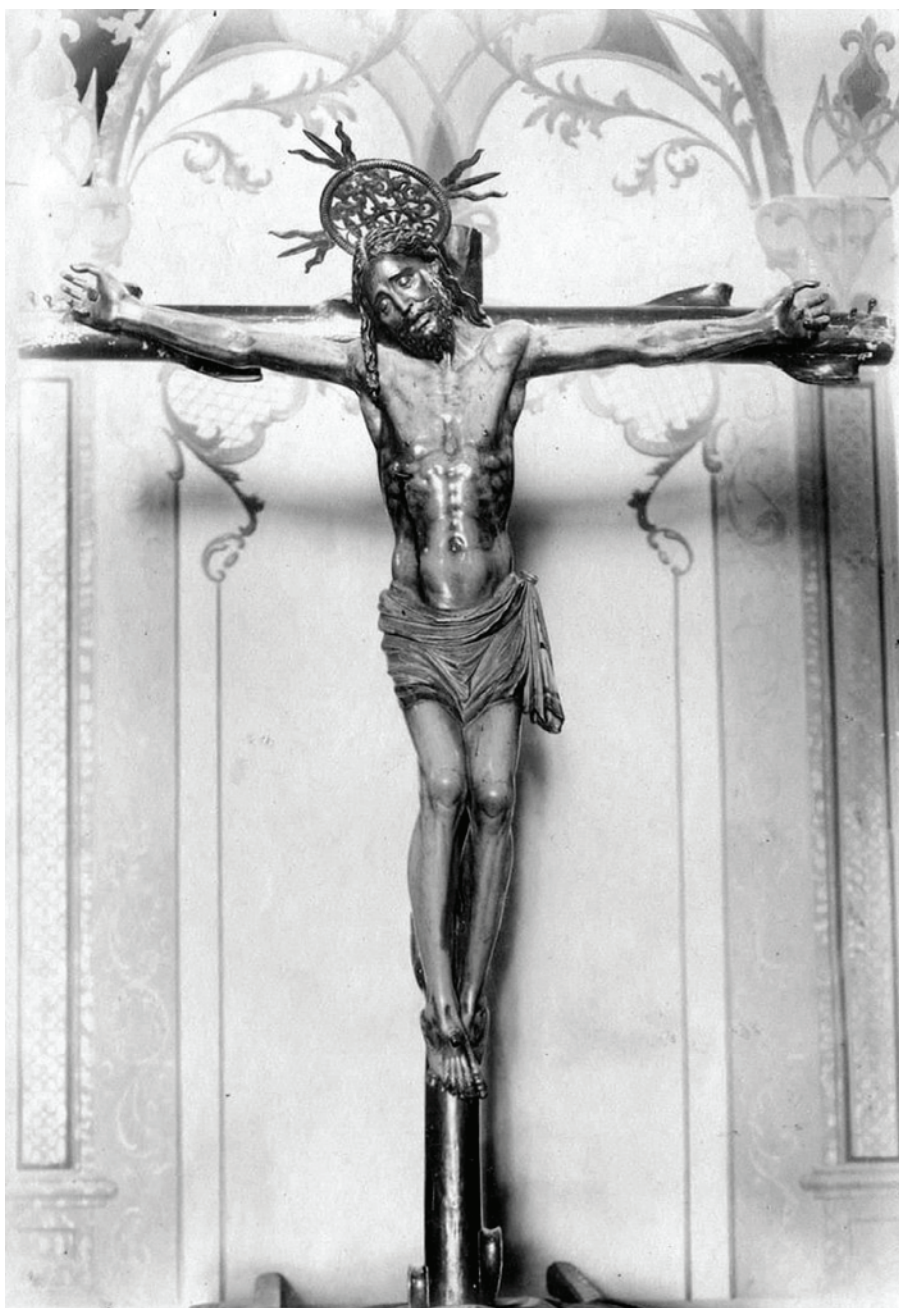


Lám. 1. Detalle del ático del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santiago de Guadix (destruido durante la Guerra Civil). Diego de Siloé y taller, 1544-1559. Fotografía: J. Ortiz-Echagüe, c.1920. Procedencia: Parroquia.

Así, se evidencia un crucificado en el que se busca potenciar la tensión anatómica y el recurso plástico, renunciando a la composición medieval de cuatro clavos, de manera que en el crucifijo que se estructura en torno a tres puntos de sujeción, se puede introducir la línea *serpentinata* que abre las puertas a la plasmación de la anatomía heroica e idealizada del Renacimiento (Måle, 2001: 313-360). De este modo, la tensión de la musculatura se acusa, posibilitando el trabajo del potencial anatómico, pues lo que prima en la representación escultórica ya no es únicamente la transmisión del patetismo cruento inherente al pasaje de la Crucifixión, como ocurría en el medievo, sino que ahora se propone una equiparación entre el mensaje y la plasmación de una cierta belleza formal (Orozco, 1972: 113-119). Por ello, en este trabajo siloesco es posible divisar una fundamentación en el canon clásico, aunque las proporciones se monumentalizan en pro de una captación dramática de la anatomía masculina, que únicamente se ve interrumpida en estas premisas por la presencia de un perizoma, que la fotografía evidencia de pliegues planos y cortantes. Son crucificados de lectura eminentemente frontal que, a pesar de lo expuesto, aún no transmiten la experimentación del peso de su propia anatomía. Son aún crucificados ingravidos y solemnes, que quieren avanzar hacia el clasicismo, y en esta órbita también habría que insertar otros ejemplares posteriormente encajados en retablos barrocos, como el desaparecido de la parroquia de Santa Ana de Guadix (Rodríguez, 2011a: 141-142).

Es lo que puede verse en los crucifijos tradicionalmente atribuidos por la historiografía a la tradición siloesca, como el *Cristo de las Injurias* de la catedral de Zamora, el *Cristo de la Salud* de la parroquia de San Andrés o el *Cristo de la Buena Muerte* del convento de la Encarnación, encontrándose estos dos últimos en la ciudad de Granada (López-Guadalupe, 2008: 259-301). En todos ellos, se distingue con nitidez lo que de forma emborronada se intuye en el Calvario accitano. Son crucificados de un gran desarrollo anatómico, especialmente en el trabajo del torso que resulta alargado, de pectoral plano y abdomen ligeramente rehundido que acusa las morbideces no tanto de los músculos como de los huesos, permitiendo un interesante juego de claroscuro sobre la policromía. Por su parte, las extremidades alcanzan un desarrollo quizá algo excesivo, pues se hacen enjutas, como enjutos y grandes son los rostros de los crucificados siloescos, a fin de incrementar la prominencia de la osamenta y las hinchazones de una faz ajada, siempre de expresión agonizante y único recurso patético dentro de la talla anatómica en que la policromía va evolucionando de la palidez medieval a unos tonos tostados más humanizadores, pero en los que persiste la presencia retardataria de regueros de sangre y crudos hematomas.

Sin que sea posible aseverar si en la ejecución de esta obra intervino la mano directa de Siloé o, por el contrario, dejó la resolución en manos de sus pupilos más avanzados, lo que sí se ha clarificado en los últimos años es que los encargos al círculo siloesco debieron ser la tónica dominante en las grandes empresas acometidas en el Obispado de Guadix durante los dos primeros tercios del siglo XVI. Así puede distinguirse también en la antigua efigie del *Cristo de los Méndez*, realizado para la capilla de los Méndez Pardo del convento de franciscanos de Baza. Se trata de un crucificado de gran formato, conocido por fotografías de mayor nitidez, aunque sin salirse de la tónica del acabado en blanco y negro, o en sepia. A pesar de acusar una configuración anatómica ya expuesta en las



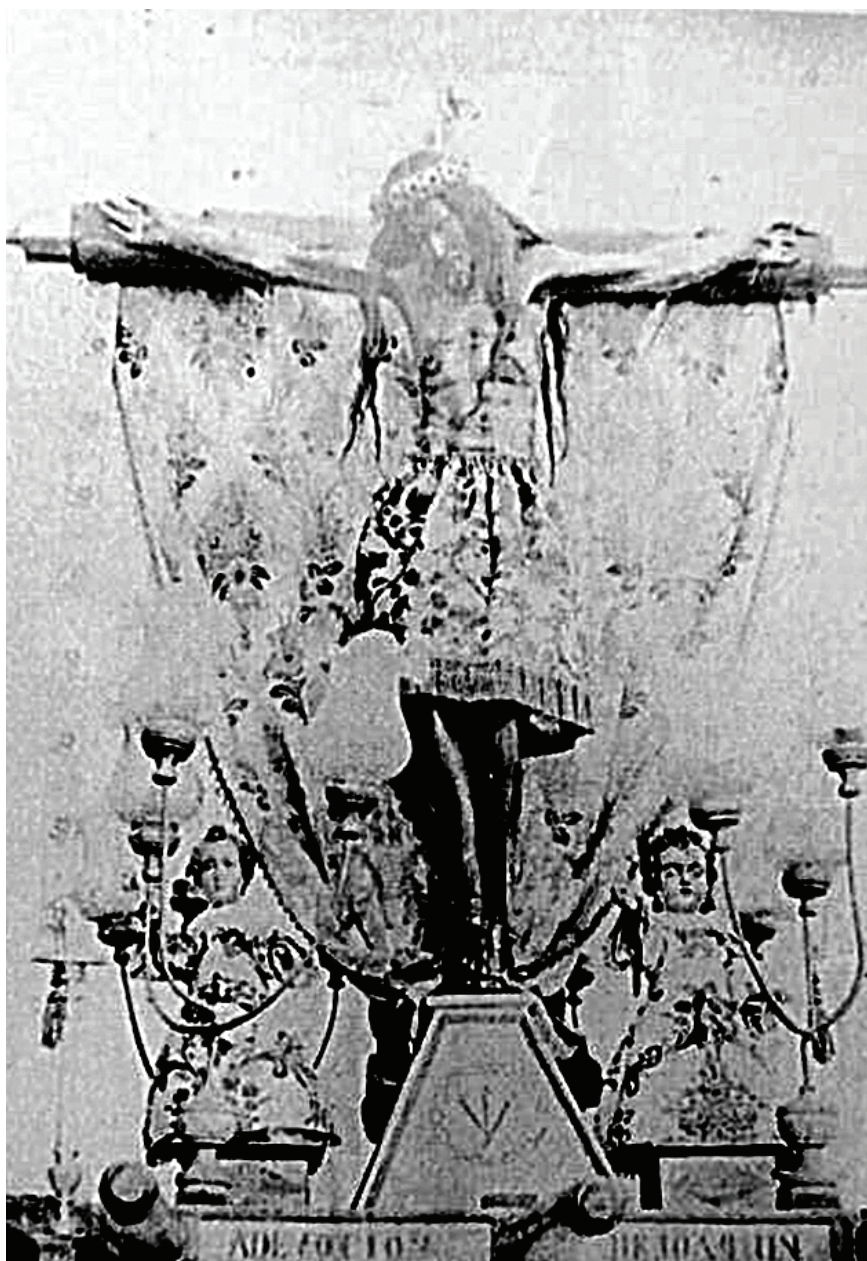
Lám. 2. Cristo de los Méndez, Baza (destruido en 1939). Baltasar de Arce, 1558.
Fotografía anterior a 1936. Procedencia: Asociación "Baza Histórica".

líneas precedentes y que, por tanto, lo vinculan de forma evidente al influjo siloesco, durante largas décadas prevaleció el empeño de su atribución a un maestro local del XVII, como era Cecilio López (fallecido hacia 1672 y a la sazón, abuelo materno de José de Mora), de cuyo trabajo sigue sin tenerse noticia clarificadora (López-Guadalupe, 2018: 166-172), pero al que se le quiso atribuir un afán demasiado retardatario en base a esta talla, y esto a pesar de que una de las pocas certezas que se tienen de este escultor y retablista es la de su deuda con Pablo de Rojas (1549 - 1611) y Alonso de Mena (1587 - 1646).

Por suerte, en 2019, el historiador bastetano Juan Manuel Román Domene sacó a la luz la documentación de la hechura del *Cristo de los Méndez* (lám. 2) poniendo de manifiesto aquello que la evidencia plástica clamaba: que la efígie era obra de uno de los discípulos aventajados de Siloé, como era el escultor Baltasar de Arce, del que está documentada su presencia en Granada desde 1558 hasta su fallecimiento en 1564 (Gallego, 1936a: 76-79). En atención a esta cronología, el desaparecido crucificado bastetano puede estimarse como uno de sus primeros trabajos en suelo granadino, pues la escritura contractual de su hechura se fecha el 15 de noviembre de 1558, con el compromiso de ejecutarla en madera de cedro y en precio de 1400 reales de vellón (Román, 2019: 206). Si bien la gubia de Arce puede resultar algo más seca que la de Siloé, no deja de ser fiel continuador del legado de su maestro, del que le separan pocos matices.

Uno de ellos tal vez sea la forma más plana de trabajar el abdomen, enfatizando la musculatura en general no mediante un modelado suave, sino a través de rehundidos de gran profundidad. Además, los rostros de Arce siguen un modelo menos crudo y más suavizado, en base a un esquema redondeado, que queda enmarcado por una cabellera que es, asimismo, más sucinta y menos generosa en volúmenes que en las obras de Siloé. Se trata de un tipo fisionómico que, en los años sucesivos se irá cargando de mayor verdad natural y humanidad, pero con esos estilemas que constituyen unos labios grandes y carnosos, unos ojos pequeños y un tabique nasal rectangular, tal y como permanecen, a modo de plástica firma, en esa otra efígie de *Cristo atado a la columna* del hospital del Corpus Christi de Granada, que Gallego y Burín documentó en el año 1936, al encontrar el testimonio de la entrega de la misma por Arce el 8 de octubre de 1564, a pocas semanas de su muerte, el 2 de diciembre siguiente (Gallego, 1936a: 80).

Pero los ecos de lo siloesco no acaban aquí. Otro crucificado acusa el peso de esta influencia incluso de un modo retardatario, cuando los gustos artísticos ya miraban hacia planteamientos más evolucionados. Con ello, el popular *Cristo de las Penas* de Lanteira es una preclara muestra de ello (lám. 3). Se trata de una imagen rodeada una leyenda que las lenguas populares ubican en el siglo XVIII, en torno al hallazgo fortuito de la talla por unos niños que la habrían encontrado enterrada en un descampado y que, milagrosamente, nunca se pudo sacar de la localidad. La datación dieciochesca sin duda queda relacionada con las historias que surgieron en torno a la proclamación del crucificado como patrón de la villa en aquellas fechas. De lo que tampoco cabe vacilación es de que nos encontramos, nuevamente, ante una talla de transición entre el siglo XVI y el XVII, que se adscribe de forma nítida al canon alargado impuesto por Siloé, pero con una introducción del *ethos* que avanza en el nuevo gusto que se va abriendo paso, con



*Lám. 3. Cristo de las Penas, iglesia parroquial de Lanteira (mutilado durante la Guerra Civil).
Círculo de Diego de Siloé, finales del s. XVI o principios del s. XVII.
Fotografía anterior a 1936. Procedencia: Parroquia.*

una policromía incruenta y un rostro sereno. Por suerte, aunque con los aderezos de una intervención contemporánea, la talla de este crucificado se conserva en su mayor parte, hoy desprovista de tonelete y de cabellera postiza. En cuanto a sus orígenes, conocido el hecho de que la advocación cristológica de las Penas fue especialmente difundida por los dominicos y que estos frailes se ocuparon, incluso por encima de los franciscanos, de las misiones populares en el Marquesado del Cenete (Díaz, 2021: 156-162), parece bastante sólida la existencia de esta imagen en el lugar en las fechas indicadas.

3. LA SOMBRA DE PABLO DE ROJAS Y SU CÍRCULO

En el último cuarto del siglo XVI persiste el proceso de consolidación de las fábricas de parroquias y conventos de la diócesis donde, aquellos trabajos que no se beneficiaron de generosos óbolos ni de pingües comitentes, lógicamente requirieron de su asunción por artífices de segunda fila, cuyos talleres fueron centros de producción decisivos en aquel momento, a pesar de que las cualidades de su plástica se distancien considerablemente de las creaciones de los principales imagineros. Tal parece ser el caso del escultor Gabriel de Freila, procedente de Colmenar de Oreja (Madrid) y asentado en Guadix por estas fechas. Su memoria, junto con la de sus hijos, fue actualizada por la profesora Lázaro Damas en 2013, la cual aportó datos interesantes sobre el ámbito de influencia de esta familia (Lázaro, 2013: 130-136).

Los principales encargos acometidos por el patriarca de la saga vinieron de manos de los franciscanos de Guadix y los mercedarios de Baza. Para ellos realizó retablos de impronta clasicista en la última década del siglo XVI, los cuales con posterioridad fueron sustituidos por máquinas barrocas más desarrolladas. De hecho, el único retablo que parece haber sobrevivido hasta los infaustos sucesos de la Guerra Civil, fue el que se levantó en la capilla mayor de la parroquia de San Juan de Baza, que contrató el 1 de junio de 1598, según testimonio recogido en su día por Valverde Madrid (1977: 175-176). En sus consideraciones, Valverde quiso intuir una plástica evolucionada en la gubia de Gabriel de Freila, pues el crucificado que centraba la escena del Calvario en el ático del retablo, apunta a que, si bien la tendencia siloesca habría sido la dominante durante toda la centuria, a finales de este siglo tal influencia se había olvidado rápidamente por las nuevas propuestas dadas por Pablo de Rojas.

Por desgracia, las noticias que se tienen de Gabriel de Freila no permiten profundizar en los destinos en que habría recalado en su periplo desde Colmenar hasta Guadix. No es posible determinar si se trata de uno de esos muchos artistas que fueron en busca de trabajo al núcleo de Alcalá la Real, encontrando allí todo un soplo de aire fresco que habría de remozar la imaginería en el ámbito granadino. Esto es precisamente lo que sí se conoce que ocurrió con otros escultores, como el ya nombrado Cecilio López y su yerno Bernardo de Mora (1614 - 1684), antes de ir a parar hasta Baza. El catálogo de uno y otro es demasiado breve y, hasta el presente, no se les conoce ninguna representación del crucificado que pueda recogerse en estas páginas. Lo que sí puede afirmarse con claridad es que,

mientras que el segundo marchó a Granada para asistir a la transfiguración de su arte bajo el influjo de Alonso Cano, el primero debió permanecer fiel a los modelos de Pablo de Rojas bajo los matices del primero de sus discípulos granadinos, Alonso de Mena, con el que López emparentó (López-Guadalupe, 2004: 64-68).

Y es que, como se anunciaba *a priori*, si la huella siloesca fue decisiva en la implantación de una plástica escultórica en el territorio episcopal accitano, la sombra de Pablo de Rojas y su círculo va a ser muy alargada en todo este territorio, hasta que entre en escena José de Mora (1642 - 1724) en el último tercio del siglo XVII, atendiendo los encargos de los conventos de descalzos (Gallego, 1988: 237; López-Guadalupe, 2018: 172-178). Entretanto, con Rojas se impone la plástica que marcará el cambio entre dos épocas, entre un Renacimiento hispánico que se había quedado corto en lo escultórico durante el siglo XVI y un barroco que irrumpía con fuerza en el siglo XVII. Así, el aludido Calvario de Freila para la parroquia de San Juan de Baza aportaría ya las claves del crucificado desarrollado por Rojas en Granada, desde su asentamiento en esta ciudad en 1579 (Valverde, 1977: 175-176; Gila, 1992: 25-48).

Estos nuevos crucificados de Rojas presentan estructuras fisionómicas mucho más equilibradas y suavizadas, que al mismo tiempo experimentan un mayor desarrollo en el trabajo de una musculatura absolutamente vigorosa. No se renuncia aquí a la plasmación de la espiritualidad y jamás se hará, pero ello ya no será el criterio preponderante, como aún permanecía en la más cruenta plástica siloesca. Ante todo, se perseguirá la consecución de una simbiosis armónica entre el significado religioso y el significante que se concreta en la plasmación ideal del héroe clásico, cuyo cuerpo es proporcionado, simétrico y atlético. Y ello se hace sin renunciar a la recreación de la muerte serena del justo, en que la testa permanece pegada al hombro diestro para revelar sin complejos los golpes de la Pasión; a veces, incluso se incorpora tallada la corona de espinas. Así se asienta una tipología de crucificado de gran repercusión en todo el Barroco posterior, en que se da continuidad a la tradición previa de la disposición mediante tres clavos (Mále, 2001: 313-360).

Sin embargo, Rojas rompe con la frontalidad y la verticalidad, para buscar el naturalismo en el fomento de un mayor movimiento que alcanza gracias a la torsión del tronco en dirección opuesta a la propia de la cadera. Empero, sus crucifijos siguen sin experimentar el peso de la fuerza de la gravedad; son composiciones gráciles, que dibujan una ligera curvatura hacia la derecha que va de la cabeza a los pies. Los brazos se extienden a diferente altura, como igualmente difiere la flexión de las piernas sobrepuestas, que ahora se torna más acusada a pesar de la eliminación del subpedáneo. Como bien señala el profesor López-Guadalupe (2008: 137-174), estas experiencias no pueden ser más que el resultado de una instrucción concienzuda que, en persona o a través de estampas y dibujos, conoce el legado que destacados artistas extranjeros están dejando en la Corte y su área de influencia. Y es que este es el momento en que los Leoni legan el mejor de los precedentes de los crucifijos de Rojas en su composición del Calvario para el ático del retablo mayor de San Lorenzo del Escorial (Sánchez-Mesa, 1999: 232-248).

Tampoco quedan atrás los resultados a que forzó el dinamismo manierista de las composiciones de Alonso Berruguete. Pero igualmente son destacables otras fuentes, como los innovadores e influyentes grabados de Giorgio Ghisi y Johann Sadeler, o las celebradas pinturas del Greco en Castilla o de Vicente Macip en Aragón. Así también, los cabellos y barbas de acabado castaño adquieren un mayor volumen dispuestos mediante amplios bucles que se recogen hacia atrás y caen acusando una densidad que casi resulta tangible. En la reproducción de este recurso sobresalen algunas excepciones, como son el *Cristo de la Fe* (1582) de la basílica de las Angustias de Granada (López-Guadalupe, 2008: 137-174) o el *Cristo de la Salud* de Santa Fe (1583) de impronta más enjuta por su carácter temprano (Ruiz, 2018: 143-161), y el más avanzado *Cristo de la Esperanza* (1592) de la catedral de Granada, que de forma anecdótica y original se dispone en un esquema zigzagueante, rematando su cabeza con una cabellera corta (Gila, 1992: 25-48).

Por su parte, los estrechos perizomas se separan de la anatomía para adquirir una entidad propia que, sin alcanzar un desarrollo excesivo, se recrea en un mayor juego de pliegues, mientras que el recurso de los amplios nudos favorece la exhibición de una pierna que queda al descubierto dentro de esos ardidés para manifestar la anatomía masculina en las máximas posibilidades compatibles con el decoro. Por supuesto, no es menospreciable la formación pictórica inicial de Rojas en el taller alcalaíno de su padre, Pedro de Raxis, la cual sin duda le hace abordar de manera diversa las policromías, que se vuelven efectistas (Gila, 1992: 25-48). Hasta ahora en las carnaciones predominaba una tonalidad pálida, a lo sumo tostada, apenas rota por el elemento sanguinolento. Con Pablo de Rojas, el acabado policromo no resulta tan plano. Por lo general, no se disimula la presencia de hematomas ni del tono verdoso de las arterias marcadas. Incluso las carnaciones presentan un toque sombrío que, con una aguda levedad, las reviste de matices grisáceos que aluden al verismo de una vida humana que se ha extinguido.

Empero, esta praxis tampoco resulta rutinaria en Rojas, pues con sutilidad y delicadeza, consagra la categoría de los denominados como “cristos verdes” con el mencionado *Crucificado* del Seminario Mayor, mientras que el *Cristo de la Buena Muerte* (finales del siglo XVI) de la parroquia del Sagrario acusa una tez mucho más oscura y sombría (León, 2010: 613-624; Gila, 2007: 175-206). Quizás esta solución, aplicada sobre una anatomía más blanda, sea más propia de Bernabé de Gaviria, pero igualmente va a poner en relación esta última producción de Rojas, que su círculo extrapola a Sevilla, donde la mejor muestra de ello la suponen los crucifijos de Juan Martínez Montañés y su pupilo Juan de Mesa (Orozco, 1972: 113-133).

Gallego y Burín, al tratar sobre Pablo de Rojas, apuntó hacia la posibilidad de que una de sus obras más tempranas existentes en la provincia sea el actual *Cristo de la Misericordia*, procedente del extinto convento de franciscanos observantes de Guadix y que el historiador pudo contemplar en la Catedral con anterioridad a la Guerra Civil (lám. 4). Con todo, si se compara esta obra con otra temprana de Rojas documentada, como el aludido *Cristo de la Salud* de Santa Fe, se aprecian diferencias más que sustanciales en lo formal, pues el crucificado accitano resulta de una ejecución significativamente menos audaz para un Pablo de Rojas que se encuentra en la cima de su carrera. De hecho, el propio Gallego, aunque se atreve a dictar la atribución, no termina de estar del



Lám. 4. Cristo de la Misericordia, Catedral de Guadix. Taller de Gabriel de Freila, finales del s. XVI o principios del s. XVII. Fotografía de mediados del siglo XX. Procedencia: Hermandad de los Dolores, Guadix.

todo convencido, pues habla de “medrosidades en la gubia, falta de ímpetu en sus líneas y algunos arcaísmos de sus miembros” (Gallego, 1939: 14).

Un tipo similar, aunque dentro de un esquema algo más dinámico en que la direccionalidad de las piernas contradice a la del torso, lo encontramos en el antiguo *Cristo de la Fe* de Diezma, basado en un esquema que sigue el de otros crucificados notables de Rojas, como el *Cristo de la Esperanza* de la Catedral de Granada o el crucificado de la capilla del Seminario Mayor San Cecilio.

En todo caso, se trata de una afirmación de escasa solidez que la historiografía posterior no ha reproducido y que estas páginas tampoco sostienen. Si bien es cierto que el *Cristo de la Misericordia* de Guadix acusa en lo compositivo la influencia de los modelos de Rojas, anatómicamente se hace algo retardatario, con musculaturas poco desarrolladas y un rostro huesudo que acusa patetismo, más propio de la herencia siloesca que del magisterio del alcalaíno. Así, al igual que Rojas, presenta un perizoma que trata de encontrar entidad propia en base al recurso plástico del grueso nudo sobre la cadera, pero los pliegues resultan exiguos. Por su parte, la cabeza se inclina hacia el hombro derecho, aunque sin llegar a pegarse a él, quedando enmarcada por una cabellera demasiado delgada que intenta, sin llegar a conseguirlo, recogerse hacia atrás emulando los bucles y mechones propios de Pablo de Rojas. La disposición bífida, en dos mechones amplios, de la barba indica que nos encontramos ante una talla del primer tercio del siglo XVII, que está recibiendo, además, la influencia de los primeros trabajos de Alonso de Mena, como el *Crucificado* de la parroquia de Albuñuelas, ejecutado en 1620 (Gila, 2009: 99-105). Con total certeza, estamos ante uno de esos trabajos de los aludidos maestros de segunda fila. Además, conociendo que esta talla se realiza para la capilla de la Hermandad de la Vera Cruz del convento de San Francisco de Guadix (Rodríguez, 2011b: 411-413), para el que por entonces trabajaban los Freila, no resulta descabellado vincular este crucifijo con las obras de su taller.

Algo anterior, posiblemente de los años finales del XVI, fuese el *Crucificado* (lám. 5) que, esta vez sí, se adscribe a las connotaciones del grupo de colaboradores más estrecho de Pablo de Rojas, destinado a la iglesia Mayor de Baza (Magaña, 1978: 2. 341-360) y del que actualmente sólo se conserva la cabeza en la sacristía. Para acometer el análisis de esta testa, es necesario volver la mirada sobre el mencionado *Cristo de la Buena Muerte* de Bernabé de Gaviria, con el que guarda evidentes similitudes, presentando los estilemas propios de la obra temprana de este autor, en la que es menos personal y más fiel a su maestro. Así, se encuentran evidencias de lo que debieron ser unas carnaciones algo tostadas, con los hematomas bien marcados y con unas facciones que acusan un hondo dramatismo: una boca claramente entreabierta, mejillas muy marcadas, una nariz recta y algo achatada, unos ojos grandes y almendrados que no llegan a estar cerrados en aras de transmitir la carencia de mirada propia del cuerpo inerte, los arcos circunciliares caídos y unos cabellos que se disponen en amplios mechones recogidos hacia atrás, dejando así el rostro despejado. No se trata sino de pequeños matices que acusan la intervención de este discípulo aventajado en este trabajo.

De vuelta a la ciudad de Guadix, algo muy semejante es posible encontrar



Lám. 5. Cabeza del antiguo Cristo crucificado de la iglesia Mayor de Baza (mutilado en 1939).
Bernabé de Gaviria (atrib.), 1607-1622. Fotografía: J. A. Díaz Sánchez.

al valorar esas fotografías en que aparece el *Cristo de la Luz* de la parroquia de Santiago (lám. 6) en su estado primigenio, dado que la talla fue mutilada durante la Guerra Civil y, lo que hoy puede verse, es una recomposición con grandes alteraciones. Tanto este crucificado como la efigie del *Señor de la Flagelación* de la parroquia de Santa Ana, son las dos tallas conservadas que evidencian la presencia en Guadix de otro de los seguidores avezados del alcalaíno, como lo fue Diego de Vega, posiblemente una vez vuelto de Antequera, donde estuvo trabajando a comienzos de la década de los 80 del siglo XVI (Peinado, 2016: 23-32). Sin que se tengan mayores datos existenciales de este imaginero, al igual que Gaviria, define sutiles elementos personales que lo diferencian del maestro y lo hacen reconocible. Así puede apreciarse actualmente, gracias a las tallas que de su gubia se han conservado en Antequera o en su área de influencia, como ocurre con el crucificado articulable del *Descendimiento* de Archidona (datado, de forma temprana, en 1578) o el *Cristo de la Buena Muerte* de la iglesia antequerana de Santo Domingo, del año 1582 (Fernández, 2015: 655-656).

El crucificado de Diego de Vega se caracteriza por copiar el esquema compositivo visto con Pablo de Rojas, del que no toma, empero, todo su potencial anatómico. Los cristos de Vega acusan musculaturas poco volumétricas, de forma que el modelado anatómico resulta preciso pero muy poco desarrollado. Como el maestro, recurre a la apertura del perizoma bajo el nudo, resolviéndolo a la vez en pocos pliegues y muy agitados, de manera que este elemento se hace más estrecho y, al mismo tiempo, gana en fuerza plástica, a la par que permite una mayor visibilidad de las piernas, especialmente del muslo derecho, con lo que se persiste en el avance a la hora de plasmar en la mayor medida posible la anatomía masculina descubierta. Por otra parte, los rostros de los cristos de Diego de Vega son más secos y enjutos que los de Rojas: las facciones se alargan, los pómulos se hacen más prominentes y la nariz se vuelve más afilada. Asimismo, el elemento capilar pierde entidad y se hace más exiguo, aunque manteniendo la disposición de los bucles hacia atrás. Además, hay que hacer notar que las policromías de Vega quedan muy por debajo de las de Rojas, pues hay un menor efectismo y una mayor tendencia a la palidez. No son los cristos enérgicos de su maestro, sino efigies languidecientes.

Que los trabajos accitanos son posteriores a los antequeranos se apunta en el influjo que han ejercido sobre ellos los modelos de los crucificados de la pintura manierista, en que la anatomía ya no es sólo el reflejo de un concepto idealizado de complejión heroica, sino que se avanza en el naturalismo a la hora de representar la agonía, de modo que los abdómenes comienzan a hundirse de forma acusada, mientras que los pectorales tratan de hincharse para mantenerse aferrados a la vida. Con todo, son tallas que se mantienen en una proporción y un equilibrio que *a posteriori* Alonso de Mena convertirá en señal de la imaginería granadina del Barroco (León, 2014: 343-361).

Salvando el aludido elemento anecdótico de inspiración, el *Cristo de la Luz* de Guadix nada tiene que ver con los crucificados manieristas, en que la fuerza anatómica, las morbideces, las torsiones y las desproporciones se excedían bajo la sombra de Berruguete (c. 1490 - 1561) y de Esteban Jordán (c. 1530 - 1598) en sus cristos vallisoletanos (Camón, 1979; Martín, 1952) a los que con desigual tor-



*Lám. 6. Cristo de la Luz, parroquia de Santiago de Guadix (mutilado durante la Guerra Civil).
Diego de Vega (atrib.), c. 1590. Fotografía: A. Fabert (c. 1909).
Procedencia: Cofradía del Cristo de la Luz, Guadix.*

peza trató de emular el autor castellano de la *Cruz procesional* de Santa María la Mayor de Huéscar. Dentro de este ámbito comarcal, entonces bajo tutela toledana, también se desarrolló el culto en torno a otro crucifijo que, si bien no se ha conservado y de él apenas se conocen un par de grabados, conviene apuntar dentro de los influjos castellanos de finales del siglo XVI, con que se respondió al fervor de los cofrades que quisieron organizarse en torno al culto al *Cristo de la Agonía* de la iglesia Mayor de Puebla de Don Fadrique (Rubio, 1993: 129-138), donde se le pierde la pista en 1936 (lám.7).

4. LOS CRUCIFICADOS DEVOCIONALES DEL BARROCO PLENO

Como se ha señalado insistentemente con anterioridad, la sombra de Pablo de Rojas fue demasiado prolongada, incluso bien entrado ya el siglo XVII, cuando la curvatura dinámica presente en el esquema compositivo de su manera de entender el pasaje de Jesús clavado en la cruz, siguió encontrando ecos similares, mas nunca iguales, de manos de seguidores más o menos distantes. Así ocurre con la interesante talla del *Crucificado* de la parroquia de Beas de Guadix (lám. 8), con su impactante cabeza pegada al hombro derecho y el gran desarrollo de su torsión. Pero, al mismo tiempo, acusa unas carnaciones más rosadas que, junto con ese motivo del abdomen hundido, habla ya de un Pablo de Rojas que está siendo matizado por las nuevas doctrinas escultóricas que la gran autoridad de Alonso de Mena va imponiendo desde su prolífico taller granadino. Si bien es cierto que en el ámbito diocesano de Guadix no se conoce ningún crucificado que pueda atribuirse de manera directa a Mena, no es menos verdadero que es necesario compilar brevemente los nuevos rasgos que comporta para entender la evolución del crucificado en este territorio, pues la recepción de sus ecos va a resultar irrenunciable.

Estilemas propios de Alonso de Mena son la recuperación de una cierta frontalidad en aras de la interpelación directa al fiel, el trabajo de un elemento capilar más compacto, las vivas carnaciones que se ven repletas de signos cruentos y una cierta blandura en la recreación anatómica. Volviendo sobre el *Crucificado* de la parroquia de Albuñuelas de 1620, este revela a un Mena que en sus primeros años sigue de cerca los estilemas marcados por Pablo de Rojas (Gila, 2009: 99-105), aunque en la preferencia inicial por unas carnaciones tostadas el profesor López-Guadalupe (2008: 142-152) quiere ver también una cierta influencia del taller hispalense de los Ocampo en la temprana formación de Alonso. Con todo, para 1623 ya se puede asistir a la transformación plástica de un Mena que no volverá a ser el mismo tras entrar en contacto con los tipos de mayor rigidez y suavidad de rasgos que caracterizaron a la pintura del cartujo fray Juan Sánchez Cotán, que legó algunos interesantes lienzos con el tema de *La Crucifixión*, entre 1604 y 1627. De ellos toma Mena una apuesta decidida por la simplificación compositiva de unas anatomías que resultan robustas y tensas, cuyos elementos se simplifican en número, a la par que se acentúan en su profundidad, puesto que en ellos va a recaer el componente dramático, derivado desde unos rostros que por lo general dibujan un patetismo reposado.



*Lám. 7. Santísimo Cristo de la Agonía, que se venera en la iglesia parroquial de Santa María de la Quinta Angustia de la Puebla de Don Fadrique (calcografía de 1921).
Procedencia: Archivo de A. Martín Marín.*



Lám. 8. Cristo crucificado, iglesia parroquial de Beas de Guadix.
Círculo de Alonso de Mena, c. 1620-1630. Fotografía: R. Martínez (2020).

Hay incluso una apuesta por la recuperación de la frontalidad, donde el impacto visual vuelve a recaer sobre la potente fisonomía de un torso musculado y alargado. Precisamente, del citado año 1623 son el *Cristo de la Expiración* de Adra y el *Cristo de Ánimas* de Carcabuey, que ejemplifican a la perfección las características de este proceso de mutación que se irá perfilando en la siguiente década (Sánchez, 1993: 103-110). Así, las cabezas se van tornando más robustas y huesudas, con espesos cabellos ondulados y compactas barbas alargadas. La incorporación de la corona de espinas en la talla es ya un elemento irrenunciable, en que el desarrollo de las mismas espinas cobra un protagonismo sin precedentes, para destacar como otro elemento de suplicio. Así también, el gusto renovado por la frontalidad se ve compensado por la disposición de unos brazos que no renuncian a la tensión descendente, mientras que los perizomas se vuelven ampulosos y desprovistos de toda nota cromática.

Por otra parte, conduce la técnica de carnaciones de Rojas hasta el extremo de conjugarla a su manera con las laceradas y realistas anatomías que eran frecuentes aún en los grabados noreuropeos. Pero ello no constituye sino algo excepcional, como ocurre con el *Cristo de los Parrilla* (c. 1634) de Priego de Córdoba, pues el elemento cruento se atenúa en sus grandes obras posteriores, para concentrar la carga dramática en la tensa anatomía y los rostros agonizantes. Especialmente sensibles se hacen estos aspectos en los crucifijos expirantes de su última etapa, revestidos de un gesto sobrecogedor en la elevación de la testa, como puede verse en el *Cristo del Desamparo* de Madrid (1636) o en el *Cristo de la Expiración* de la parroquia de Santa Ana de Granada (López-Guadalupe, 2008: 142-152).

Del tipo expirante, no son demasiados los crucifijos constatados en el Obispado de Guadix. Un conspicuo ejemplo se localiza en una imagen que no ha corrido demasiada fortuna, como la venerada talla del *Cristo de la Expiración* de la localidad de Galera (lám. 9), esa misma cuyo culto permitió la génesis de un interesante camarín tardobarroco en el siglo XVIII, coincidiendo igualmente con el auge devocional del que hoy es patrón del municipio. Tras la Guerra Civil, del crucificado tan sólo quedó la cabeza y esta se reintegró con grandes retoques en un nuevo cuerpo, obra de Luis Molina de Haro. Por otra parte, si bien el archivo parroquial no ha permanecido por idénticos avatares, sí que pervive la memoria de una crónica que fija con precisión el origen de la talla en el año 1627, fruto del encargo del galerino Pedro Cabezas a un escultor ubetense cuyo nombre se desconoce (García, 2019). A pesar de la carencia documental, no hay razones para dudar de datos tan precisos, lo que, en atención a las fotografías anteriores a 1936, nos sitúa ante una talla de fuertes resabios retardatarios, incluso anteriores a Rojas, pero inserta en la tipología expirante que Mena había introducido y estaba explotando en la región, entre las décadas de los años 20 y 30 del siglo XVII.

De cualquier modo, Alonso de Mena fue la cabeza de un nutrido taller desde el que proyectó una personalidad incontestable que recorrió toda Andalucía, y el Obispado de Guadix no iba a quedar al margen de estas influencias. Eso sí, si de Alonso de Mena no se tiene constancia de que trabajase directamente para Guadix, ¿quiénes fueron los responsables de prolongar los ecos de su magisterio en este territorio? En este punto, nuevamente hay que traer a colación la figura del longevo Cecilio López, asentado en Baza como se dijo, acabando por contraer matrimonio



*Lám. 9. Cristo de la Expiración, iglesia parroquial de Galera (mutilado durante la Guerra Civil).
Autor ubetense desconocido, 1627. Fotografía anterior a 1936. Procedencia: Parroquia.*

con una hermana de Alonso de Mena (López-Guadalupe, 2004: 64-68), por lo que a Cecilio se le puede considerar como difusor directo de su legado escultórico. Asimismo, en el núcleo accitano es necesario volver sobre la saga de los Freila en la que, una vez desaparecido Gabriel, su primogénito Miguel († c. 1625) quedó al frente del taller, asumiendo encargos para distintas poblaciones de Granada, Guadix y Baza, dado que su otro hijo escultor, Pedro de Freila (c. 1580 - 1645), marchó prontamente a Córdoba en busca de mejor fortuna (Lázaro, 2013: 136-138).

Así, el profesor Gómez-Moreno Calera (1989: 426) documentó la talla de distintas efigies para la catedral de Guadix o la parroquia de Albuñán, o cómo en Baza se hizo cargo del ornato de la capilla de las Casas del Cabildo. De hecho, para 1611 aparece avecindado en esta última ciudad, cerrando el contrato de hechura de una efigie de la Virgen del Rosario para Vélez Rubio por 200 reales, remate que da idea del modo en que Miguel Freila había heredado de su padre sus aptitudes para ser estimado como escultor secundario. Quizá buscando mejor fortuna, se traslada a Granada para 1617, asentándose en la collación de San Gil en vecindad del taller de los Mena y de su primo Juan, asimismo escultor, que marchó de Guadix tres años antes.

La entrada de los Freila en la órbita de Alonso de Mena queda fuera de toda duda cuando Juan de Freila se hace cargo, hacia 1632, del retablo de la parroquia de Santiago de Baza (lám. 10), previa firma del contrato por Mena (que es a quien se le asigna la obra), participando también en él otros ayudantes del maestro, como Juan Bautista de Alfagón, Juan Martínez Ramal, Alonso Benítez, Juan de Alfaro o el sobradamente conocido Cecilio López que remataría el retablo, viniendo a conformar junto con sus colegas una nómina de autores relacionados con los trabajos de escultura y ensamblaje de retablos en el Obispado de Guadix durante la primera mitad del siglo XVII (Lázaro, 2013: 138-146). Así, las fotografías conservadas del aludido retablo, si bien no consienten una apreciación nítida, sí que permiten consolidar la idea de un cierto conservadurismo en el gusto, que permanece pegado aún a los modelos de Rojas, pero que apunta hacia una vuelta a la frontalidad en el crucificado que centra el grupo del Calvario del ático, síntoma inequívoco de la autoridad ejercida por Mena.

Diez años antes, el mismo Juan de Freila ejecutaría para la localidad almeriense de Bacares su popular *Cristo del Bosque*, que permite indagar en las notas personales que este autor introduciría en sus tallas (Lázaro, 2013: 140-141). Es cierto que no son matices brillantes, puesto que, más allá de la aludida frontalidad, nos topamos con una reproducción de los rasgos propios de los crucificados de Alonso de Mena, pero desarrollados dentro de una menor habilidad de ejecución. En el Cristo de Bacares se aprecia una anatomía sólida, de modelado demasiado blando en el torso y una resolución cortante de la musculatura de las extremidades. De hecho, la rectitud de los brazos no acusa el peso del tronco, por lo que no llega a introducir de lleno las notas de naturalismo que debió aprender con Mena. Por su parte, el trabajo de los cabellos se aplica con corrección, manteniendo la disposición bifida de la barba dentro de una testa caída hacia el hombro derecho, de facciones secas, afiladas y con un ademán agonizante que se queda atrapado en la mueca. Sin duda, este crucificado almeriense debe ser una versión madurada de ese primer intento que puede atribuirse a Juan de Freila en el *Cristo de las*



Lám. 10. Detalle del ático del retablo mayor de la parroquial de Santiago de Baza (destruido en 1939). Juan de Freila, 1632. Fotografía: L. Soler Pérez (c. 1901). Procedencia: Asociación "Baza Histórica".



Lám. 11. Cristo de las Penas, parroquial de La Calahorra (mutilado durante la Guerra Civil).
Juan de Freila (atrib.), 1617-1622. Fotografía anterior a 1936. Procedencia: Parroquia.

Penas de La Calahorra (lám. 11) anterior a 1936, en cuyo dinámico torso ya se deja sentir la influencia de Mena, pero con un semblante algo retardatario próximo a crucificados previos, como el *Cristo de la Misericordia* de Guadix.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Esta evolución que experimenta el tema del crucificado escultórico bajo la mitra accitana se estanca de forma temprana, en comparación con el desarrollo que experimenta este mismo tema en otros núcleos, como Granada, Málaga o Sevilla donde, aun así, se produce una reducción notable tras pasados los umbrales del siglo XVII (Sánchez-Mesa, 2001: 171-183). Entre tanto, los grandes programas decorativos del Barroco quedaron casi exclusivamente en manos de la difusión de las órdenes religiosas, que sí continuaron engrandeciendo sus ciclos de santos y de otro tipo de imágenes devocionales, recurriendo activamente a los talleres de los Mora, de Ruiz del Peral y, más tardíamente, de Salzillo. Sin embargo, el crucificado de gran formato quedaría eclipsado por la mayor producción de pequeños crucifijos para retablos, altares y púlpitos. La mayor envergadura ya sólo sería retomada en el siglo XVIII de forma muy puntual para dar cabida a la recuperación del tema expirante, tras el lapso de la segunda mitad del XVII. Algunos de ellos serán proporcionados y dinámicos ejemplares del barroco tardío vinculables al entorno de Diego de Mora, caso del *Cristo de la Expiración* que aún puede admirarse en la parroquia de Jérez del Marquesado; mientras que otros, como el desaparecido *Cristo de la Expiración* de Gor (lám. 12), se adscribirán a la continuidad de esos talleres de segunda fila, de menor habilidad técnica, pero que aún mantendrán una actividad decadente en este periodo final.

BIBLIOGRAFÍA

- Asenjo Sedano, C. (1989) *Guadix: guía histórica y artística*. Granada: Diputación.
- Camón Aznar, J. (1979) *Berruquete*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Díaz Gómez, J. A. (2021) *Baza y el Oratorio de San Felipe Neri en el sueño por la independencia. Poderes, sociedad y patrimonio en el Altiplano granadino*. Córdoba: Tambriz.
- Fernández Paradas, A. R. (2015) "La gramática corporal en los crucificados del escultor Diego Márquez y Vega. Aires clásicos en medio de la jungla barroca", en M. A. Rodríguez Miranda (coord.) *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*. Córdoba: Asociación "Hurtado Izquierdo", pp. 647-663.
- Gallego y Burín, A. (1936a) "Una obra desconocida de Baltasar de Arce", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1, pp. 76-86.
- Gallego y Burín, A. (1936b) "Un escultor del siglo XVIII: Torcuato Ruiz del Peral", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1, pp. 185-327.



Lám. 12. Cristo de la Expiración, parroquial de Gor (destruido durante la Guerra Civil). Autor desconocido, s. XVIII. Fotografía anterior a 1936. Procedencia: Archivo de A. Gómez Jiménez.

- Gallego y Burín, A. (1939) "Pablo de Rojas, el maestro de Martínez Montañés", *Boletín de Bellas Artes*, 4, pp. 13-34.
- Gallego y Burín, A. (1988) *José de Mora, su vida y su obra*. Granada: Universidad.
- García Rodríguez, J. M.^a (2019) *La Parroquia de la Anunciación de Galera. Historia milenaria y patrimonio*. Almería: Círculo Rojo.
- Gila Medina, L. (1992) "En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del siglo XVI", *Atrio*, 4, pp. 25-48.
- Gila Medina, L. (2009) "Un crucificado temprano de Alonso de Mena: el de la iglesia parroquial de Albuñuelas (Granada)", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, pp. 99-105.
- Gila Medina, L. (2010) "Bernabé de Gaviria: continuación y ruptura de los ideales de Pablo de Rojas", en L. Gila Medina (coord.) *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros, pp. 175-206.
- Gómez-Moreno Calera, J. M. (1989) *Arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Granada: Universidad.
- Gómez-Moreno Calera, J. M. (1994) "Un nuevo proyecto de Siloée: la iglesia de Santiago de Guadix", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, pp. 21-40.
- Gómez-Moreno Martínez, M. (1941) *Las Águilas del Renacimiento español*. Madrid: CSIC.
- Gutiérrez García-Brazales, M. (1983) "El Consejo de la Gobernación del Arzobispado de Toledo", *Anales Toledanos*, 16, pp. 72-75.
- Lázaro Damas, M.^a S. (2013) "Los Freila Guevara. Una familia de escultores accitanos", *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*, 26, pp. 129-150.
- León Coloma, M. A. (2010) "Bernabé de Gaviria: una nueva propuesta de autoría para el Cristo de la Buena Muerte del Sagrario de Granada", en F. J. Campos y Fernández de Sevilla (coord.) *Los crucificados: religiosidad, cofradías y arte*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 613-624.
- León Coloma, M. A. (2014) "Alonso de Mena, ministro del cielo", en D. Sánchez-Mesa Martínez & J. J. López-Guadalupe Muñoz (coords.) *Diálogos de arte: homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*. Granada: Universidad, pp. 343-361.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2004) "La proyección de los talleres artísticos del Barroco granadino. Novedades sobre la saga de los Mora", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 35, pp. 63-79.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2008) *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada: Atrio.
- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2010) "Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas", en L. Gila Medina (coord.) *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros, pp. 137-174.

- López-Guadalupe Muñoz, J. J. (2018) "En la estela de Cano. José de Mora y sus contextos", en L. Gila Medina & F. J. Herrera García (coords.) *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad, pp. 159-204.
- Mâle, E. (2001) *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Encuentro.
- Magaña Visbal, L. (1978) *Baza histórica*. Baza: Asociación Cultural de Baza y su Comarca.
- Martín González, J. J. (1952) *Esteban Jordán*. Valladolid: Imp. Sever-Cuesta.
- Martínez Medina, F. J. (1989) *Cultura religiosa de la Granada renacentista y barroca (estudio iconológico)*. Granada: Universidad.
- Orozco Díaz, E. (1972) "La estética de Montañés y su formación granadina (propósito y conclusión)", en AA. VV. *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, pp. 113-133.
- Peinado Guzmán, J. A. (2016) "Nuevos crucificados relacionados con Pablo de Rojas y su círculo en el entorno granadino", *Liño*, 22, pp. 23-32.
- Rodríguez Domingo, J. M. (2011a) "La remodelación barroca de la iglesia de Santa Ana de Guadix", *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*, 24, pp. 125-150.
- Rodríguez Domingo, J. M. (2011b) "Las Constituciones reformadas de la Hermandad de Nuestra Señora del Carmen de Guadix (1759)", *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*, 24, pp. 407-426.
- Román Domene, J. M. (2019) "Nuevos estudios sobre la historia y devoción del Cristo de los Méndez en Baza", en M. A. Rodríguez Miranda; I. Palomino Ruiz & J. A. Díaz Gómez (coords.) *El legado inequívoco de una época: especial homenaje a Francisco Hurtado Izquierdo*. Córdoba: Asociación "Hurtado Izquierdo", pp. 198-213.
- Rubio Lapaz, J. (1993) *Arte e Historia en Puebla de Don Fadrique. La Iglesia parroquial de Santa María*. Granada: Diputación.
- Ruiz Godoy, J. B. (2018) "El contrato de Pablo de Rojas para la realización de una imagen procesional: el Cristo de la Salud de Santa Fe", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 49, pp. 143-161.
- Sánchez-Mesa Martín, D. (1999) "La escultura en el retablo: sobre el romanismo de Pablo de Rojas", *Archivo Hispalense*, 249, pp. 231-250.
- Sánchez-Mesa Martín, D. (2001) "El crucificado en la escultura barroca andaluza. Breves puntualizaciones", en AA.VV. *Y murió en la cruz*. Córdoba: CajaSur, pp. 171-183.
- Sánchez Real, J. (1993) "Una obra de Alonso de Mena y Escalante. El Cristo de la Expiración de Adra (Almería)", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 24, pp. 103-110.
- Valverde Madrid, J. (1977) "Pedro Freila Guevara. Un escultor barroco", *Boletín de Bellas Artes*, 5, 169-200.