

## Simultaneidad iconográfica en la escultura barroca: Antonio del Castillo y la errónea autoría del *Jesús Nazareno* de Benamejí (Córdoba)

Sergio Ramírez González<sup>1</sup>

Recibido: 29 de marzo de 2021 / Aceptado: 27 de septiembre de 2021 / Publicado: 1 de marzo de 2022

**Resumen.** El presente trabajo pretende acercarse al universo iconográfico de la orden carmelita descalza, a través de dos modelos auspiciados por los santos reformadores. En concreto, las representaciones pasionistas de *Cristo atado a la columna* y la de *Jesús Nazareno*, con enorme difusión en los conventos propios tras formar parte de las experiencias místicas de santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz. Tales fundamentos, junto al aporte de nueva documentación inédita, servirán como punto de partida para dilucidar la confusión y errores de adscripción a los que ha sido sometida la escultura de *Jesús Nazareno* de la iglesia parroquial de Benamejí (Córdoba). Vinculada en los últimos años al buen hacer del escultor antequerano Antonio del Castillo, se descubre ahora que esta obra no corresponde a la que hiciera en 1695 para el desaparecido convento carmelita de Nuestra Señora de los Remedios. Equivale, más bien, al *Cristo amarrado a la columna* localizado en la misma parroquial, el otrora denominado *Jesús de los Remedios*, que simultaneaba ambas iconografías al actuar con los atavíos y elementos de la Pasión.

**Palabras clave:** Antonio del Castillo; escultura barroca; iconografía carmelita; Benamejí; *Jesús Nazareno*.

### [en] Iconographic simultaneity in baroque sculpture: Antonio del Castillo and the erroneous authorship of Benamejí's *Jesus Nazareno*

**Abstract.** The present work intends to approach the iconographic universe of the order of the discalced carmelites, through two sponsored models by the holy reformers, specifically *Christ tied to the column* and *Jesus Nazareno* passionist representations. These two works had an enormous spread in their own convents after being part of the mystical experiences of Teresa of Avila and saint John of the Cross. Such fundamentals, together with contribution of new unedited documentation, will serve as starting point to elucidate the confusion and ascription errors on Benamejí (Córdoba) church's *Jesus Nazareno*. These last years it has been linked to the good work of the Antequera-born sculptor Antonio del Castillo. It is now discovered through that this work is not the same as the one he made in 1695 to be shown at the today's lost carmelite convent Our Lady of the Remedies. It sort of equates to *Christ tied to the column*, found at the same church, who was in another time called *Jesus of the Remedies*, and who alternately showed both iconographies, as he acted with the trappings and elements of the Passion.

**Keywords:** Antonio del Castillo; Baroque Sculpture; Carmelite Iconography; Benamejí; *Jesus Nazareno*.

**Sumario.** 1. Introducción: la escultura barroca, del autómatas a la simultaneidad iconográfica. 2. Justificación iconográfica desde la óptica de la orden carmelita descalza. 3. La imagen de Jesús de los Remedios de Benamejí, obra de Antonio del Castillo. 4. Errores de identificación desde la confluencia iconográfica. 5. A modo de conclusión. 6. Fuentes y referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Ramírez González, S. "Simultaneidad iconográfica en la escultura barroca: Antonio del Castillo y la errónea autoría del *Jesús Nazareno* de Benamejí (Córdoba)". *Eikón Imago* 11 (2022), 327-339.

### 1. Introducción: la escultura barroca, del autómatas a la simultaneidad iconográfica

Qué duda cabe que la estatuaria religiosa barroca jugó un papel imprescindible, tras la celebración del Concilio de Trento, en el esfuerzo de la Iglesia por acercarse al pueblo y reforzar los canales proselitistas y

propagandísticos. Dichas representaciones artísticas cumplían a la perfección con un papel identificativo por parte de los fieles, que remitía, en última instancia, a los sentimientos más piadosos. En este sentido, resultó decisivo el carácter naturalista y realista que se le aplicara en la España de los siglos XVII y XVIII, en virtud del añadido de vestimentas, aditamentos y

<sup>1</sup> Universidad de Málaga  
Correo electrónico: [srg@uma.es](mailto:srg@uma.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3365-1435>

postizos varios que aumentaban los efectos de persuasión. Pero esto no era suficiente dentro del ambiente de verdadera obsesión hiperrealista del barroco. De ahí, que se pretendiera conferir cierta vida a las imágenes y, para ello, no sólo necesitaran que perdiera rigidez, sino que adquiriese movimiento y se expresara con gestos, ofreciendo señales de su condición extra artística. Encontraron entonces desarrollo los autómatas sacros, esto es, las figuras articuladas provistas de una doble naturaleza a la hora de confundirse e interaccionar con el individuo humano<sup>2</sup>.

A pesar de que tales imágenes no perdieron nunca su función pedagógica, aumentaron de esta manera el acercamiento sugestivo del pueblo y, por ende, los lazos devocionales hacia aquellas, en lo que revela el dominante poder fervoroso que llegaron a alcanzar<sup>3</sup>. Todo ello, dentro de una corriente de teatralización y dramatización de los actos litúrgicos y paralitúrgicos, donde se ponían en escena distintos episodios extraídos principalmente de las Sagradas Escrituras y de otros relatos hagiográficos<sup>4</sup>. El ámbito en el que se desenvolvían era de carácter dual. El interior de los templos fue el espacio de desempeño para momentos culminantes de los ritos y ceremonias litúrgicos, de los que participaban los autómatas escultóricos de manera esencial, alrededor de aquellas espectaculares máquinas arquitectónicas que eran los retablos. Desde luego, se jugaba con el movimiento y la escenografía, aunque también con el factor sorpresa con vistas a aumentar el impacto en el espectador<sup>5</sup>. No obstante, lograron una mayor repercusión las imágenes sacadas a la calle durante los itinerarios procesionales, por cuanto planteaban una recreación escénica a medio camino entre los *tableau vivant*, las tramoyas de los carros triunfales y el *Deus ex machina*.

La escultura procesional articulada adquirió una general aceptación en los siglos del barroco, hasta el punto de convertirse en catalizador de reacciones colectivas de enorme espectacularidad<sup>6</sup>. En efecto, tales imágenes protagonizaban con su movimiento escenificaciones ante grandes multitudes y en espacios abiertos como las plazas. Allí se alcanzó el clímax dramático religioso, que era no sólo entendido a la perfección, sino también aceptado con plena naturalidad. Se buscaba mover los afectos en un acto de profundo simbolismo y con una ambientación que envolvía a los presentes. Aun así, los procedimien-

tos y mecanismos utilizados para animarlas eran bastante sencillos y rudimentarios, en tanto en cuanto se ponían en práctica sistemas de cordonajes y básicas poleas. A partir de ahí encontraban articulación las partes fundamentales en la transmisión del diálogo y sentimientos expresivos, a saber, los brazos con sus manos y la cabeza.

Las representaciones escultóricas de la Pasión, asociadas a las salidas procesionales de la Semana Santa, son las que más participaban de las referidas escenografías. Las figuras de Jesucristo, la Virgen María, san Juan Evangelista, la Verónica o María Magdalena, entre otras, solían estar siempre presentes en las comunes ceremonias del *Paso* y del *Encuentro*, alrededor del episodio en el que Jesús Nazareno transitaba por la calle de la Amargura camino del Calvario. Piezas que estuvieron acompañadas en numerosas ocasiones de otros actores vivos enmascarados y caracterizados. Sin desdeñar, la alta capacidad metamórfica que entrañaba especialmente la escultura cristífera. Su carácter articulado favorecía la animación, al tiempo que facilitaba su aderezo, habilitándola para adoptar varias iconografías conforme a la sustitución de las vestimentas, cambios de posiciones y alterne de atributos. Una simultaneidad iconográfica muy patente en la efigie de Jesús Nazareno con la cruz a cuestas, que se convertía en un Jesús Preso o Cautivo prescindiendo de la cruz y atando sus manos<sup>7</sup>, así como en un Cristo Crucificado cuyo descuelgue de los brazos podía derivar en el descendimiento, la deposición en el sepulcro (Cristo Yacente) e, incluso, el levantamiento del sudario y la salida de la tumba (Resurrección).

Menos usual, por la difícil adaptación que planteaba, sería que una misma imagen alternara la iconografía de Jesús Nazareno con la de Cristo atado a la columna. No obstante, existen casos como el que analizaremos a continuación referente a la obra localizada en la iglesia de la Inmaculada Concepción de Benamejé (Córdoba). Algo que se repite en el templo parroquial de una población cercana a la anterior, Cuevas Bajas (Málaga), donde el escultor Antonio Castillo Lastrucci recreó en 1938 la obra destruida durante la Guerra Civil, continuando sus características transformativas<sup>8</sup> (fig. 1). La extrañeza de esta conjunción iconográfica responde, por un lado, a la necesidad de anatomizar por completo el cuerpo, cuando la primera variante no lo necesita, y a las dificultades de ajuste de la posición y gesto al pasar de portar la cruz sobre el hombro a estar atado sobre la columna de fuste corto. Se da por descontado que la articulación de los brazos sería vital para facilitar su acomodo y atavío.

<sup>2</sup> Alfredo Aracil, *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración* (Madrid: Cátedra, 1998); Juan Antonio Sánchez López, "Máquinas para la persuasión. La función del autómata en la escultura y los ritos procesionales del barroco", en *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte: Correspondencia e integración de las artes*, tomo I (Málaga: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2003), 477-508.

<sup>3</sup> David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid: Cátedra, 1992), 19-44.

<sup>4</sup> Ilene Haering Forsyth, "Magi and majesty. A study of romanesque sculpture and liturgical drama", *The Art Bulletin* 50 (1968): 215-222.

<sup>5</sup> Héctor Ciocchini, "Estatuas animadas. De Asclepio a Juanelo", *El Paseante* 10 (1988): 81-93.

<sup>6</sup> Raimon Arola, *Las estatuas vivas. Ensayo sobre arte y simbolismo* (Barcelona: Obelisco, 1995); Francisco Cornejo Vega, "La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones", *Laboratorio de Arte* 9 (1996): 239-261.

<sup>7</sup> Juan Antonio Sánchez López, "El Nazareno en la escultura barroca andaluza. Perspectivas de investigación desde la antropología, la iconografía y el arte", en *La imagen devocional barroca. En torno al arte religioso en Sisante* (Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2010), 111-186.

<sup>8</sup> Joaquina Lara Valle y Dolores Rueda Oliva, "Cuevas Bajas", en *Semana Santa en la provincia de Málaga* (Málaga: Obispado-Universidad, 1994), 197-198.



Figura 1. Antonio Castillo Lastrucci, *Jesús Nazareno y su dualidad iconográfica como Cristo atado a la columna* (1938). Cuevas Bajas (Málaga). Fuente: ©Eduardo Nieto Cruz.

## 2. Justificación iconográfica desde la óptica de la orden carmelita descalza

Como avanzamos con anterioridad, el foco primordial de este artículo gira alrededor de la imagen escultórica con la antigua advocación de *Jesús de los Remedios*, y que, proveniente del convento carmelita de Nuestra Señora de los Remedios, se encuentra hoy depositada en la iglesia parroquial de Benamejé. Una obra que poseía la singularidad de integrar una doble iconografía simultánea como Cristo atado a la columna y Jesús Nazareno, ambas con un enorme trasfondo histórico, devocional y simbólico, amén de una presencia bastante extendida dentro de los inmuebles pertenecientes a la orden carmelita descalza<sup>9</sup>. Tanto es así, que adquirieron una enorme repercusión en los tradicionales colectivos que se acogían a los patrones dictados por las hermandades y cofradías. Nuestra pretensión, en las siguientes líneas, es la de intentar justificar la inclinación hacia tales representaciones artísticas por parte de los religiosos y religiosas de la reforma carmelitana, derivando a su vez en la veneración recibida por el pueblo tanto a nivel escultórico como pictórico.

Con respecto a la primera de estas iconografías debe tomarse como punto de partida su relación con ciertos episodios histórico-religiosos de la fundadora, reformadora carmelitana y escritora mística santa Teresa de Jesús. Por cierto, un tema predilecto para la santa abulense, de similar aprecio a otros de la Pasión como la Oración en el huerto de Getsemaní, Ecce Homo y Jesús Nazareno, sobre los que proponía meditar en función de lo ya recomendado por san Ignacio de Loyola, quien también fijaba sus miras de manera especial en el episodio de la Flagelación. De hecho, fue habitual que santa Teresa recurriera constantemente a tales pasajes en

sus meditaciones acerca del martirio de Jesucristo<sup>10</sup>. No debe olvidarse, a este respecto, que la santa carmelita mandó representar sobre el muro de una ermita interna del convento de San José una pintura de *Cristo atado a la columna*, el “Cristo de los lindos ojos”, obra de Jerónimo Dávila retocada a finales del siglo XVII por Francisco Rizi<sup>11</sup>. Resulta curioso cómo la misma monja, en concordancia con lo contemplado en una visión prodigiosa, fue dictando al artista las características anatómicas y faciales de la figura, con especial interés en la colocación de una gran herida en el codo del brazo izquierdo. Su contemplación le provocó más de un arrobamiento místico, amén de otros milagros relativos a la salud en compañeras de la comunidad.

El momento de la Pasión que aquí abordamos se pone de relieve, por ejemplo, en el capítulo 26, 5 de su *Camino de perfección*, donde reflexiona acerca del consuelo del alma cristiana mediante el dolor y la soledad padecida por Jesucristo:

Si estáis con trabajos o triste [...] miradle atado a la columna, lleno de dolores, todas sus carnes hechas pedazos por lo mucho que os ama; tanto padecer, perseguido de unos, escupido de otros, negado de sus amigos, desamparado de ellos, sin nadie que vuelva por él, helado de frío, puesto en tanta soledad, que el uno con el otro os podéis consolar.

Las experiencias místicas de santa Teresa de Jesús ante este misterio de la Pasión atendieron cuestiones espirituales, en las que siempre remitía, en última instancia, a la humanidad de Cristo<sup>12</sup>. Lo cierto es, que la

<sup>9</sup> Emile Mâle, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes* (Madrid: Encuentro, 1985).

<sup>10</sup> Juan Dobado Fernández, “Iconografía del Carmelo en Andalucía”, en *Decor Carmeli. El Carmelo en Andalucía* (Córdoba: Cajasur, 2002), 173-184 y 318-323.

<sup>11</sup> María José Pinilla Martín, “Iconografía de santa Teresa de Jesús” (Tesis doctoral: Universidad de Valladolid, 2013), 159-160.

<sup>12</sup> Fernando Moreno Cuadro, “La humanidad de Cristo en la iconografía avilana”, en *El maestro Juan de Ávila (1500-1569). Un exponente*

estoica actitud y el trastorno provocado por el cuerpo llagado ayudaban en el acto reflexivo, de ahí que resultara crucial en su proceso de evolución interna. En este sentido, debe considerarse la relación de la mencionada iconografía con uno de los momentos más significativos de la vida de santa Teresa de Jesús, esto es, la que se conoce como la segunda conversión de 1554 experimentada al contemplar una imagen del Ecce Homo, alternado con el paso del tiempo, y en su definición artística, con la figura de Cristo atado a la columna<sup>13</sup>. Para ponernos en situación habría que trasladarse hasta el momento en que Teresa de Jesús vivía en una amplia celda del monasterio de la Encarnación de Ávila, junto a la cual existía una reducida capilla donde tiene lugar dicho acontecimiento, alrededor de una imagen de Cristo llagado<sup>14</sup>. Aquella representación fue llevada hasta el lugar con motivo de la conmemoración de la Cuaresma, no quedando bien definido si correspondía a una escultura o una pintura. Las hipótesis respecto a la identificación actual de la obra y sus características estéticas continúan siendo aún hoy de lo más heterogéneas. Pero lo mejor es acudir, como siempre, a las fuentes originales y comprobar de primera mano lo que reflejaba en su *Libro de la vida*, capítulo 9, 1. La transformación parte justamente de la fortaleza interna recibida mediante la contemplación de las llagas, al huir de la conciencia de pecado y la necesidad de arrepentimiento:

Pues ya andaba mi alma cansada y, aunque quería, no le dejaban descansar las ruines costumbres que tenía. Acaeciome que, entrando un día en el oratorio, vi una imagen que habían traído allá a guardar, que se había buscado para cierta fiesta que se hacía en casa. Era de Cristo muy llagado y tan devota que, en mirándola, toda me turbó de verle tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía, y arrojéme cabe Él con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle.

A santa Teresa de Jesús le llegó a parecer un tema extraordinario de cara a la práctica de la meditación. Así lo comprobamos de nuevo en el citado *Libro de la vida* 13, 12:

Pues tornando a lo que decía de pensar a Cristo a la columna, es bueno discurrir un rato y pensar las penas que allí tuvo y por qué las tuvo y quién es el que las tuvo y el amor con que las pasó. Mas que no se canse siempre en andar a buscar esto, sino que se esté allí con Él, acallado el entendimiento. Si pudiere, ocuparle en que mire que le mira, y le acompañe y hable y pida y se humille y regale con Él, y acuerde que no merecía estar allí. Cuando pudiere hacer

esto, aunque sea al principio de comenzar oración, hallará grande provecho, y hace muchos provechos esta manera de oración; al menos hallóle mi alma.

La recreación artística del episodio se contextualizó pronto en la soledad de la celda, o bien en otros espacios arquitectónicos indeterminados, en los que la santa solía mostrarse de rodillas y sumida en una piadosa actitud ante la visión naturalista de una de las dos iconografías cristíferas propuestas. Justo antes de su beatificación, en 1613, se le da cobertura al tema por primera vez dentro de la serie de grabados biográficos salidos a la luz en la ciudad de Amberes, de la mano de Adriaen Collaert y Cornelis Galle<sup>15</sup> (fig. 2). Eso sí, con mayor difusión a partir de 1614, tal como lo demuestra una de las iniciales representaciones del tema efectuada en 1618 por un seguidor del pintor Gregorio Martín, para la iglesia de Santa María la Mayor de Cubillas de Cerrato (Palencia)<sup>16</sup>. También en los grabados e ilustraciones publicadas en el siglo XVII, caso de la versión incluida en la *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù* impresa en Roma en 1670 por los sucesores de Mascardi, donde se representa ya a Cristo atado a la columna y no al Ecce Homo como fue habitual en un primer momento. Estampas que, junto a otras de los siglos XVII y XVIII, iban a servir de prototipo para numerosos pintores que se acercaron al tema. Tanta relevancia llegó a alcanzar esta iconografía en un primer momento, que fue elegida como imagen oficial para su canonización en 1622 (fig. 3).

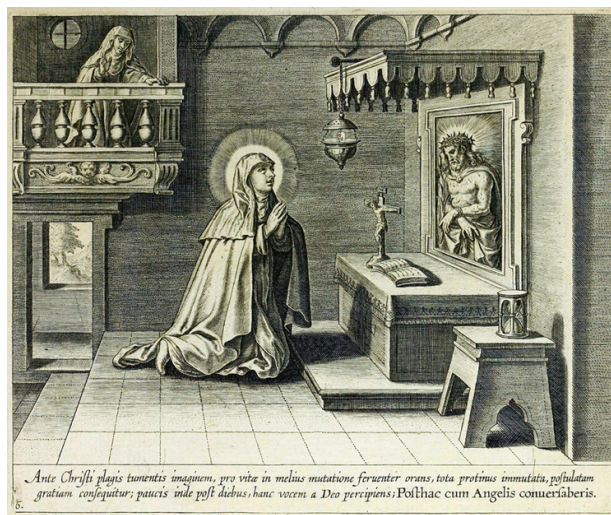


Figura 2. Adriaen Collaert y Cornelis Galle, *Segunda conversión de santa Teresa de Jesús ante el Ecce Homo* (1613). Fuente: *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum piae restauratricis*, Amberes, 1613.

No obstante, sería Gregorio Fernández quien popularizó el tema en la modalidad escultórica con un grupo

del humanismo reformista (Salamanca: Universidad, 2014), 123-144.

<sup>13</sup> Maité Metz, "Acerca de las representaciones de las experiencias místicas de santa Teresa", en *Santa Teresa o la llama permanente. Estudios históricos, artísticos y literarios* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2017), 127-140; Fernando Moreno Cuadro, *Iconografía de santa Teresa. De las visiones a la vida cotidiana*, tomo III (Burgos: Grupo Editorial Fonte-Monte Carmelo, 2018).

<sup>14</sup> Ana Cristina Valero Collantes, "Arte e iconografía de los conventos carmelitas en la provincia de Valladolid" (Tesis doctoral: Universidad de Valladolid, 2014), 129.

<sup>15</sup> María José Pinilla Martín, "Dos vidas gráficas de santa Teresa de Jesús: Amberes 1613 y Roma 1655", *BSAA Arte* 79 (2013): 183-202.

<sup>16</sup> Antonio Bonet Salamanca, "Tipología escultórica teresiana", en *Santa Teresa y el mundo teresiano del barroco* (San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2015), 558-559.

destinado al convento de Santa Teresa de Ávila, de religiosos carmelitas descalzos. Llevada a cabo hacia 1630, se componía de dos obras exentas que personificaban a *Cristo atado a la columna* con *Santa Teresa de Jesús en oración*<sup>17</sup>. Precisamente la autonomía de ambas piezas condujo a que pocos años después de su hechura, antes de 1658, fueran separadas al situar la primera en una de las capillas del lado de la epístola del templo y, la segunda, en la conocida capilla del nacimiento de la santa. Huelga decir que Gregorio Fernández se convirtió desde entonces en uno de los mejores intérpretes de la Flagelación de Cristo, en virtud de un modelo barroco de composición en *serpentinata*, anatomías tensionadas y expresividad dramática, partiendo de la reducción de la altura del fuste de la columna conforme a lo manifestado en la reliquia de la iglesia de Santa Práxedes de Roma. De hecho, no sería la única obra de esta iconografía, prescindiendo a partir de entonces de la efigie de santa Teresa de Jesús, que haría para otros conventos carmelitas descalzos castellanos al calor del vínculo que le unía a la orden.



Figura 3. Arnold van Westerhout, *Segunda conversión de santa Teresa de Jesús ante Cristo atado a la columna* (1716). Fuente: *Vita della seraphica vergine Teresa di Gesù*, Roma, 1716.

A pesar del acercamiento constante de santa Teresa, en sus meditaciones, al pasaje de Jesús Nazareno camino del Calvario, iba a ser el otro reformador carmelitano y poeta místico san Juan de la Cruz, quien le acabara confiriendo mayor difusión espiritual y devocional entre

los conventos de la orden<sup>18</sup>. Un movimiento que tendría inicio en las casas andaluzas en el último tercio del siglo XVI para, a continuación, proyectarse por el resto del territorio nacional, incluso allende nuestras fronteras<sup>19</sup>. De nuevo, el patrimonio artístico cumpliría un factor clave en su propaganda; ahora bien, mientras la pintura quedaba más volcada en el hecho de la extraordinaria visión de Jesús Nazareno que tuvo el santo, la escultura se centró en el primero de manera autónoma, de cara a convertirlo en uno de los principales referentes devocionales de esta religión.

La relación de san Juan de la Cruz con los temas de la Pasión de Cristo fue muy estrecha durante toda su vida. Así lo atestiguan las crónicas de la época y su propio hermano, Francisco de Yepes<sup>20</sup>, a quien le refería muchas de las experiencias espirituales de su devenir diario. Si al afrontar los lazos entre santa Teresa de Jesús y la efigie de Cristo atado a la columna acudimos a lo acaecido en su segunda conversión, para fundamentar el de san Juan de la Cruz y Jesús Nazareno habría que remontarse al tiempo en que es destinado, en calidad de prior, al convento del Carmen de Segovia. Cuentan los relatos de la época que, en una ocasión, y mientras ordenaba diferentes elementos del templo conventual, halló en un altillo, o en una sala secundaria del claustro según las diferentes versiones, una pintura sobre cuero relegada al olvido con la representación de *Jesús Nazareno con la cruz a cuestas*. Decidió, entonces, otorgarle una mayor dignidad y, para ello, lo limpia y arregla, proporcionándole además un altar en la iglesia aderezado con cera y flores. Tanto afecto le cogió a esta pintura, que se convertiría a partir de aquel momento en el foco central de sus oraciones y reflexiones. En cierta ocasión en que se encontraba rezando ante dicha obra acaeció el prodigio, en virtud de las palabras pronunciadas por el Nazareno: “Fray Juan, pídemelo lo que quisieres por este servicio que me has hecho”. A lo que el religioso carmelita respondió: “Señor, padecer y ser tenido en poco”.

La réplica abundaba en el carácter más humilde del carmelita y en su afán de equiparación al vivir en sus propias carnes los desprecios y penalidades por los que pasó Jesucristo. Dicho y hecho. A partir de esa visión comenzó a encadenar una serie de desdichas personales, desde la destitución como prior de Segovia y la imposibilidad de alcanzar otros puestos de jerarquía dentro de la orden, hasta el intento institucional de enviarlo al continente americano a modo de destierro. Algo, esto último, que no llegó a ocurrir, pues poco antes cayó enfermo en el convento jiennense de la Peñuela (La Carolina), falleciendo poco después tras su traslado a Úbeda. Hasta la enfermedad y sus consecuencias físicas vinieron a confirmar aquellas concomitancias solicitadas por

<sup>17</sup> Gridley McKim-Smith, “Dos Cristos a la columna y Gregorio Fernández”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 42 (1976): 333-340; Juan José Martín González, *El escultor Gregorio Fernández* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1980).

<sup>18</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*, t. 2, vol. 4 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001), 181-182; Sergio Ramírez González, *Las órdenes religiosas en la Andalucía Barroca. Arte e iconografía* (Málaga: Editorial Sarriá, 2011), 47-54.

<sup>19</sup> Juan Dobado Fernández, “El nazareno y san Juan de la Cruz”, conferencia impartida en San Fernando (Cádiz) en febrero de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=I3HG0JVZ0V8>

<sup>20</sup> En el testimonio de la visión ofrecido por Francisco de Yepes confundió la pintura de *Jesús Nazareno* con un crucifijo.

san Juan de la Cruz; en otras palabras, murió con importantes gangrenas en las piernas y buena parte del cuerpo repleto de llagas.

He aquí que, desde entonces, comienza a difundirse entre las comunidades carmelitas descalzas el episodio de su diálogo con Jesús Nazareno y el fervor particular a este tema de la Pasión. En un primer momento son los relatos biográficos y publicaciones de sus obras las que se hacen eco del acontecimiento, teniendo siempre muy presente la inclusión de estampas sobre el tema (fig. 4). De hecho, la composición inicial parte del grabado realizado al efecto por Diego de Astor para la edición de las obras del santo de 1618<sup>21</sup>. A continuación, las interpretaciones pictóricas van pasando del reflejo de Jesús Nazareno de busto, conforme a la obra original, al de cuerpo completo; incluso, llegando a ser habitual que se confundiera en tales recreaciones, también en el grabado, la naturaleza de la imagen artística que le habló al santo, esto es, una escultura en vez de la pintura.



Figura 4. Mannasser, *Visión de Jesús Nazareno por san Juan de la Cruz* (1675). Fuente: *Synopsis admirabilis vitae B. P. Joannis a Cruce*, Graz, 1675.

Sin embargo, el peso específico de su calado devocional popular lo tuvieron las representaciones escultóricas para procesionar, implantadas desde finales del siglo XVI, prácticamente sin excepción, en los templos carmelitanos. A este respecto, y más allá del acontecimiento maravilloso del que participó san Juan de la Cruz en Segovia, habría que considerar el acercamiento

del religioso a la iconografía de Jesús Nazareno cuando cumplía como prior en el convento de Granada. Poco antes de su marcha a tierras castellanas, hacia 1587, encarga al escultor Pablo de Rojas la hechura de una imagen asociada a la fundación de la Cofradía de Jesús Nazareno y santa Elena<sup>22</sup>. Tanto arraigo alcanzó la escultura y la misma corporación en la ciudad de Granada, presidida durante un tiempo por el propio religioso, que su eco se dejó escuchar por las casas carmelitas de la Andalucía oriental, afanadas desde entonces en afrontar encargos similares y establecer hermandades del mismo título.

Por ejemplo, en el año 1587 la promoción de san Juan de la Cruz llevó a repetir tal empresa en el convento de Baeza. Lo mismo ocurrió en la ciudad de Jaén al fundarse el convento de la orden mediante la adquisición por los frailes de la imagen de *Jesús Nazareno*, más conocido como “el abuelo”. Atribuido a Sebastián de Solís, esta imagen supuso un punto de inflexión en el afianzamiento definitivo del fervor al Nazareno entre las comunidades carmelitas descalzas. A partir de aquí, la orden introduce una variante iconográfica, que alcanzará asimismo, y junto a la anterior, una enorme implantación interna. Nos referimos a la de Jesús caído, quizás surgida como medio diferenciador con la orden jesuita, que ya proyectaba su oportuna visión de Jesús Nazareno en la Storta por parte de san Ignacio de Loyola, y ante la alta proliferación del modelo artístico en el siglo XVII. La primera efigie escultórica de Jesús caído parece corresponder con la llevada a cabo para el convento de Alcaudete (Jaén), obra del escultor Pablo de Rojas desaparecida durante los enfrentamientos de la Guerra Civil. De nuevo, se produjo una progresiva expansión del modelo desde la Andalucía oriental a la occidental y seguidamente al resto del territorio peninsular. Y buena parte del éxito corresponde a los modelos de Jesús caído que se materializaron en los talleres granadinos de los hermanos José y Diego de Mora, con destino a los conventos de Úbeda, Baeza, Málaga y Antequera<sup>23</sup>.

### 3. La imagen de *Jesús de los Remedios* de Benamejí, obra de Antonio del Castillo

La imagen escultórica a la que corresponde aplicar la referida trascendencia representativa de cariz carmelita, no es otra que la titulada antaño como *Jesús de los Remedios*. Una obra que ha sido confundida en los últimos tiempos, y en cuanto a su identificación, a causa del erróneo análisis de los documentos, la superficial investigación del asunto y la confusión

<sup>21</sup> Fernando Moreno Cuadro, “El Nazareno y el grabado carmelitano”, en *Actas del congreso internacional Cristóbal de Santa Catalina y las cofradías de Jesús Nazareno*, vol. II (Mérida: Hospitalarias de Jesús Nazareno, 1991), 775-800.

<sup>22</sup> Esta obra fue adquirida, tras la desamortización conventual del siglo XIX, por el párroco de la población de Huétor Vega, en la Vega de Granada, donde todavía se conserva en la iglesia de Santa María de la Encarnación. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, “Mística y naturalismo. Pablo de Rojas, san Juan de la Cruz y el Nazareno de los Mártires de Granada”, *Boletín de Arte* 26-27 (2005-2006): 249-282.

<sup>23</sup> José Policarpo Cruz Cabrera, “La conformación de una iconografía devocional: en torno a Jesús caído y la orden del carmelito”, en *Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: ritos, tradiciones y devociones* (Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017), 52-79.

generada por su doble naturaleza iconográfica. Pero acudamos, antes de nada, al rastreo histórico de la imagen, en función del encargo, las circunstancias de su llegada y el alcance devocional en la población de Benamejé.

Pese a ser custodiada actualmente en la iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción, la escultura de referencia fue realizada para recibir culto en el templo del convento de Nuestra Señora de los Remedios, perteneciente a la orden de religiosos carmelitas descalzos. El establecimiento de la comunidad en Benamejé responde al empuje expansionista de la orden por la Andalucía occidental, en las dos últimas décadas del siglo XVII. En el caso concreto de este municipio resultó decisivo el auspicio de su IV señor y I marqués, José Diego de Bernuy y Mendoza, quien mantenía una estrecha relación con la orden carmelita descalza a través del patronato del convento del Santo Ángel de la Guarda de Sevilla<sup>24</sup>. A lo que habría que añadir su profunda devoción a santa Teresa de Jesús, según parece, aunque es una relación que se pone en duda, cercana en vida a la estirpe familiar en la persona de su bisabuelo Diego de Bernuy y Barba, mariscal de Alcalá. La escritura de fundación, primero como hospicio y desde 1685 como convento, se firmó el 6 de enero de 1682 entre el I marqués de Benamejé y el provincial fray Andrés de Santa Teresa, con el compromiso directo del primero de construir el edificio finalmente sobre casas familiares –las que fueron de Luisa y Ana de Bernuy y Mendoza– y dotarlo de ornamentos y vasos sagrados, amén de importantes sumas de dinero y alimentos, de manera anual, para el sustento de la comunidad<sup>25</sup>.

Como primer prior y fundador se nombró a fray Juan de la Resurrección, religioso que desempeñó un papel relevante en la provincia carmelita y que priorizó durante su mandato el impulso constructivo del inmueble y la adquisición de imágenes escultóricas. En efecto, los periodos de 1685-1688 y 1694-1697 en los que ejerció la labor rectoral resultaron fructíferos en cuanto al encargo de este tipo de piezas, tal como indica el protocolo redactado a finales del Seiscientos, aunque complementado durante el siglo siguiente, no solo llamativo por la cantidad, sino también por la calidad y consideración de los artistas implicados. De cara al desarrollo de este trabajo nos interesa abordar, en particular, la realización del *Jesús de los Remedios* llevado a efecto por el escultor y entallador-ensamblador antequerano Antonio del Castillo (fig. 5).



Figura 5. Antonio del Castillo, *Cristo amarrado a la columna*, antiguo *Jesús de los Remedios* (1695). Iglesia de la Inmaculada Concepción de Benamejé (Córdoba).

Fotografía del año 2000, anterior a la última restauración a la que fue sometida.

Fuente: ©Juan Carlos Gallardo.

Hijo del célebre escultor Juan Bautista del Castillo, Antonio (1635-1704) aprende el oficio en el taller paterno junto a otros discípulos, siendo el encargado de tomar el mando de aquel una vez fallece su progenitor, cuando apenas contaba 22 años<sup>26</sup>. Como otros muchos artífices barrocos de la mencionada modalidad artística también este demostró unas profundas convicciones cristianas, del todo determinantes para comprender su lenguaje artístico y el proceder en su vida personal. De hecho, alcanzó el grado de clérigo de órdenes menores adscrito a la iglesia de San Pedro Apóstol de Antequera, donde por expreso deseo quiso ser sepultado en la capilla del Cristo de las Penas. Queda mucho por conocer de su biografía y derroteros artísticos, si bien la historiografía coincide en señalar la influencia recibida de su padre, así como de otros grandes exponentes de la escultura como Pedro de Mena<sup>27</sup>.

El protocolo en cuestión señala a este respecto que, en 1695, durante el segundo mandato del prior fray Juan de la Resurrección, se hizo y costeó a sus expensas una ima-

<sup>24</sup> Juan Aranda Doncel, “Presencia de los carmelitas descalzos en tierras cordobesas durante el siglo XVII: la fundación del convento de los Remedios de Benamejé”, en *Actas de las primeras jornadas de la Real Academia de Córdoba en Benamejé* (Córdoba: Real Academia de Córdoba, 1998), 177-195; Manuel Jiménez Pulido, “Los conventos de la orden del Carmelo Descalzo en la provincia de San Ángel de la Alta Andalucía. Presencia histórica y realidad social” (Tesis doctoral en curso: Universidad de Sevilla, 2021).

<sup>25</sup> Manuel García Hurtado, *Abreviada crónica de la muy noble, culta y señorial villa de Benamejé* (Córdoba: Imprenta Madber, 2018), 115-119.

<sup>26</sup> José Escalante Jiménez, *Fragments para una historia de Antequera* (Málaga: CEDMA, 2009), 15-20; Jesús Romero Benítez, *Antonio del Castillo. Escultor antequerano, 1635-1704* (Antequera: Chapitel, 2013), 57-63.

<sup>27</sup> Andrés Llordén Simón, *Miscelánea artística antequerana* (Málaga: Universidad, 2008), 129-134; José Luis Romero Torres, *La escultura del Barroco*, en *Historia del Arte de Málaga*, t. 10 (Málaga: Prensa Malagueña, S. A., 2011), 76-77.

gen bajo la advocación de *Nuestro Padre Jesús Nazareno de los Remedios*<sup>28</sup>. Las líneas dedicadas a esta obra hacen resaltar su “prodigioso” carácter, habida cuenta de los numerosos milagros con los que favoreció a los habitantes del lugar. Algo, desde luego, que debió ir unido a un profundo arraigo devocional, del que se aprovecharía la misma institución, en pos de su promoción social y empuje necesario para la construcción definitiva del inmueble. De ahí, puede derivar también el calificativo de “insigne artífice” dedicado a Antonio del Castillo en el documento, al igual que el aspecto relativo a la popularidad alcanzada por la imagen escultórica y su perfección artística, consecuencia directa del tiempo que transcurrió desde la hechura en 1695 hasta la anotación manuscrita en el protocolo conventual varios años después.

La escultura efectuada por Castillo en Antequera llegó a Benamejé en noviembre de 1695, con una primera parada en la iglesia parroquial donde la prepararían para trasladarla, en solemne procesión, hasta la reducida y provisional iglesia del convento. Todo un acontecimiento de sumo boato al que acudieron los principales poderes del municipio e, incluso, el padre provincial carmelita fray Bernabé de San José. Desde un primer momento se quiso dejar constancia documental de que tanto la obra escultórica como la túnica, alhajas y demás adornos habían sido sufragados con los fondos de la institución religiosa<sup>29</sup>.

En un primer momento el *Jesús de los Remedios* se ubicó de manera temporal compartiendo capilla con la imagen de la *Virgen del Carmen*, a la espera de la conformación definitiva de la nueva iglesia conventual a concluir hacia 1740<sup>30</sup>. De hecho, y debido al alcance devocional adquirido, llegó a disfrutar de capilla propia desde el periodo comprendido entre 1733-1736, en virtud del impulso constructivo del prior fray Nicolás de San Juan de la Cruz empeñado en erigir este destacado espacio junto a otros del templo como el camarín de la Virgen de los Remedios. Transcurridos diez años, en 1745, quedó determinado su aderezo principal con la colocación del retablo<sup>31</sup>. Desde entonces la escultura de *Jesús de los Remedios* quedó inmersa en un amplio periodo de tranquilidad histórica, sólo alterada a partir de 1835 con la excomunión conventual. La iglesia continuó estando abierta al culto como ayuda de la parroquial, si bien iba asumiendo un progresivo deterioro que encontró su punto culminante en 1905. Movimientos del terreno propiciaron la caída de la torre-campanario sobre una parte de la iglesia y, en consecuencia, su definitiva ruina, de modo que tuvo que ser cerrada al tiempo que se intensificaba el traslado de los bienes muebles hasta el templo parroquial de la Inmaculada Concepción y la ermita de San Sebastián<sup>32</sup>. Actuaciones, dicho sea

de paso, que ya se iniciaron, de manera puntual, un par de décadas antes, de la mano de los dictados del obispo de Córdoba Sebastián Herrero y Espinosa de los Monteros<sup>33</sup>. Entre las piezas llegadas a la parroquia en 1905 estaba la imagen de *Jesús de los Remedios*.

#### 4. Errores de identificación desde la confluencia iconográfica

Como hemos venido avanzando *ut supra*, recientes estudios relacionan la escultura ejecutada por Antonio del Castillo para el convento carmelita de Benamejé, con la imagen de *Jesús Nazareno* depositada en la capilla del Sagrario de la iglesia de la Inmaculada Concepción. Ciertamente es que a principios del siglo XX se trasladaron varias de las obras escultóricas desde el primer al segundo templo, aunque eso no resulta suficiente para emprender un vínculo que ha demostrado ser extremadamente inconsistente. Decimos esto porque las investigaciones han partido de manera exclusiva de una identificación iconográfica, no tan evidente como pudiera parecer, sin hacer otro tipo de comprobaciones que refrendaran el asunto desde los documentos archivísticos. A partir de aquí todo ha desembocado en un flagrante error de adscripción, que trataremos de resolver a partir de unas razones mucho más sólidas.

En primer lugar, toca descartar la hipótesis relativa a la hechura del *Jesús Nazareno* de Benamejé por parte de Antonio del Castillo. Los inventarios parroquiales de principios del siglo XX, cuando se produce el traslado masivo de obras entre templos, son claros al respecto, por cuanto distinguen esta primera pieza allí ubicada desde tiempos pretéritos, del *Jesús de los Remedios* proveniente del convento. En otras palabras, que la actual imagen de *Jesús Nazareno* se talló para ser depositada en la iglesia parroquial, con toda probabilidad hacia 1715-1729 y bajo el auspicio de los marqueses de Benamejé<sup>34</sup>. Tanto es así, que algunos años después, en 1740 y bajo el mecenazgo del IV marqués Fadrique Íñigo de Bernuy<sup>35</sup>, se edificó de nueva planta la cabecera del templo y la capilla del Sagrario, en el lateral del evangelio del transepto, capitalizada por un camarín que fue ocupado desde un primer momen-

*Estudio de los expedientes parroquiales del non nato primer arreglo parroquial postconcordatario* (Córdoba: Diputación, 2013), 60-66.

<sup>33</sup> Libro de Santa Visita Pastoral para la iglesia parroquial de esta villa de Benamejé, siglo XIX, Archivo Histórico de la Parroquia de Benamejé (AHPB), Inventarios, f. 6v.

<sup>34</sup> Aunque se ha relacionado esta imagen con una hermandad de Jesús Nazareno existente en la población y que, según parece, tuvo establecimiento entre las ermitas de Jesús el Alto y la de Nuestra Señora de la Cabeza (hoy San Sebastián), la documentación consultada ratifica que al menos la obra escultórica encontró asiento en la iglesia parroquial desde el siglo XVIII. Véase Jesús Suárez Arévalo, “El convento de carmelitas de Benamejé y la imagen del Nazareno de los Remedios”, en *Las cofradías y hermandades de Jesús Nazareno y Nosso Senhor Dos Passos: Historia, arte y devoción*, vol. II (Córdoba: Diputación Provincial-AHEF, 2019), 595-613; Salvador Hernández González y Salvador Rodríguez Becerra, “Los franciscanos y el Nazareno en la subbética y la campaña cordobesas: religiosidad popular y estética desde el barroco a la actualidad”, en *Congreso internacional: El mundo del barroco y el franciscanismo* (Priego de Córdoba: AHEF, 2016), 175-202.

<sup>35</sup> Parroquia de Benamejé. Memoria e inventarios parroquiales, 1914, AHPB, Inventarios, s/f; Alberto Villar Movellán, *Guía artística de la provincia de Córdoba* (Córdoba: Universidad, 1995), 528-532.

<sup>28</sup> Protocolo del convento de carmelitas descalzos de Benamejé, siglos XVII-XIX, Archivo Diocesano de Córdoba (ADC), Órdenes Religiosas, c. 6683, exp. 2, f. 625v.

<sup>29</sup> Protocolo del convento, ADC, Órdenes Religiosas, c. 6683, exp. 2, f. 625v.

<sup>30</sup> Aranda Doncel, “Presencia de los carmelitas descalzos en tierras cordobesas...”, 177-195.

<sup>31</sup> Jiménez Pulido, “Los conventos de la orden del Carmelo Descalzo...”.

<sup>32</sup> Ángel Aroca Lara, “Retablos de la iglesia mayor”, en *Los pueblos de Córdoba*, vol. 1 (Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1992), 242; José María Velasco Cano, *La Iglesia en Benamejé (1854-1858)*.



to por la escultura de *Jesús Nazareno*, como así lo atestiguan los inventarios, además de su ornamentación parietal en yeserías con la representación de las *Arma Christi*.

Esta imagen de candelero para vestir contaba con un amplio repertorio de aditamentos como potencias y corona de plata, túnicas de terciopelo bordadas en oro, cordones de la misma tonalidad, camisas de lienzo interiores, una cruz de madera con su funda, cabelleras de pelo natural y un trono con ángeles<sup>36</sup>. Más allá del refrendo documental que diferencia claramente a ambas obras, habría que considerar asimismo una realidad estética y unos grafismos que no corresponden, con exactitud, a los practicados por Antonio del Castillo. Más bien, se acercan al lenguaje empleado en la escuela de escultura barroca granadina, en concreto al círculo de los Mora. De los miembros de esta saga de artistas es Diego de Mora quien más cerca se encuentra por estilo del *Jesús Nazareno* de Benamejí y, por tanto, al que con mayor seguridad podría atribuirse. Sin descartar, en ningún momento, la posibilidad de implicar a algún otro escultor o discípulo próximo al obrador de este y afín a las directrices estéticas del maestro. Desde luego, una correspondencia muy probable no sólo por los nexos artísticos, sino también por el hecho de que el escultor recibiera otros encargos en Benamejí. El protocolo del convento de Nuestra Señora de los Remedios de finales del siglo XVII revela la hechura, a instancias del prior fray Juan de la Resurrección, de una reducida imagen de *San Juan Bautista* a cargo del “insigne escultor don Diego de Mora, vecino de la ciudad de Granada”<sup>37</sup> (fig. 6).



Figura 6. Diego de Mora (atribución), *Jesús Nazareno* (h. 1715-1729). Iglesia de la Inmaculada Concepción de Benamejí (Córdoba). Esta es la imagen confundida en los últimos años con el antiguo *Jesús de los Remedios* de Antonio del Castillo. Fuente: ©Sergio Ramírez González.

Las soluciones plásticas reflejadas en una de las iconografías más conseguidas de Diego de Mora, la de *Jesús Nazareno* con la cruz auestas, también se repiten en el caso de la obra de Benamejí. Valga indicar peculiaridades tan significativas como el acentuado giro de la cabeza hacia la derecha, interpelando al fiel, y el característico posicionamiento de las manos sobre la cruz, tensionadas y con el dedo índice extendido autoseñalándose. No obstante, su potencial dramático se concentra en un rostro alargado de grafismos como los pómulos prominentes, con hematoma señalado en el izquierdo, ojos grandes y expresivos de párpados caídos, cejas onduladas y ceño fruncido, boca entreabierta y parlante de labio superior en forma de M y con visible dentadura, y barba baja ceñida al borde de la mandíbula. Desde luego, una escultura muy próxima en definición y estética a otras de este autor, caso del *Jesús Nazareno* de los conventos de Santa Catalina de Siena y del Corpus Christi, en Granada, y los correspondientes a las iglesias de Albuñuelas y Capileira, en la provincia<sup>38</sup>. Eso sí, una vez descartada la filiación del *Jesús Nazareno* de Benamejí a la producción de Antonio del Castillo, dejan de tener validez las atribuciones de otras imágenes similares diseminadas por la zona de la campiña sur y la subbética cordobesa, en los ejemplos de Aguilar de la Frontera, Iznájar y Almedinilla. Sin obviar, la adscripción a este escultor que también se ha hecho de otras piezas en Málaga y Antequera y que tampoco corresponden<sup>39</sup>. La tarea de ratificar y razonar sus parentescos artísticos lo dejamos en manos de investigadores especializados en la escuela de escultura barroca granadina (fig. 7).



Figura 7. Diego de Mora (atribución), Pormenor del rostro de *Jesús Nazareno* (h. 1715-1729). Fuente: ©Sergio Ramírez González.

<sup>36</sup> Relación acerca del estado de la parroquia de Benamejí, que presenta su párroco D. José María Prados, en cumplimiento de lo dispuesto por el Ilmo. Sr. Obispo de Córdoba, 1914, AHPB, Inventarios, ff. 25v-35v.

<sup>37</sup> Protocolo del convento, ADC, Órdenes Religiosas, c. 6683, exp. 2, f. 625v.

<sup>38</sup> Isaac Palomino Ruiz, “La imagen de Jesús Nazareno de Béznar (Granada). Documentando los inicios de Diego de Mora”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 45 (2014): 101-112 y “Diego de Mora. Vida, obra e influjo de un artista de saga” (Tesis doctoral: Universidad de Granada, 2017), 237-266.

<sup>39</sup> Romero Benítez, *Antonio del Castillo...*, 105-119.

Una de las claves fundamentales de la confusión generada entre la escultura de *Jesús Nazareno* y la de *Jesús de los Remedios*, radica en la simultaneidad iconográfica asumida por la última hasta principios del siglo XX, esto es, hasta que se hizo efectivo su traslado a la iglesia parroquial en 1905. Los inventarios efectuados tanto antes como después de la referida fecha atestiguan tal aserto, aportando una serie de datos respecto a las condiciones en que llegaba la obra y los aditamentos que la acompañaban, más que suficientes para cerrar el asunto. La cuestión es que la imagen de *Jesús de los Remedios* alternó la iconografía de Jesús Nazareno con la cruz a cuestras con la de Cristo atado a la columna durante los algo más de dos siglos que estuvo depositada en el convento carmelita. Ciertamente es que, según se desprende de la información documental, más utilizado en la primera de las variantes que en la segunda. No obstante, cuando la imagen pasó a la iglesia parroquial se dio la circunstancia de que ya existía el mencionado *Jesús Nazareno* atribuido a Diego de Mora, de enorme tradición devocional entre los habitantes del lugar. Esto suponía, desde luego, no solo una duplicidad de representaciones, sino también una competencia directa dentro de un mismo espacio. Por ello, se decide abandonar una de las opciones iconográficas en la obra procedente del convento, de modo que el *Jesús de los Remedios* pasaría a ser despojado de las vestimentas y titulado en adelante como *Cristo amarrado a la columna*.

Conforme a los datos suministrados por el protocolo de finales del siglo XVII, reseñado más arriba, sabemos que en la escultura de *Jesús de los Remedios* primaba, desde su origen, la versión del Nazareno con la cruz a cuestras. El hecho de que hablara de la confección de la túnica y otros aditamentos preciosos así lo ratifica. Algo que debió tener su continuidad durante el tiempo que estuvo localizada en el convento carmelita. Como ejemplo tenemos la manda testamentaria que dejara en 1850 el matrimonio formado por José Rael y Teresa Sánchez Lara, quienes hicieron vender una cruz de oro de su propiedad para que el dinero obtenido fuera dedicado a “alguna prenda de que tenga necesidad”<sup>40</sup>. Con posterioridad, el inventario efectuado en 1900, cuando todavía se mantenía en el templo conventual, realiza una somera descripción de la imagen, en la que señala que llevaba puesta túnica de terciopelo morada, con ancho galón y dos cordones de oro, mientras mantenía guardada otra túnica bordada en oro y dos camisas internas (fig. 8).

Todo el asunto de la simultaneidad iconográfica se confirma en los inventarios establecidos una vez que se efectuó el traslado. A instancias de las autoridades diocesanas el cura párroco José María Prados dio registro a los retablos, esculturas y alhajas provenientes del convento, siendo entonces cuando se especifica la doble naturaleza iconográfica de la imagen en cuestión. Sobre todo, desde el mismo momento en que detalla que la obra venía acompañada de la cruz y la columna:

Imagen de Jesús de los Remedios. La escultura, sobre un trono, con cruz y columna, con túnica vieja de terciopelo y las alhajas inventariadas al 151, 152 y 153. Un atril dorado. Una túnica de terciopelo bordada en oro. Un frontal

de terciopelo morado. Dos de lo mismo más pequeños. Una camisa de hilo de repuesto y otra puesta. Cuatro manteles de altar. Tres tiras de tul bordadas. Otra para cubrir gradas. Tres cintas de raso morado. Dos juegos paños de comulgatorio y dos cornualtares. Un lucernario de hierro ya inventariado<sup>41</sup>.



Figura 8. Antonio del Castillo, *Cristo amarrado a la columna*, antiguo *Jesús de los Remedios* (1695). Fotografía actual. Fuente: ©Sergio Ramírez González.

A tales aditamentos acompañaban otros como la cabellera natural, una corona de espinas de plata y tres potencias del mismo material, así como unas reducidas andas para las salidas procesionales. Cabe afirmar, que aquel fue un momento de dudas en torno a la futura definición representativa de la escultura, de ahí que aparecieran continuas referencias al doble aspecto al que tradicionalmente había estado sujeto: “[...] y Jesús de los Remedios, poniendo a este como estuvo primitivamente desnudo y en actitud de la Flagelación”; “dos túnicas de terciopelo [...] de Jesús el del convento hoy amarrado a la columna”<sup>42</sup>. En resumidas cuentas, que la imagen de *Jesús de los Remedios* realizada por Antonio del Castillo perdió su advocación primitiva en favor de la de *Cristo amarrado a la columna*, con la consiguiente y única definición de esta segunda iconografía que le hizo despojarse de todo rastro de la del Nazareno. Para ello, debió ser sometida entonces a una restauración, en la que se acabó con la articulación de los brazos, o al menos de los antebrazos, imprescindibles para que pudieran alternar ambas iconografías y facilitar su atavío. No extraña, por tanto, que la disposición actual de los brazos de la imagen sobre la columna resulte un tanto forzada y poco naturalista.

<sup>40</sup> Defunciones: José Rael y Teresa Sánchez Lara, 1850, AHPB, Libro de defunciones, leg. 5, no. 59, s/f.

<sup>41</sup> Relación acerca del estado..., 1914, AHPB, Inventarios, f. 37r.

<sup>42</sup> Relación acerca del estado..., 1914, AHPB, Inventarios, f. 13v.

Las características estéticas del actual *Cristo amarrado a la columna* hablan de un modo evidente de esa ambigüedad iconográfica en la que estuvo sumida la obra siglos atrás. Así lo demuestra su posición corporal mediante la poderosa zancada que proporciona la pierna izquierda, incidiendo en su actitud itinerante, y la manifiesta inclinación y curvatura del tronco, que se adapta a la altura de la columna y correspondería asimismo al gesto bastante forzado de cargar la cruz, para conferirle mayor dramatismo. Más cercana a la iconografía de Jesús Nazareno en la escultura barroca española se encuentra la inclusión de cabellera de pelo natural y corona de espinas, muy prácticas por su versatilidad, claro está, a la hora de acometer las transformaciones de su distinta realidad (fig. 9).



Figura 9. Antonio del Castillo, Detalle de la cabeza del *Cristo amarrado a la columna* (1695). Fuente: ©Sergio Ramírez González.

Por lo demás, esta obra sí concuerda perfectamente con las directrices artísticas marcadas por el escultor Antonio del Castillo. A pesar de contar con escasas muestras documentadas de carácter cristífero, comprobamos entre estas las conexiones en cuanto a estilemas y grafismos se refiere. Anatomías bastante delgadas, de modelado blando y de manifiesta laxitud, conforman un movimiento ciertamente sereno también presente en el semblante. De hecho, este último apuesta por el rebaje del componente dramático que marcan las cejas arqueadas y la boca entreabierta, aún cuando postizos como la cabellera, las pestañas y los ojos de cristal inciden en su carácter realista. El rostro alargado y de marcadas facciones responde a los modelos impuestos por Pedro de Mena, si bien no consigue transmitir tan hondo sentimiento ante un gesto que resulta algo severo y flemático, con su punto determinante en la composición de los ojos y en la mirada directa y perdida. Pocas conclusiones pueden sacarse del estudio de la policromía original de las carnaciones y el estofado del paño de pureza, de sencillo y esquemático drapeado, que iban a ser ampliamente alterados (se le confirió una nueva policromía que cambió la concepción original de la imagen) en la restauración que se llevó a cabo en 2008. En 1990-1991 fue objeto de otra intervención de la que desconocemos su alcance<sup>43</sup> (fig. 10). Características que

lo acercan, sin duda, a obras documentadas del autor como el *Cristo de la Vía Sacra* (1689) de la iglesia parroquial de Humilladero (Málaga) y el *Niño Jesús perdido* de la iglesia de Santo Domingo de Antequera.



Figura 10. Antonio del Castillo, Paño de pureza del *Cristo amarrado a la columna* (1695). Fuente: ©Sergio Ramírez González.

## 5. Conclusiones

Nunca debe darse por cerrada una investigación en el campo de la Historia del Arte. Con esta premisa iniciamos la redacción de las conclusiones, conforme a una experiencia de estudio que invita a alejarse de análisis superficiales para integrar fuentes, modelos y referencias de la mayor amplitud posible. Esto último es lo que ha posibilitado, justo es decir, aclarar la confusión cometida al adscribir el *Jesús Nazareno* de Benamejí al escultor Antonio del Castillo, generando un original panorama en el que entraría de lleno un nuevo “invitado” a priori fuera de la ecuación: la imagen del *Cristo amarrado a la columna*. El resultado final ni suma ni resta envergadura a tales obras en su concepción artística. Más bien proporciona dos variables que encajan a la perfección, ahora sí, con la trascendencia estética de los talleres de escultura granadinos y malagueño-antequeranos. Como indicábamos al inicio del párrafo este no es tampoco el final de una investigación. Todo lo contrario. Comienza aquí una nueva andadura para otros historiadores capaces de buscar paralelos con dichas imágenes, en aras de completar la evolución biográfica y artística de autores como Antonio del Castillo y Diego de Mora. Toda la trama histórica desplegada en el presente estudio ha servido también para poner de manifiesto el incesante y tradicional esfuerzo de las órdenes religiosas por difundir las advocaciones, temas y personajes propios, dentro de las más comunes misiones propagandísticas. En el caso de la orden carmelita descalza dos iconografías derivadas de las experiencias místicas de los santos reformadores, que, aún cuando tuvieron en principio un desarrollo independiente, encontraron un punto de unión en el *Jesús de los Remedios* de Benamejí, simultaneando representaciones de difícil encaje y con escasos ejemplos en el panorama nacional barroco.

<sup>43</sup> Antonio Urquizar Herrera, “Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia, Jesús Amarrado a la Columna y Descendimiento de

Nuestro Señor Jesucristo. Patrimonio artístico”, en *La Pasión de Córdoba*, t. V (Sevilla: Tartessos, 2000), 17-20.

## 6. Fuentes y referencias bibliográficas

- Aracil, Alfredo. *Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Aranda Doncel, Juan. "Presencia de los carmelitas descalzos en tierras cordobesas durante el siglo XVII: la fundación del convento de los Remedios de Benamejí". En *Actas de las primeras jornadas de la Real Academia de Córdoba en Benamejí*, 177-195. Córdoba: Real Academia de Córdoba, 1998.
- Aroca Lara, Ángel. "Retablos de la iglesia mayor". En *Los pueblos de Córdoba*, vol. 1, 242. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1992.
- Arola, Raimon. *Las estatuas vivas. Ensayo sobre arte y simbolismo*. Barcelona: Obelisco, 1995.
- Bonet Salamanca, Antonio. "Tipología escultórica teresiana". En *Santa Teresa y el mundo teresiano del barroco*, 547-566. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2015.
- Ciocchini, Héctor. "Estatuas animadas. De Asclepio a Juanelo". *El Paseante* 10 (1988): 81-93.
- Cornejo Vega, Francisco. "La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones". *Laboratorio de Arte* 9 (1996): 239-261.
- Cruz Cabrera, José Policarpo. "La conformación de una iconografía devocional: en torno a Jesús caído y la orden del carmelo". En *Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: ritos, tradiciones y devociones*, 52-79. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017.
- Dobado Fernández, Juan. "Iconografía del Carmelo en Andalucía". En *Decor Carmeli. El Carmelo en Andalucía*, 151-204. Córdoba: Cajasur, 2002.
- Escalante Jiménez, José. *Fragmentos para una historia de Antequera*. Málaga: CEDMA, 2009.
- Forsyth, Ilene Haering. "Magi and majesty. A study of romanesque sculpture and liturgical drama". *The Art Bulletin* 50 (1968): 215-222.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.
- García Hurtado, Manuel. *Abreviada crónica de la muy noble, culta y señorial villa de Benamejí*. Córdoba: Imprenta Madber, 2018.
- Hernández González, Salvador y Rodríguez Becerra, Salvador. "Los franciscanos y el Nazareno en la subbética y la campiña cordobesa: religiosidad popular y estética desde el barroco a la actualidad". En *Congreso internacional: El mundo del barroco y el franciscanismo*, 175-202. Priego de Córdoba: AHEF, 2016.
- Jiménez Pulido, Manuel. "Los conventos de la orden del Carmelo Descalzo en la provincia de San Ángel de la Alta Andalucía. Presencia histórica y realidad social". Tesis doctoral en curso, Universidad de Sevilla, 2021.
- Lara Valle, Joaquina y Rueda Oliva, Dolores. "Cuevas Bajas". En *Semana Santa en la provincia de Málaga*, 197-198. Málaga: Obispado-Universidad, 1994.
- López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús. "Mística y naturalismo. Pablo de Rojas, san Juan de la Cruz y el Nazareno de los Mártires de Granada". *Boletín de Arte* 26-27 (2005-2006): 249-282.
- Llordén Simón, Andrés. *Miscelánea artística antequerana*. Málaga: Universidad, 2008.
- Mâle, Emile. *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid: Encuentro, 1985.
- Martín González, Juan José. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.
- McKim-Smith, Gridley. "Dos Cristos a la columna y Gregorio Fernández". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 42 (1976): 333-340.
- Metz, Maïté. "Acercas de las representaciones de las experiencias místicas de santa Teresa". En *Santa Teresa o la llama permanente. Estudios históricos, artísticos y literarios*, 127-140. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2017.
- Moreno Cuadro, Fernando. "El Nazareno y el grabado carmelitano". En *Actas del congreso internacional Cristóbal de Santa Catalina y las cofradías de Jesús Nazareno*, vol. II, 775-800. Mérida: Hospitalarias de Jesús Nazareno, 1991.
- Moreno Cuadro, Fernando. "La humanidad de Cristo en la iconografía avilina". En *El maestro Juan de Ávila (1500-1569). Un exponente del humanismo reformista*, 123-144. Salamanca: Universidad, 2014.
- Moreno Cuadro, Fernando. *Iconografía de santa Teresa. De las visiones a la vida cotidiana*, tomo III. Burgos: Grupo Editorial Fonte-Monte Carmelo, 2018.
- Palomino Ruiz, Isaac. "La imagen de Jesús Nazareno de Béznar (Granada). Documentando los inicios de Diego de Mora". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 45 (2014): 101-112.
- Palomino Ruiz, Isaac. "Diego de Mora. Vida, obra e influjo de un artista de saga". Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2017.
- Pinilla Martín, María José. "Iconografía de santa Teresa de Jesús". Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2013.
- Pinilla Martín, María José. "Dos vidas gráficas de santa Teresa de Jesús: Amberes 1613 y Roma 1655". *BSAA Arte* 79 (2013): 183-202.
- Ramírez González, Sergio. *Las órdenes religiosas en la Andalucía Barroca. Arte e iconografía*. Málaga: Editorial Sarriá, 2011.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*, t. 2, vol. 4. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.
- Romero Benítez, Jesús. *Antonio del Castillo. Escultor antequerano, 1635-1704*. Antequera: Chapitel, 2013.
- Romero Torres, José Luis. *La escultura del Barroco*. En *Historia del Arte de Málaga*, t. 10. Málaga: Prensa Malagueña, S. A., 2011.
- Sánchez López, Juan Antonio. "Máquinas para la persuasión. La función del autómatas en la escultura y los ritos procesionales del barroco". En *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte: Correspondencia e integración de las artes*, tomo I, 477-508. Málaga: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2003.
- Sánchez López, Juan Antonio. "El Nazareno en la escultura barroca andaluza. Perspectivas de investigación desde la antropología, la iconografía y el arte". En *La imagen devocional barroca. En torno al arte religioso en Sisante*, 111-186. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2010.

- Suárez Arévalo, Jesús. “El convento de carmelitas de Benamejí y la imagen del Nazareno de los Remedios”. En *Las cofradías y hermandades de Jesús Nazareno y Nosso Senhor Dos Passos: Historia, arte y devoción*, vol. II, 595-613. Córdoba: Diputación Provincial-AHEF, 2019.
- Urquizar Herrera, Antonio. “Cofradía del Santísimo Cristo de la Misericordia, Jesús Amarrado a la Columna y Descendimiento de Nuestro Señor Jesucristo. Patrimonio artístico”. En *La Pasión de Córdoba*, t. V, 17-20. Sevilla: Tartessos, 2000.
- Valero Collantes, Ana Cristina. “Arte e iconografía de los conventos carmelitas en la provincia de Valladolid”. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2014.
- Velasco Cano, José María. *La Iglesia en Benamejí (1854-1858). Estudio de los expedientes parroquiales del non nato primer arreglo parroquial postconcordatario*. Córdoba: Diputación, 2013.
- Villar Movellán, Alberto. *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba: Universidad, 1995.