

■ Pervivencia clásica y configuración de un modelo. Apostillas a un Crucificado montañésino

Sergio Ramírez González

Mediante su estudio histórico, estilístico e iconográfico, el presente trabajo pretende dar a conocer una interesante escultura de Cristo Crucificado que fue dada por desaparecida, a raíz de los sucesos de la Guerra Civil Española, cuya hechura sigue muy estrechamente los modelos de Juan Martínez Montañés, posteriormente secundados por otros artistas del círculo hispalense del Seiscientos.

The author presents an interesting sculpture of Crucified Christ, lost from Spanish Civil War, whose aesthetic signs are near to Juan Martínez Montañés and the tradition of Baroque Sevillian Sculpture of the XVII century.

Una de las principales preocupaciones que informa la problemática de las Artes Plásticas de la Edad Moderna ha sido la siempre compleja y controvertida tarea de las atribuciones artísticas; máxime, cuando nos adentramos en un mundo como el de la creación escultórica, donde no han sido escasas las veces en que las comparaciones formales y estilísticas no han dejado de ser puras elucubraciones rodeadas de intereses ciertamente particulares y/o personalistas. A tenor de estas reflexiones cabe hacerse una sencilla aunque comprometida pregunta: ¿a quién puede o debe corresponder la potestad de atribuir una obra escultórica de un gran maestro del Barroco? La respuesta supone toda una reflexión y recapitación sobre el supuesto organigrama que integra a los componentes de la tarea investigadora dentro de una clara "lucha de poder" y prestigio social entre los distintos centros facultativos¹.

En este caso, el núcleo de la cuestión radica ahora en proponer una nueva pieza del siglo XVII, hasta el momento prácticamente desconocida, bien como obra inédita del escultor alcalaíno Juan Martínez Montañés aquel que fue considerado por sus contemporáneos el "dios de la madera" y el "Lisipo andaluz", —o relacionada con su

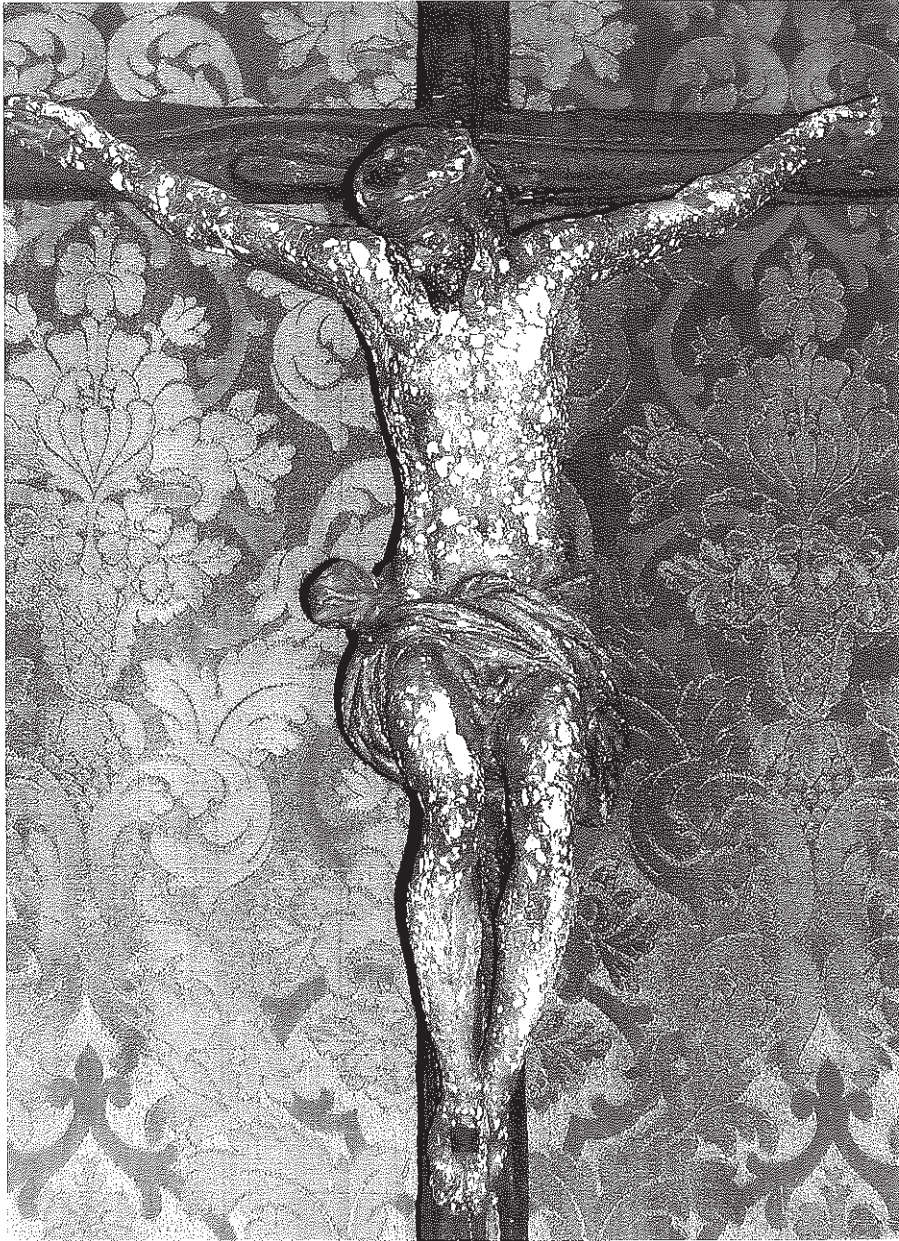
RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: "Pervivencia clásica y configuración de un modelo. Apostillas a un crucificado montañésino", en *Boletín de Arte* n° 24, Universidad de Málaga, 2003, págs. 163-178.

círculo más inmediato. En concreto, se trata de una escultura de Cristo crucificado, de pequeñas dimensiones, existente en la iglesia parroquial del Socorro, en Ronda (Málaga), dada por desaparecida ante la opinión pública local, desde el momento en que se produjeron los desastrosos acontecimientos de la Guerra Civil española, y ahora redescubierta por nosotros en una de las dependencias aledañas del templo. La historia del reciente hallazgo de la pieza, y su científica catalogación artística se remonta a los primeros meses del año 2002. En aquellos momentos, obtuvimos noticias sobre la existencia del crucificado a principios del siglo XX, gracias a las aportaciones fotográficas y manuscritas transferidas por Juan Temboury. A partir de estos primeros informes, emprendimos un arduo trabajo de campo con el fin de averiguar y conocer la suerte experimentada por la escultura. Transcurridos varios meses desde aquel primer contacto, la búsqueda en iglesias y capillas siguió sin dar resultado alguno, pasando a ser considerada, entonces, como una obra perdida o, tal vez, conservada en el seno de una familia particular rondeña. Llegados a este punto, el testimonio oral de un sacerdote provocó la ampliación del rastreo investigador a las dependencias interiores de la parroquia del Socorro con la consiguiente grata sorpresa para los participantes en tal exploración. Una vez introducidos en el salón de *Cáritas Parroquial* hallamos una recóndita hornacina parietal, donde permanecía la escultura de Cristo Crucificado objeto de nuestro estudio, si bien en un muy deficiente y precario estado de conservación. (FIG. 1)

Después de un exhaustivo reconocimiento hemos podido comprobar que la escultura presenta, a causa de las altas temperaturas que sufrió en el incendio de la iglesia, graves pérdidas de policromía y levantamiento de la misma en toda la imagen, destacando especialmente los abolsamientos situados en la zona de la espalda. Asimismo, se aprecia la rotura de las extremidades inferiores a la altura de los muslos y fisuras en el cuello y unión de los brazos con el torso. Todas estas cuestiones, unidas a las carencias de soporte en las manos (falanges) y cabeza (corona de espinas) y el deterioro del *patibulum* de la cruz, mantienen un riesgo importante de desprendimiento en los núcleos constitutivos de la pieza. No obstante, es patente la ausencia de insectos xilófagos y de daños producidos por éstos en la cruz y estructura interna anatómica². Por tanto, el notable deterioro de la obra obligará a una íntegra, responsable y completa restauración llevada a cabo por manos expertas.

¹ Desde aquí, quiero expresar mi más sincero agradecimiento al profesor Juan Antonio Sánchez López por los consejos y aportaciones científicas ofrecidas sobre la pieza escultórica a estudiar. Sin duda alguna, su generosa contribución personal y académica ha hecho posible la materialización del presente trabajo.

² Asimismo, hago extensiva mi deuda de gratitud a Juan Alberto Pérez Rojas por toda la información aportada acerca de los desperfectos de la obra escultórica y su conveniente propuesta de restauración.



*1. Círculo de Juan Martínez Montañés, Cristo Crucificado,
Parroquia del Socorro (Ronda)*

Entre las circunstancias que pueden avalar la presencia de esta notable escultura en la *Ciudad del Tajo* habría que considerar la intensa conexión mantenida, durante la Edad Moderna, entre relevantes personajes nobiliarios y clericales de las urbes sevillana y rondeña. Esta hipótesis de trabajo se corrobora al saber que la ermita del Socorro y posada de la Sangre acogió a lo largo de los siglos XVII y XVIII a los caminantes procedentes de Sevilla y Madrid³. En este sentido, y pese a pertenecer a provincias diferentes, debemos tener en cuenta que la proximidad geográfica de las dos ciudades ha jugado un papel importantísimo en la estética arquitectónica, escultórica y pictórica de la población serrana, de la misma manera que en la idiosincrasia de sus habitantes.

Hasta el momento, y debido a los distintos avatares históricos, no ha sido posible encontrar ninguna documentación manuscrita o impresa concerniente a la escultura del crucificado de referencia. Sus pequeñas dimensiones, así como el no pertenecer al patrimonio de cofradías, hermandades u otras corporaciones, han dificultado tan laborioso trabajo de investigación. Según las crónicas de la época, el 20 de julio de 1936 la iglesia del Socorro fue asaltada, destruida e incendiada súbitamente por las tropas republicanas. En aquellos momentos, el joven diácono de la parroquia, José Parra Grossi, puso en peligro su vida y se introdujo valerosamente en el templo mientras éste se encontraba en llamas. El breve relato de los acontecimientos, conservado en el Archivo Histórico Diocesano de Málaga, aclara y puntualiza algo más el tema, al referirnos como: *los libros de su archivo fueron salvados de perecer en la hoguera con la Iglesia Parroquial por Monseñor D. José Parra Grossi el día 20 de julio de 1936 por la mañana temprano, cuando ya estaba ardiendo el templo. Con el Archivo se salvaron los ornamentos, vasos sagrados y un Santo Cristo que se conserva muy chamuscado*.⁴ En el escaso período de tiempo que el mencionado diácono permaneció en el recinto sagrado solamente pudo salvar dos crucifijos, de reducido tamaño, que ya habían comenzado a arder por el extremo inferior. De esta manera, diversos testimonios indican que uno de ellos, procedente del púlpito eclesiástico, se ha conservado expuesto durante todo este tiempo en las dependencias de la casa parroquial, mientras que el otro ha permanecido apartado, retirado y sin identificación concreta, hasta el momento presente⁵.

En este sentido, las únicas noticias sobre la obra estudiada son las aportadas por el influyente erudito malagueño Juan Temboury Álvarez. Gran conocedor del patri-

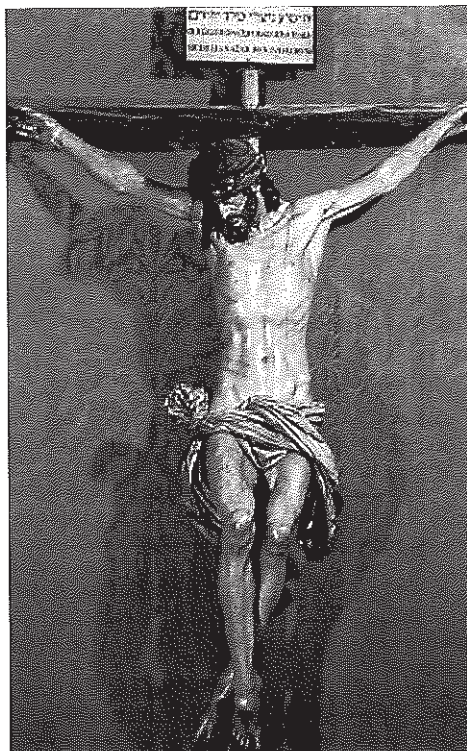
³ Cfr. GUEDE Y FERNÁNDEZ, L., HUESA LOPE, G. y PAJARES GONZÁLEZ, M.: *La parroquia del Socorro*, Ronda, Colección Arunda nº 3, 1987, pág. 37; MORETI, J. J. (1867): *Historia de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Ronda*, Málaga, edición facsímil por la Fundación Unicaja Ronda, 1993, págs. 733-736 y MIRÓ DOMÍNGUEZ, A.: *Ronda: Arquitectura y Urbanismo*, Málaga, Caja de Ahorros de Ronda-Universidad, 1987, págs. 259-260.

⁴ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V.: *Archivo Histórico Diocesano de Málaga. Catálogo General*, Córdoba, CajaSur, 1998, pág. 28.

⁵ *Ibidem*, pág. 48.

2. Juan Martínez Montañés,
Cristo de la Clemencia
(h. 1603-1606), Catedral
(Sevilla)

monio histórico-artístico de la provincia de Málaga, poseía, entre las numerosas fotografías de su archivo, tres placas ejecutadas por Garrido al Crucificado en el año 1935, las cuales se conservan en la actualidad en el Archivo de la Diputación Provincial de Málaga con los registros 5646 A, B y C. No obstante, y debido a las específicas anotaciones manuscritas dejadas al respecto, creemos que el referido *dilettante* conoció directamente la obra escultórica antes de su transitoria desaparición u ocultamiento. Según se infiere de tales impresiones escritas, Juan Temboury Álvarez advertía que el Crucificado se hallaba ubicado en un lugar preferente del gran retablo del presbiterio, cual lo merecía su calidad artística. Asimismo, y de forma escueta, hizo referencia a su tamaño, disposición, proporción, policromía y espléndida composición. Incluso, se aventuró a encuadrarlo en una corriente o círculo escultórico concreto, apostillando, en este sentido:

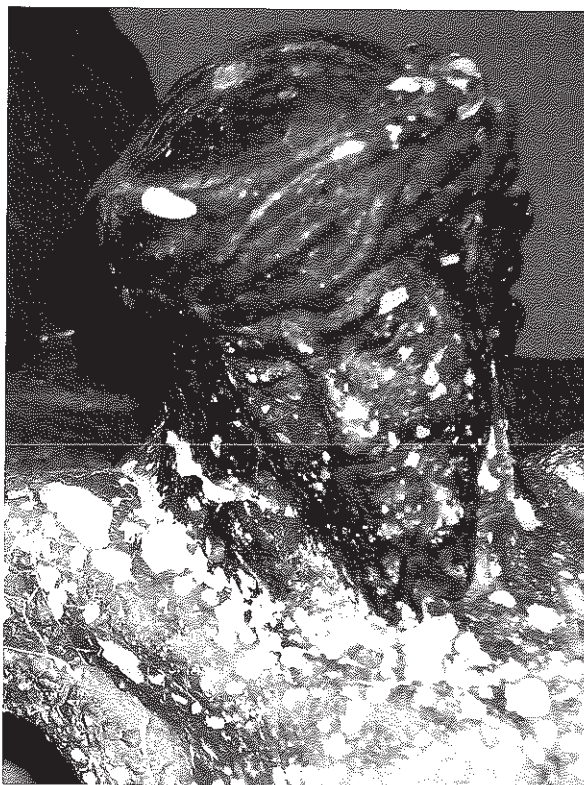


Retablo mayor barroco del siglo XVIII, dorado, con cuatro columnas salomónicas y manifestador. En este altar hay un primoroso crucifijo de madera policromada; mide unos 50 centímetros de alto. Muy oscuro, es de tres clavos, con brazos muy abiertos y pureza cerrada con moño en su lado derecho. La policromía está muy perdida descubriendo el color de la madera. Parece de tiempos de Felipe III y sevillano del tipo de Montañés, obra estupenda⁶.

De todas formas, y con vistas a reflejar un conocimiento más exhaustivo de la obra, Juan Temboury avalaba su opinión en el hecho de que su impronta fuese

⁶ (A)rchivo de la (D)iputación (P)rovincial de (M)álaga. (A)rchivo (T)emboury (A.D.E.M.A.T.), Colección de notas manuscritas. Ronda, 84.2b.5.5.1.

3. Pormenor de la cabeza del Cristo Crucificado de la Parroquia del Socorro (Ronda)



comparable a la de esculturas tan relevantes como el *Cristo de la Clemencia* o de los Cálices (1603-1606) y el Crucificado de los Carmelitas del Santo Ángel de Sevilla (1617), ambos de Juan Martínez Montañés, el *Cristo de la Buena Muerte* (1620) de Juan de Mesa y el *Cristo de la Vera Cruz* de Sanlúcar de Barrameda. En cualquier caso, y sopesando los relativos testimonios visuales y documentales de los que disponemos, nos decantamos más bien hacia la conexión con modelos puramente montañesinos. (FIGS. 2-3)

Ya es sobradamente conocido cómo el escultor alcalaíno, establecido en Sevilla durante su esplendorosa carrera artística, alcanzó las mayores cotas escultóricas e iconográficas en el tema de la crucifixión a través de las obras citadas y otras piezas similares ejecutadas principalmente entre 1590 y 1640⁷. No obstante, y a la hora de comparar estas piezas con el crucificado rondeño deben mantenerse ciertas reservas, fundamentadas básicamente en la desigualdad de tamaño y estado de

⁷ Cfr. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1987, pág. 80.

4. Pormenor de la cabeza del Cristo de la Clemencia



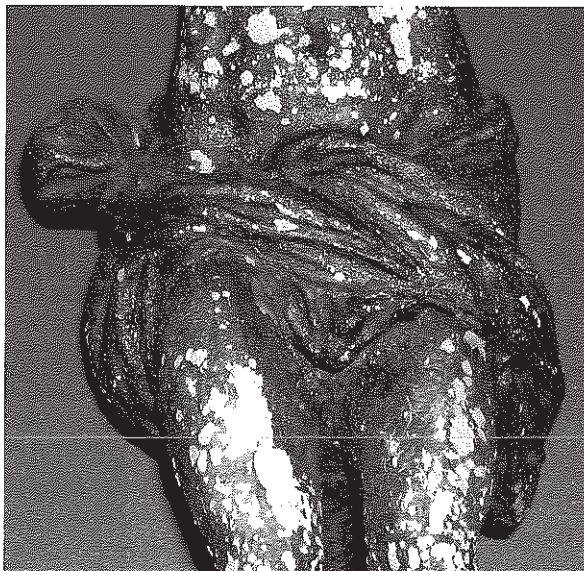
conservación. A tenor de lo expuesto, sirve como argumento aclaratorio la circunstancia de que esta reducida escultura mida, incluida la cruz, alrededor de ochenta y cinco o noventa centímetros y, sin ella, se quede prácticamente en la mitad de tales dimensiones, es decir, en unos cincuenta y cinco centímetros.

Si comparamos el crucificado redondo con el ubicado en el retablo mayor del monasterio de San Isidoro del Campo, realizado hacia 1611-1612, encontramos diversas similitudes, concernientes básicamente a la composición con tres clavos, laxitud, modelado anatómico, disposición de las extremidades y colocación de la cabeza⁸. Sin embargo, se presentan leves diferencias en el paño de pureza o sudario y, sobre todo, en la morfología de la cabeza, por cuanto la escultura de Montañés, localizada en el que era convento jerónimo, no posee corona de espinas y su rostro se ajusta a la iconografía de Cristo muerto. Seguidores del genial modelo creado a partir del *Cristo de la Clemencia* son el *Crucificado de los Desamparados* (1617), en el convento del Santo Ángel de Sevilla, y el de la Catedral de Lima (1622), ambos con ciertas concordancias iconográficas y formales con la obra estudiada⁹. Por otra parte, y pese a ser cronológicamente anterior, el *Crucificado del Auxilio* (1603) de la iglesia de la Merced de Lima se adapta igualmente a los cánones de la obra de la Catedral de Sevilla, si bien con la diferencia de que en el pri-

⁸ AA.VV.: *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes-Comisaría de Exposiciones, Casón del Buen Retiro, Mayo-Junio 1969, pág. 44; GÓMEZ PIÑOL, E.: "Los retablos de San Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio", en AA.VV.: *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pág. 123.

⁹ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Juan Martínez Montañés. El Lisipo Andaluz (1568-1649)*, Arte Hispalense, Sevilla, Diputación Provincial, 1992, pág. 80.

5. Pormenor del sudario del Cristo Crucificado de la Parroquia del Socorro (Ronda)



mero se exhibe a Jesucristo una vez muerto. A propósito de ello, conviene recordar cómo a partir de la ejecución de esta obra peruana, el mismo maestro sevillano dejó patente, al respecto, su deseo de mejorar y perfeccionar la pieza enviada a las Américas con una nueva escultura destinada a un oratorio privado:

...porque tengo gran deseo de acabar y hacer una pieza semejante a esta para que quede en España y no se lleve a las Indias ni a otras partes y se sepa el maestro que la hizo para gloria de Dios [...] y que el dicho Crucificado ha de ser mucho mejor que uno que los días pasados hice para las provincias del Perú¹⁰.

En cualquier caso, y según podremos comprobar a continuación, las semejanzas formales, estilísticas e iconográficas más estrechas de la escultura rondeña se establecen con el *Cristo de la Clemencia* (figs. 4-5). Encargado el 5 de abril de 1603, por el arcediano de Carmona Mateo Vázquez de Leca, el origen de esta pieza se cree basado en una misteriosa leyenda repetida constantemente en diversos personajes de la época¹¹.

¹⁰ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Juan Martínez Montañés*, Madrid, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1949, pág. 35.

¹¹ Al parecer, y según refiere la consabida y novelesca narración de los hechos, el aludido Vázquez de Leca mantuvo, con anterioridad a 1602, una vida un tanto desenfadada en relación con mujeres, vestidos galanos, naipes y cantes. En cierta ocasión, y después de una procesión del *Corpus Christi*, se le apareció una frívola mujer a la que siguió hasta la Feria, requiriéndole, en este lugar, que se destapara el rostro. La sorpresa le asaltó repentinamente al ver que se trataba de un esqueleto en forma de cadáver viviente, apareciéndosele en persona la

6. *Pormenor del sudario del Cristo de la Clemencia. Obsérvese las estrechas afinidades morfológicas y estilísticas con la pieza rondeña*



Adentrándonos de lleno en la comparación formal e iconográfica, debemos considerar que entre las dos esculturas analizadas se observa básicamente una clara disparidad o diferencia. Así, mientras la obra rondeña se inserta en una composición triangular invertida constituida por la disposición de los tres clavos, la esbelta figura del *Cristo de la Clemencia* se inscribe en un trapecio en el que se duplican los clavos de las extremidades inferiores. Por tanto, el primero de los

crucifijos, de perfil majestuoso, se representa de forma puramente clásica, esto es, con tres clavos, sin subpedáneo, avanzando el pie derecho sobre el izquierdo de manera sutil y sin provocar un descenso de masas violento. En este sentido, la caída de la cabeza hacia el lado derecho contrasta perfectamente con una muy leve torsión de las piernas hacia la izquierda. En una primera impresión, estas características confieren al conjunto una apacible serenidad, marcada por el estricto equilibrio de la composición. Por otra parte, y a la hora de presentar al *Cristo de la Clemencia* con cuatro clavos, Martínez Montañés se dejó influir por los consejos y directrices de Francisco Pacheco, cuyas teorías estaban basadas, a su vez, en uno de los pasajes

misma imagen de la Muerte. Este suceso supuso un punto de inflexión en su arrepentimiento y conversión particular, cuyo proceso pasó a materializarse en una obra purgativa como fue el *Cristo de la Clemencia*. El precio establecido en el contrato ascendió a la cantidad de trescientos ducados, aunque la revisión definitiva realizada por los expertos tasó y valoró el trabajo en una cifra cercana a los quinientos. De todas formas, en el año 1606 el crucificado se hallaba ya en el oratorio particular de Vázquez de Leca, si bien fue donado en 1614 a la Cartuja de las Cuevas. Más tarde, en 1810, se ubicó provisionalmente en el Alcázar, trasladándose definitivamente en 1816 a la Catedral de Sevilla. PALOMERO PÁRAMO, J. M.: "Cristo de la Clemencia", en *La Iglesia en América: Evangelización y Cultura*, Catálogo de la Exposición Universal de Sevilla, Pabellón de la Santa Sede, 1992, pág. 18 y HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Juan Martínez Montañés (1568...*, pág. 111.

descriptivos de las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia¹². De igual forma, contribuyó en las líneas básicas de este último modelo el crucificado ejecutado por el italiano Jacopo del Duca, —por entonces considerado creación del propio Miguel Ángel—, el cual fue traído a Sevilla en el año 1597 por el platero Juan Bautista Franconio¹³. En cualquier caso, y volviendo al estudio comparativo, se observa que las extremidades inferiores de ambas esculturas se resuelven de forma armoniosa y suscriben la estética apolínea del conjunto. En el Crucificado de la iglesia del Socorro, las piernas, de leve inflexión y acertada abertura, presentan en general un exquisito modelado, reflejado, a su vez, en unos muslos característicos de notable volumen muscular y gemelos más estilizados, de gran precisión en cuanto a sus proporciones. Por su parte, los pies y rodillas se resuelven con una minuciosidad extraordinaria impropia de esculturas de estas dimensiones. En cualquier caso, estas características hacen potenciar en el conjunto el papel predominante del torso, cabeza y brazos, para que, así, pueda producirse un mayor impacto visual en el momento de la mirada del observador.

Sea como fuere, nos hallamos ante dos crucifijos de suma delicadeza, suave dramatismo y apacible serenidad, en los que se conjuntan perfectamente los valores humanos y teológicos¹⁴. Los escasos contrastes, así como su blando modelado, provocan que estas esculturas se interpreten conforme al ideal renacentista, esto es, entendiéndose como la alegoría del *manso cordero de Jeremías*¹⁵. Estas figuras equilibradas contribuyen a que no se considere la cruz un utensilio del martirio, sino más bien el Trono del Paraíso, que, consecuentemente hace referencia a la imagen de Cristo Majestad. Por todo ello, estas obras escultóricas se impregnan de un profundo sentido didáctico con el que se pretende mover al fiel e incitar su piedad¹⁶. En otro género de cosas, la cruz arbórea y naturalista de ambas piezas contribuye a exaltar el discreto y mesurado realismo del conjunto. De todos modos, mientras el *Cristo de la Clemencia* presenta una cruz arbórea con nudos y cortezas, presidida por la tablilla o *titulus* con la inscripción y trilingüe, el crucifica-

¹² Cfr. AROCA LARA, A.: *El crucificado en la imaginería andaluza del siglo XVII*, Córdoba, Colección de bolsillo Cajasur, 1987, pág. 108; PACHECO, F.: *El Arte de la Pintura*, Madrid, Editorial Cátedra, 1990, págs. 713-720 y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de la Amargura, 1996, págs. 202-204.

¹³ ROMERO TORRES, J.L.: "Orfebrería y Escultura (Aproximación al estudio de sus relaciones)", en *Tipologías, talleres y punzones de la Orfebrería española. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Zaragoza, 1984, pág. 341 y MARTÍN, E.A.: *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 1987, pág. 23.

¹⁴ Cfr. GÓMEZ MORENO, M. E.: "Belleza y realismo en Montañés", *Revista de Ideas Estéticas* n° 29, tomo VIII, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Diego Velázquez, 1950, págs. 3-16.

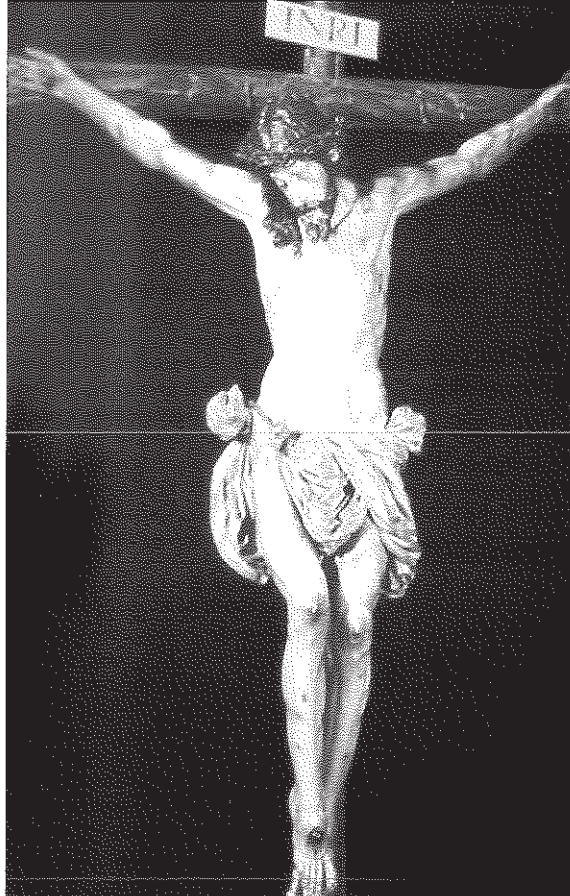
¹⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Juan Martínez Montañés (1568...)*, pág. 111.

¹⁶ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D.: *El Arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas*, Historia del Arte en Andalucía vol. VII, Sevilla, Editorial Gevers, 1998, pág. 166.



7. *Pormenor del tronco y cabeza del Cristo Crucificado de la Parroquia del Socorro (Ronda)*

8. Juan de Mesa y Velasco, Cristo Crucificado, Convento de Santa Isabel (Sevilla)



do de la iglesia del Socorro se muestra con una sencilla y esbelta cruz arbórea, sin tablilla y con ligeras incisiones lineales en toda la superficie¹⁷. La tonalidad oscura del patíbulo constituye a resaltar el ritmo compositivo de una escultura de líneas básicamente manieristas.

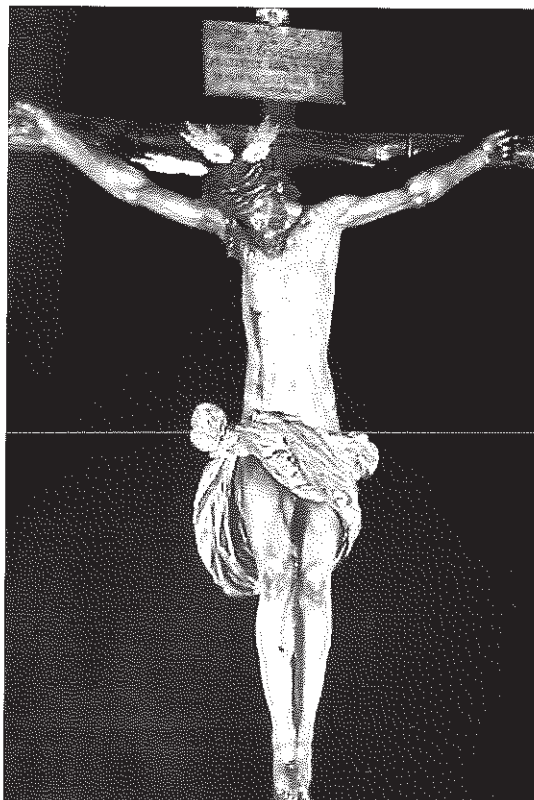
Con respecto al sudario se observan, a grandes rasgos, unas estrechas semejanzas morfológicas, si bien con diferente detallismo en los pliegues a causa de las heterogéneas dimensiones, de lo cual se infiere un tratamiento más depurado y preciosista en el Cristo sevillano y más esbozado y sumario en el caso rondeño (FIGS. 6-7). Sea como fuere, se trata de un sudario propio del Renacimiento y Manierismo que no utiliza la soga para anudarse, sino más bien un lazo con varias vueltas sobre la

¹⁷ Véase GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y RODA PEÑA, J.: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1992, págs. 33-34.



9. *Perspectiva del Cristo Crucificado de la Parroquia del Socorro (Ronda)*

10. Juan Martínez
Montañés, Cristo de los Desamparados (1617), Iglesia del Santo Ángel (Sevilla)



cadera derecha, acentuándose, en este caso, la estética ornamental¹⁸. Asimismo, y para resaltar aun más el apolíneo y clásico desnudo de las figuras, se arrebuja la zona del paño ubicada sobre el vientre con barrocos y menudos plegamientos, ofreciéndosele, a su vez, gran vuelo y libertad en la parte escapular. De esta manera, se forma un rombo central, cortado y cruzado por una vigorosa diagonal inclinada hacia el lado izquierdo,

envolviéndose las caderas con suma elegancia. En la parte trasera del sudario perteneciente al Crucificado rondeño los paños se dejan caer de forma natural y alcanzan prácticamente hasta la altura posterior de las rodillas, para trazar dos suaves planos redondeados que coinciden y enmarcan el extremo superior de las piernas. Por lo demás, la mencionada zona del sudario se simplifica perceptiblemente debido a su extenso despliegue, declinando y concentrándose en la parte delantera para descubrir así el bajo abdomen. Esta solución subraya, aún más, la estilización del canon de la figura, permite un estudio anatómico pormenorizado e, incluso, incorpora aspectos resueltos en estricta clave clasicista de gran atrevimiento y acentuada insinuación sensual.

Asimismo, y en ambas piezas, el estudio anatómico del tronco y extremidades superiores se manifiesta con pulcra perfección. En la escultura rondeña, destaca el pormenorizado tratamiento de la caja torácica, de bajo pronunciamiento óseo y

¹⁸ PALOMERO PÁRAMO, J.M.: *La imaginería procesional sevillana: misterios, nazarenos y cristos*, Sevilla, Biblioteca de Temas Sevillanos, 1981, pág. 138.

modelado cercano al habitual en interpretaciones cristíferas de Juan de Mesa, tan señeras cuales el *Cristo del Amor* (1618) de la iglesia del Divino Salvador de Sevilla. También resalta el modo de plantear la intersección y el enlace entre el tronco y los brazos, sin llegar nunca a forzarlos, manteniendo al mismo tiempo la tensión producida por el peso del cuerpo. La abertura y extensión de las manos, así como la nula flexión de los dedos, dejan patente el estado de relajación y laxitud del Crucificado. En este sentido, no debemos dejar escapar el detallismo extraordinario mostrado en la perfecta descripción escultórica de las cavidades axilares. Estas características se complementan con la interpretación de la cabeza, cuya dirección o, más bien, posición lo hace volver hacia su esternón derecho en busca del Buen Ladrón o, en su defecto, del propio espectador situado a sus pies¹⁹. Nos hallamos, pues, ante dos esculturas de Jesucristo vivo que presentan los ojos abiertos, además, de una mirada inclinada hacia abajo. Como se recordará estas características comunes aplicadas al rostro de Cristo se encontraban estipuladas y habían alcanzado un grado de definición arquetípica o ideal en el contrato de ejecución del *Cristo de la Clemencia*:

...ha de estar vivo antes de haber expirado con la cabeza inclinada sobre el lado derecho mirando a cualquier persona que estuviere orando al pie de él como le está el mismo Cristo hablándole y como quejándose que aquello que padece es por el que está orando y así ha de tener los ojos y rostro con alguna severidad y los ojos del todo abiertos²⁰.

Los rostros de los dos crucificados, de penetrante misticismo, son de sorprendente similitud, si bien, de nuevo, se hace evidente un detallismo desigual causado por el tamaño de cada una de las obras. De esta forma, la escultura depositada en el templo del Socorro se presenta con un semblante plácido y sereno, con cierta tristeza y dramatismo interiorizado, entablando un diálogo compasivo y reflexivo por medio de una boca entreabierta en la cual se percibe la presencia de los dientes. Sus ojos pequeños y rasgados, de párpados abultados y mirada penetrante y absorta, transmiten una expresión en la que se enaltece la misericordia e indulgencia. En este caso, los arcos ciliares no llegan a presentar demasiada curvatura y se adaptan de forma lineal a un rostro alargado, en el que predominan los planos angulosos de la nariz y cejas y los volúmenes redondeados de ojos y boca. Todos estos rasgos, de leves divergencias, imprimen vida a dos esculturas que, por sus características de pretendido realismo, parecen estar dotadas de alma propia. Además, ambas obras escultóricas utilizan corona de espinas natural de carácter barroco, siguiendo los cánones impuestos durante los siglos XVI y XVII²¹. Tan preciso elemento iconográfico forma en la cabeza un bloque unitario, al labrarse conjuntamente con el pelo, presentando todo un entramado de ramas espinosas entrelazadas que encubren buena parte de la frente.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 152.

²⁰ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Juan Martínez Montañés (1568...*, págs. 110-111.

²¹ PALOMERO PÁRAMO, J. M.: *La imaginería...*, pág. 149.

Pese a su reducido tamaño, la corona de espinas del crucificado rondeño contiene orificios en los que se dispondrían las respectivas espinas.

En la escultura estudiada los mechones del cabello y la barba, levemente bífida, denotan poca profundidad y minuciosidad, con unas ondulaciones que llegan a sugerirse más que a tallarse en sí. La cabellera se distribuye a partir de una raya central, deslizándose suavemente por el hombro derecho y recogiendo hacia atrás en la parte izquierda. A través de esta distribución se deja al descubierto una amplia zona del rostro, en la cual se destapa visiblemente el pabellón auditivo izquierdo. La cabellera se desliza, a su vez, sobre la espalda, trazando unas ondulaciones más atrevidas y con mayor profundidad de gubia. Una de las diferencias más perceptibles es la ausencia en el pequeño crucifijo del abundante mechón que se adelanta a la parte derecha del rostro. Con respecto a la policromía de las dos esculturas nos resulta difícil realizar comparaciones exhaustivas. La del *Cristo de la Clemencia*, llevada a cabo por el pintor y tratadista sevillano Francisco Pacheco, ofrece unas carnaciones mate de tonos cálidos, en las que no se muestra un aparato sangriento importante. Un ejemplo de ello es que, únicamente, presenta detalladas las llagas de los pies y manos²². Aunque con dificultades, a causa de su precario estado de conservación, la obra rondeña se muestra en la actualidad con una policromía de tonos oscuros y con rastros de sangre más profusos en las diferentes llagas, frente, espalda, hombros y rodillas, deslizándose, incluso, en algunas partes del sudario. Por lo demás, la corona de espinas es el origen de una serie de hilillos de sangre que se jalonan por toda la caja torácica. En ambos casos el cuerpo del crucificado confiere un aspecto de suma humanidad, en consonancia con la interpretación atlética y hedonista del desnudo masculino. (FIGS. 8-10)

En definitiva, nos hallamos ante un crucifijo de extraordinario modelado y acertada expresión indulgente, adecuado a la mentalidad y preceptos generalizados por la religiosidad contrarreformista. Además, por sus características formales e iconográficas, es una escultura que se acerca al taller o círculo más próximo de Juan Martínez Montañés, pudiéndose tratar de una pieza para el culto particular e, incluso, de un modelo previo o *modelino* para otra obra de mayores dimensiones²³. En ningún caso, puede descartarse la posibilidad de que responda a una posterior réplica reducida de una de las piezas relevantes del gran maestro alcalaíno. En cualquier caso, esta escultura rondeña transmite por sí misma una elegancia y equilibrio corporal que la asemeja a uno de los crucificados más relevantes, quizás el que más, de la Historia del Arte, esto es, el *Cristo de la Clemencia*, del que viene a ser, prácticamente, su transposición en miniatura.

²² AROCA LARA, A.: *op. cit.*, pág. 109.

²³ En torno al problema de identificación entre las obras de Juan Martínez Montañés y las propias de su taller, véase CAMÓN AZNAR, J.: "La estética de Martínez Montañés", *Revista de Ideas Estéticas* nº 29..., pág. 18.