
Un horizonte escultórico en la difusión del renacimiento italiano durante el siglo XVI. El caso de Córdoba, España, y su imaginería clasicista

A sculptural horizon in the diffusion of the Italian Renaissance during the 16th century. The case of Cordoba, Spain, and its classicist imagery

Um horizonte escultórico na difusão do renascimento italiano durante o século xvi. o caso de córdoba, espanha e a sua imagineria classicista.

Un horizon sculptural dans la diffusion de la renaissance italienne au XVIe siècle. Le cas de Cordoba, en Espagne, et son imagerie classiciste.

Скульптурный горизонт распространения итальянского возрождения в 16 веке. случай кордовы, испания, и ее классические образы

Luque Carrillo, Juan

universidad de córdoba - españa.

juanluque317@gmail.com

Resumen: Durante el siglo XVI la ciudad de Córdoba, en España, se convirtió en la urbe más poblada y próspera de la comarca andaluza del sur de la Península Ibérica, a excepción tan sólo de la gran metrópoli sevillana, que acogió en 1503 la Casa de la Contratación de Indias por mandato de los reyes Fernando II de Aragón e Isabel I de Castilla. Las razones de este enriquecimiento cordobés se debieron a su privilegiada ubicación geográfica, entre una campiña feraz y una espléndida sierra al sur especializada en la industria artesanal textil. Sin duda, esta feliz circunstancia favoreció, a partir de 1520, la recepción y asimilación de las ideas estéticas del Renacimiento originado un siglo antes en la vecina Italia. En el presente trabajo abordaremos el estudio de sus principales manifestaciones escultóricas, maestros, tipologías y demandas entre las élites y destacados mecenas de la sociedad cordobesa del Quinientos.

Palabras clave: Córdoba, siglo XVI, Renacimiento, escultura.

Abstract: During the 16th century, the city of Cordoba, in Spain, became the most populated and prosperous city in the Andalusian region of the southern Iberian Peninsula, except for the great metropolis of Seville, which in 1503 hosted the Casa de la Contratación de Indias (House of Trade of the Indies) established by King Ferdinand II of Aragon and Queen Isabella I of Castile. The reasons why Cordoba earned great benefits were due to its privileged geographical location, between a fertile countryside and a splendid mountain range to the south specialized in the textile handicraft industry. Undoubtedly, from 1520 onwards, this favored, the reception and assimilation of the aesthetic ideas of the Renaissance which had originated a century earlier in neighboring Italy. In this paper we will study its main sculptural manifestations, art masters, typologies and requests among the elites and prominent patrons of the Cordovan society of the fifteenth century.

Keywords: Cordoba (Spain), XVI century, Renaissance, sculpture.

Resumo: Durante o século XVI a cidade de Córdoba, na Espanha, se tornou a urbe mais populosa e próspera da comarca andaluza do sul da Península Ibérica, a exceção tão só da grande metrópole sevilhana, que acolheu em 1503 a Casa da Contratação de Índias pelo mandato dos reis Fernando II de Aragão e Isabel I de Castela. As razões deste enriquecimento cordobês se deveram a sua privilegiada localização geográfica, entre uma campina feraz e uma esplêndida serra no sul especializada na indústria artesanal têxtil.

Sem dúvida, esta feliz circunstância favoreceu, a partir de 1520, a recepção e assimilação das ideias estéticas do Renascimento originado um século antes na Itália. Neste presente trabalho abordaremos o estudo das suas principais manifestações escultóricas, mestres, tipologias e demandas entre as elites e destacados mecenas da sociedade cordobesa do Quinhentos.

Palavras chaves: *Córdoba (Espanha), século XVI, Renascimento, escultura.*

Résumé: *Au XVII^e siècle, la ville de Cordoba, en Espagne, est devenue la ville la plus peuplée et la plus prospère de la région andalouse du sud de la péninsule ibérique, à l'exception de la grande métropole sévillane, qui accueillit en 1503 la Maison du Recrutement des Indes sur ordre des rois Ferdinand II d'Aragon et Isabelle I de Castille. Les raisons de cet enrichissement de Cordoba étaient dues à sa situation géographique privilégiée, entre une campagne fertile et une splendide chaîne de montagnes au sud spécialisée dans l'industrie textile artisanale. Sans aucun doute, cette heureuse circonstance a favorisé, à partir de 1520, la réception et l'assimilation des idées esthétiques de la Renaissance nées un siècle plus tôt dans l'Italie voisine. Dans ce travail, nous aborderons l'étude de ses principales manifestations sculpturales, de ses maîtres, de ses typologies et de ses revendications parmi les élites et les principaux mécènes de la société de Cordoba du XVII^e siècle.*

Mots clés: *Cordoba (Espagne), XVII^e siècle, Renaissance, sculpture*

Резюме: *Испания стал самым густонаселенным и процветающим городом в Андалузском регионе на юге Пиренейского полуострова, за исключением только великого мегаполиса Севильи, в котором располагался Дом Каса-де-ла-Каса. в 1503 г. Договор Индии по приказу королей Фердинанда II Арагонского и Изабеллы I Кастильской. Причины такого обогащения Кордовы заключались в ее привилегированном географическом положении: между плодородной сельской местностью и великолепным горным хребтом на юге, специализирующимся на ремесленной текстильной промышленности. Без сомнения, это счастливое обстоятельство способствовало, начиная с 1520 г., рецепции и усвоению эстетических идей Возрождения, зародившихся веком раньше в соседней Италии. В настоящей работе мы обратимся к изучению его основных*

скульптурных проявлений, мастеров, типологий и запросов среди элиты и выдающихся покровителей кордовского общества 1500 годов.

Слова: *Возрождение, скульптура*

Introducción

Tras el histórico capítulo de vicisitudes socio-políticas y demográficas acaecido durante los siglos de la Edad Media en la Península Ibérica, la ciudad de Córdoba, antigua capital del Califato Omeya andalusí, experimentó a principios del siglo XVI un fecundo proceso de asimilación de la cultura y arte del Renacimiento italiano que trajo consigo, como hecho particularmente significativo, la recuperación y reinterpretación de los modelos artísticos del lejano mundo grecolatino.

A lo largo de todo el Quinientos, pues, Córdoba mantuvo abundantes y estrechos contactos con Italia, logrando difundir su célebre cultura del Humanismo a través de una dimensión verdaderamente sorprendente y muy superior a la alcanzada en otras urbes y antiguos reinos de la geografía hispana. Y junto a ello, la presencia de ciertos artistas italianos en tierras cordobesas, favoreció esta difusión, especialmente a partir de los comedios del siglo, cuando muchos de ellos decidieron instalarse definitivamente en la ciudad y desarrollar sus trayectorias profesionales al servicio de los poderosos mecenas y principales empresas artísticas de la época, de igual modo que ocurrió en otras ciudades del sur del país como Jaén, Granada y, más adelante, Cádiz.

Sin embargo, la presencia de este Humanismo en Córdoba no se correspondió con el desarrollo de una nueva cultura artística inspirada en la recepción fidedigna de los modelos de la Antigüedad Clásica, sino más bien una reinterpretación de sus principales

ideales estéticos adaptados al contexto del siglo XVI. Ello justificó la pervivencia del antiguo urbanismo cordobés configurado durante los siglos centrales del Medioevo, renovado oportunamente durante todo el Quinientos, y estéticamente modernizado y ampliado con nuevos barrios, edificios nobles de reciente fábrica, fuentes, triunfos religiosos y otros monumentos que ensalzaron y engrandecieron el aspecto de la ciudad según los códigos humanistas de moda¹.

No obstante, a pesar de no verse obligada a crecer, la trama urbana cordobesa conoció una gran expansión de su radio durante las décadas de 1530 a 1560, permitiendo con ello numerosas construcciones oficiales, decoraciones escultóricas urbanas y mejoras públicas con las cuales asistimos a la definitiva configuración de la nueva y modernizada ciudad de Córdoba, cuya población superiora los 50.000 habitantes repartió su actividad urbana en dos focos fundamentales: uno, paralelo al río Guadalquivir, junto a la entrada principal de la ciudad, y el otro, convertido en núcleo cívico y lúdico, en torno al consistorio municipal e icónica Plaza de la Corredera².

En este articulado entramado, su escultura tuvo un desarrollo muy singular gracias a la nueva corriente

¹ Alberto Villar Movellány María Teresa Dabrio González, "Relaciones urbanas del cabildo catedral en la Córdoba del Quinientos", *Laboratorio de Arte*, nº 5 (1992): 163-193.

² Juan Luque Carrillo, "Recepción y demanda de los modelos arquitectónicos renacentistas en Córdoba, España, durante la primera mitad del siglo XVI", *Arte, entre paréntesis*, nº 15 (2022):6-17.

importada de Italia, más otras modas procedentes del norte de Europa (Flandes) que jugaron ciertamente en desventaja, pero que contribuyeron igualmente a la fijación de la renovada imagen de la Córdoba renacentista, donde trabajaron numerosos escultores, entalladores y otros artifices a expensas de las principales élites civiles y miembros del clero, quienes cultivaron un selecto ambiente cultural y participaron, por tanto, del feliz desarrollo de la escultura clasicista en la ciudad.



Fig. 1. Córdoba, 1572. Dibujo de JorisHoefnagel para la Enciclopedia CivitatesOrbisTerrarum.

Fotografía del autor.

Mutación estilística en la conformación del arte del Renacimiento en Córdoba. Del Gótico Humanista al Plateresco

A lo largo del primer tercio del siglo XVI, el arte español experimentó una profunda mutación estilística como consecuencia de las nuevas corrientes estéticas que penetraron desde finales de la centuria anterioren el país, a través de las principales rutas comerciales por el Mediterráneo occidental. Es por ello que, durante las primeras décadas del Quinientos, se mantuvo aún la herencia gótica en muchas de las construcciones, obras escultóricas y representaciones pictóricas hispanas, dando lugar en algunos casos a obras de verdadera y estimable calidad. Sin embargo, estas formas góticas (o tardogóticas) fueron mezclándose poco a poco con una nueva concepción estética que terminó por arrinconarlas, triunfando la nueva moda clasicista preconizada en la próspera República de Florencia durante el *Quattrocento*.

En esta transformación estética jugó un papel destacadísimo en Córdoba la presencia de algunos obispos como fray Juan Álvarez de Toledo (1523-1537) o don Leopoldo de Austria (1541-1557), religiosos que defendieron y difundieron la cultura humanista y patrocinaron numerosas obras de arte en la ciudad

durante sus episcopados³. A ello debe sumarse, además, la llegada a la ciudad de artistas procedentes de otras tierras y lugares -nacionales y extranjeros- conocedores de las ya renacientes formas y nuevas maneras artísticas, convirtiéndose en responsables directos de la mutación estilística. Y junto a esto, hay que destacar la difusión alcanzada por los grabados y cuadernos de dibujos, magníficos vehículos de transmisión que recorrieron gran parte de Europa Occidental, favoreciendo la asimilación y comprensión del nuevo lenguaje formal, especialmente en materias escultórica y pictórica⁴.

Siguiendo la tónica general del arte hispánico, la mayoría de las obras escultóricas del siglo XVI en Córdoba fueron esculpidas en madera, utilizándose la de mayor calidad (caoba y cerezo) para las zonas nobles y visibles, y las de tipo común (roble, nogal u olivo) para los sistemas de ensambles. Posteriormente, las obras eran sometidas a un largo proceso de policromía, sujeto a las estrictas normas preestablecidas por el gremio de entalladores cordobeses, y que sólo podían ejecutar maestros profesionales y experimentados en el oficio. Sin embargo, en Córdoba, además de la madera, los escultores también trabajaron otros materiales como

³ Juan Gómez Bravo, *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su Iglesia Catedral y Obispado*, Tomo II (Córdoba: Oficina de Juan Rodríguez, 1778), 444.

⁴ María Teresa Dabrio González, "La escultura cordobesa del Renacimiento", en *Córdoba y su Provincia*, Tomo III, coord. por Marcel Guarinos (Sevilla: Geber, 1986), 235-253.

el mármol (especialmente para imágenes de portadas arquitectónicas) y el yeso (en relieves destinados a decorar algunos retablos), dada la riqueza de sus numerosas canteras de la Subbética y la Albaida, ya conocidas y valoradas desde los siglos de la Antigüedad⁵.

Por otro lado, la temática de la escultura cordobesa durante el Quinientos fue esencialmente religiosa, siendo muy escasos los asuntos profanos, y en este caso exclusivamente relacionados con las decoraciones exteriores de portadas y fachadas de las grandes casas solariegas y palacetes de los céntricos barrios de *Omnium Sanctorum*, San Miguel y San Juan. Por lo tanto, las principales fuentes iconográficas utilizadas por los artistas fueron el Antiguo y el Nuevo Testamento, y las narraciones hagiográficas con las vidas y martirios de santos, además de los relatos de contenido piadoso-popular transmitidos oralmente de generación en generación, especialmente para el caso de las representaciones de los santos patronos Acisclo y Victoria y devociones particulares de la ciudad⁶.

A partir de 1500, y hasta los años finiseculares de la centuria, se pueden precisar distintas etapas en el desarrollo de la escultura en Córdoba que, por lo general, se corresponden con los cambios igualmente detectados en las otras manifestaciones artísticas. Los

⁵ Jesús Rivas Carmona, *Arquitectura y policromía: los mármoles del barroco andaluz* (Córdoba: Excm. Diputación Provincial, 1990), 45.

⁶ Santiago Sebastián López, *Arte y Humanismo* (Madrid: Cátedra, 1978), 32.

primeros años, como ya se ha indicado, muestran una clara pervivencia de los principios góticos que, al interactuar con las nuevas propuestas del Renacimiento, originaron un estilo novedoso y rompedor, denominado por muchos autores “Gótico Humanista”⁷. No obstante, a partir de 1520-1525 se hace cada vez más evidente la presencia de una sensibilidad diferente que se traduce en la aparición de formas y elementos ornamentales nuevos, de inspiración clásica, y que se entremezclan con los tradicionales en un primer momento para luego desbancarlos y quedar como protagonistas absolutos. Estos elementos, ejecutados con talla minuciosa y preciosista, se extienden por las superficies invadiéndolas completamente, propiciando un tipo de decoración recargada y con grandes efectos plásticos, como puede advertirse en las portadas de algunos de los principales templos de la época, caso de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de la localidad de La Rambla, cuya fachada diseñada en 1530 se debe al reconocido arquitecto Hernán Ruiz I (1475-1547)⁸.

Más adelante, hacia los comedios del siglo, este exceso ornamental se redujo sensiblemente, prefiriéndose ahora un tipo de decoración extraída del propio lenguaje arquitectónico, donde sus principales

⁷ Alberto Villar Movellán, “La arquitectura del Quinientos”, en *Córdoba y su Provincia*, Tomo III, coord. por Marcel Guarinos (Sevilla: Geber, 1986), 208-233.

⁸ Esperanza Rosas Alcántara, “Hernán Ruiz, el origen de una dinastía de arquitectos”, en *Arte, Arqueología e Historia*, nº 9 (2002), 55-61.

elementos constituyeron la base del concepto ornamental. De este modo, las estructuras se volvieron más ordenadas, dando lugar a conjuntos de gran unidad y belleza en los que la decoración arquitectónica desempeñó un papel complementario a la escultura y a la pintura, como queda de manifiesto en muchas de las construcciones de Hernán Ruiz II (1514-1569), hijo del anterior homónimo⁹.

Ahora bien, al igual que en el resto de ciudades de España, la escultura en Córdoba durante el siglo XVI se manifestó principalmente a través de dos tipologías o modalidades, el retablo y la imaginería exenta. El primero es, sin duda, uno de los elementos más característicos e icónicos del arte andaluz del Quinientos. Concebido para servir de fondo de altar y de marco adecuado al Sagrario donde se custodia la reserva eucarística, el retablo desempeña un papel fundamental, debido a su misión didáctica y evangelizadora, como podemos apreciar en algunos ejemplos de notable interés como el retablo mayor de la iglesia parroquial de la Asunción, en la localidad de Priego de Córdoba, donde se muestra una tipología cercana a la de los maestros castellanos del norte peninsular, al combinar pinturas y esculturas en sus diferentes cuerpos y calles¹⁰.

⁹Alfredo J. Morales, "Hernán Ruiz "el Joven"", en *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*, Tomo 36, coord. por Jesús Rubio Lapaz (Sevilla: Publicaciones Comunitarias, 2011), 263-301.

¹⁰ Fernando Checa Cremades, *Escultura y pintura en España. 1450-1600* (Madrid: Cátedra, 1983), 134.

Por su parte, la escultura exenta se rige por parámetros similares. Son en su mayoría imágenes devocionales, vinculadas a cofradías y hermandades y destinadas, por tanto, a recibir culto y a participar en los desfiles procesionales, lo que obligará a los artistas a un extremo cuidado y exquisitez a la hora de su ejecución, debiendo reunir buenos conocimientos de anatomía y un perfecto dominio de la técnica, para permitir la completa y total contemplación de la imagen desde cualquier punto de vista.

En efecto, durante las primeras décadas del siglo, la imaginería cordobesa se ajustó cabalmente a los planteamientos del gótico humanista, tanto en imágenes de función decorativa, como en las específicamente devocionales. Sin embargo, las novedades procedentes de Italia provocaron un gradual giro en la trayectoria y los artistas comenzaron, primero lentamente, con dudas, luego con firmeza, a dotar a sus creaciones de los nuevos rasgos acordes con el espíritu renacentista. El sustrato clasicista que siempre ha caracterizado el arte andaluz cobró entonces fuerza, de modo que la belleza y elegancia de las formas clásicas dio vida a las figuras de Cristo, María, santos y mártires, en un intento cada vez más persuasivo de acercar la divinidad al creyente, aunque sin deshacerse de su sacralidad. De este modo, poco a poco se establecieron los cánones estéticos que, teniendo como base las formas clásicas, crearon un foco de imaginería poderoso y convincente, plenamente acorde con los

principios litúrgicos defendidos en el Concilio de Trento¹¹.

Dentro de la imaginería cristífera, hemos de diferenciar dos tipologías básicas: nazarenos y crucificados, siendo esta última representación la más habitual, sobre todo a partir de 1550. Los primeros exponentes de la centuria son imágenes todavía aferradas a la estética tardogótica, caracterizadas por su rigidez, hieratismo y anatomías en procesos de perfeccionamiento plástico. Lamentablemente son escasos los ejemplos de esta tipología que han llegado a nosotros, lo que impide que pueda abordarse un análisis profundo de los mismos. Sin embargo, sobresale un caso de gran singularidad, felizmente conservado en la catedral de la ciudad; el llamado *Santo Cristo del Punto*, que preside el altar de la misma advocación, junto al brazo sur del crucero catedralicio. Se trata de un crucificado de tres clavos, con brazos de gran rigidez y anatomía pormenorizada, aunque todavía poco naturalista. La obra, regalada en 1585 a la Catedral por el obispo don Antonio de Pazos y Figueroa, destaca por la plasticidad de su material, la cañaheja, una pasta de caña de maíz, lino y cáñamo de gran tradición americana prehispánica. Es, por tanto, una obra de gran interés que conecta con la producción de los abundantes talleres artísticos novohispanos del Quinientos, donde precisamente este material, junto

¹¹ Jesús Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo: Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del renacimiento al Barroco* (Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1993), 43.

con el maguey, se convirtieron en los más utilizados para las representaciones escultóricas¹².

Otro interesante ejemplo es el *Crucificado de la Salud* de la parroquia de San Juan y todos los santos, imagen titular de la Hermandad de penitencia del *Vía Crucis*, anónima, aunque se conoce su año de factura, 1590, ya que en su restauración de 1974 llevada a cabo por el imaginero cordobés Miguel Arjona, se descubrió en su interior un documento con la fecha de ejecución. Se trata de un crucificado muerto, sujeto al madero por tres clavos, como en el caso anterior, y cubierto por un paño de pureza anudado en la cadera izquierda. De anatomía musculosa y piernas fuertemente flexionadas, su cabeza, con corona de espinas tallada, se inclina hacia el lado derecho, mostrando un estudiado equilibrio compositivo¹³.

De igual modo, son muy pocas las versiones del nazareno que, de este período, se conservan en Córdoba, siendo a partir del último tercio del siglo cuando florece esta iconografía y se difunde por toda la provincia su devoción, especialmente entre los pueblos de la comarca sur, caso de Luque, Carcabuey, Zuheros o Palenciana. Probablemente uno de los más antiguos exponentes sea el relieve del *Nazareno* que preside el retablo de la capilla de San Simón y San Judas, en la Catedral, obra significativa y de gran

¹²Manuel Nieto Cumplido, *La Catedral de Córdoba* (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1995), 397.

¹³Alberto Villar Movellán, María Teresa Dabrio González y María de los Ángeles Raya Raya, *Guía artística de Córdoba y su provincia* (Córdoba: Fundación José Manuel Lara, 2005), 159.

simbolismo en que se representa a Jesús abrazando el travesaño principal de la cruz. Presenta la pierna derecha ligeramente adelantada, en un movimiento que se compensa con el correspondiente del resto del cuerpo, siguiendo la clásica fórmula renacentista tan ensayada en el segundo tercio del Quinientos. De ejecución fina y cuidada, sugiere perfectamente la sensación volumétrica, lograda no solo por la propia talla, sino mediante una incisión muy marcada en los contornos y en los pliegues de la túnica. La torsión de la figura y su levísimo escorzo contribuyen a intensificar su profundidad, en una hornacina de medio punto de reducidas dimensiones donde la imagen parece sobresalir de su marco arquitectónico¹⁴.

¹⁴ Adrián León Lara y Juan Luque Carrillo, "Aproximación a la iconografía de la Pasión de Cristo en la Catedral de Córdoba", en *Por tu cruz redimiste al mundo*, coord. por Sarai Herrera Pérez (Córdoba: Cabildo Catedral, 2019), 75-79.



Fig. 2. Nazareno. Anónimo. Segundo tercio del siglo XVI. Capilla de San Simón y San Judas, Catedral de Córdoba. Fotografía del autor.

Paralelamente, en lo que se refiere a la Virgen, vemos también en sus escasas representaciones las mismas características plásticas advertidas en los anteriores

casos cristíferos, destacando con fuerza las caídas, cada vez más naturalistas, de los ropajes y vestimentas y, sobre todo, una particular belleza idealizada en los rostros, generalmente de finas y delicadas facciones. Uno de los ejemplos más tempranos la popular y devota imagen de *Nuestra Señora de Linares*, cuyas formas, rítmicamente movidas, las telas en torno al cuerpo y el perfil corpulento del Niño, evocan las fórmulas importadas desde Castilla por los maestros de principios de siglo instalados en el sur de la Península. Lamentablemente, la imagen se encuentra en la actualidad muy desvirtuada debido a las sucesivas restauraciones y repintes a los que ha sido sometida, como ocurre con muchas de las obras de este periodo a nivel nacional¹⁵. También conviene citar la interesante imagen de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* del coro alto del convento de Santa Ana de la localidad de Montilla, de concepcionistas franciscanas, grupo escultórico de elegancia muy singular que sobresale por su cuidada composición, equilibrio en las formas y canon ordenado que responde en cada figura a los tamaños naturales¹⁶.

¹⁵ Antonio Arjona Castro, "Linares: historia de un topónimo y de un santuario de la Virgen María", en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 151, (2006), 139-146.

¹⁶ Juan Aranda Doncel y Manuel Ruiz Luque, *Montilla: historia, arte y literatura* (Córdoba: Edición de los autores, 1988), 93.



Fig. 3. Nuestra Señora de Linares. Anónimo. Primera mitad del siglo XVI. Santuario de Nuestra Señora de Linares, Córdoba. Fotografía del autor.

Por último, respecto a las representaciones de los santos, son también muy escasas las imágenes que se conservan, a excepción de las que aparecen en las repisas y hornacinas de los retablos concentrados en su mayoría en la capital, y muy particularmente en el entorno de la Catedral, donde los principales canónigos fundaron ricas capillas-panteones en los muros perimetrales que circundan las naves de la

antigua mezquita. Este es el caso, por ejemplo, de la bella imagen de *Santa Lucía* conservada hoy en el Palacio Episcopal, pero que presidió en el siglo XVI la desaparecida capilla de Santa Lucía y la Encarnación en la Catedral, de la cual solo se conserva en la actualidad un nicho labrado en cantería con la mitad de una venera en el giro de su cerramiento superior. La imagen, siguiendo la iconografía habitual de la santa, muestra a una joven portando la palma y una salvilla con la representación simbólica de sus ojos. Viste la mártir una elegante túnica y sobretúnica de alto talle, marcado por un cinturón con broche en forma de cartela y cuyos ropajes se agitan levemente a causa de la posición de las piernas. Se advierte en la obra un rostro sereno de finos perfiles, con el cabello recogido en un artificioso moño con elementos y atributos decorativos característicos de las damas del período romano imperial (siglos I-V d. C.)¹⁷.

Eclosión de la imagería línea

Durante las últimas décadas del siglo XVI el arte cordobés experimentó un nuevo cambio estilístico en el que la influencia clasicista depuró exitosamente sus formas, revelando ahora un mayor componente italianizado en las creaciones plásticas y sentando las bases de los futuros esquemas arquitectónicos que

¹⁷ Juan Luque Carrillo, *El arquitecto Juan de Ochoa, 1554-1606* (Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 2020), 71-72.

abrieron paso, a partir de 1610-1615, a la estética pre-barroca. Esta nueva mutación, comúnmente denominada por la historiografía artística como “Manierismo”, apostó por esculturas de mayor naturalismo caracterizadas por actitudes complejas e inverosímiles, en la recreación de los principales episodios neotestamentarios donde quedaron intencionadamente reflejados los mensajes conciliares trentinos.

Se produjo entonces una verdadera eclosión imaginera en la ciudad, que se prolongó hasta las primeras décadas del Seiscientos, expresada a través de las trayectorias profesionales y obras icónicas de los grandes escultores cordobeses del momento, todos especializados en la talla en madera. Desde el punto de vista estilístico, uno de los principales rasgos a destacar es la ambivalente influencia sevillano-granadina, a causa de los frecuentes contratos de obras mantenidos con ambas escuelas. A ello debe sumarse, además, el fluir constante de maestros castellanos y extranjeros que llegaron a Córdoba, bien de paso hacia las Indias, o bien para afincarse eventual o definitivamente en la ciudad, como fue el caso del alemán Alejo Fernández (h. 1475-1545) o del italiano César Arbasia (1547-1607), quienes dejaron interesantes obras pictóricas en la Catedral y en hospitales particulares, hoy depositadas en el Museo de Bellas Artes de la ciudad. Todo ello, junto a la particular idiosincrasia del arte local, permitió la configuración de un importante foco escultórico rápidamente proyectado dentro de sus limitadas fronteras, aunque logrando sus más señeras y

significativas manifestaciones ya en la centuria posterior, en pleno contexto barroco¹⁸.

En cuanto a la primera tipología iconográfica cristífera-la del crucificado-, debemos destacar como característica fundamental su apariencia y anatomía hercúleas, bien reproducidas y dotadas generalmente de rostros idealizados, ausentes de cualquier rictus violento o dramático. Dos magníficos ejemplos de este último tercio del Quinientos en la ciudad son el *Crucificado de la Caridad*, titular de la hermandad de la misma advocación, y el *Yacente* que procesiona cada Viernes Santo en la Cofradía del Santo Entierro. La primera de estas imágenes, aunque donada en 1614 a la cofradía por el mercader valenciano Juan Draper, se ajusta estilísticamente a los cánones manieristas: su figura es apolínea, con una correcta anatomía, forzada torsión del tronco y hombro, rostro delicado y boca entreabierta, rasgos que imprimen singular carácter y grandeza a la imagen. Características similares refleja el *Cristo Yacente*, venerado en la iglesia de Santo Domingo de Silos y El Salvador, antiguo templo jesuita de la ciudad. Es muy probable que esta imagen hubiera pendido originariamente de una cruz, según se evidencia por sus brazos articulados y el modo de marcar la musculatura, particularmente la elevada caja torácica. Por su parte, el rostro, de suaves facciones,

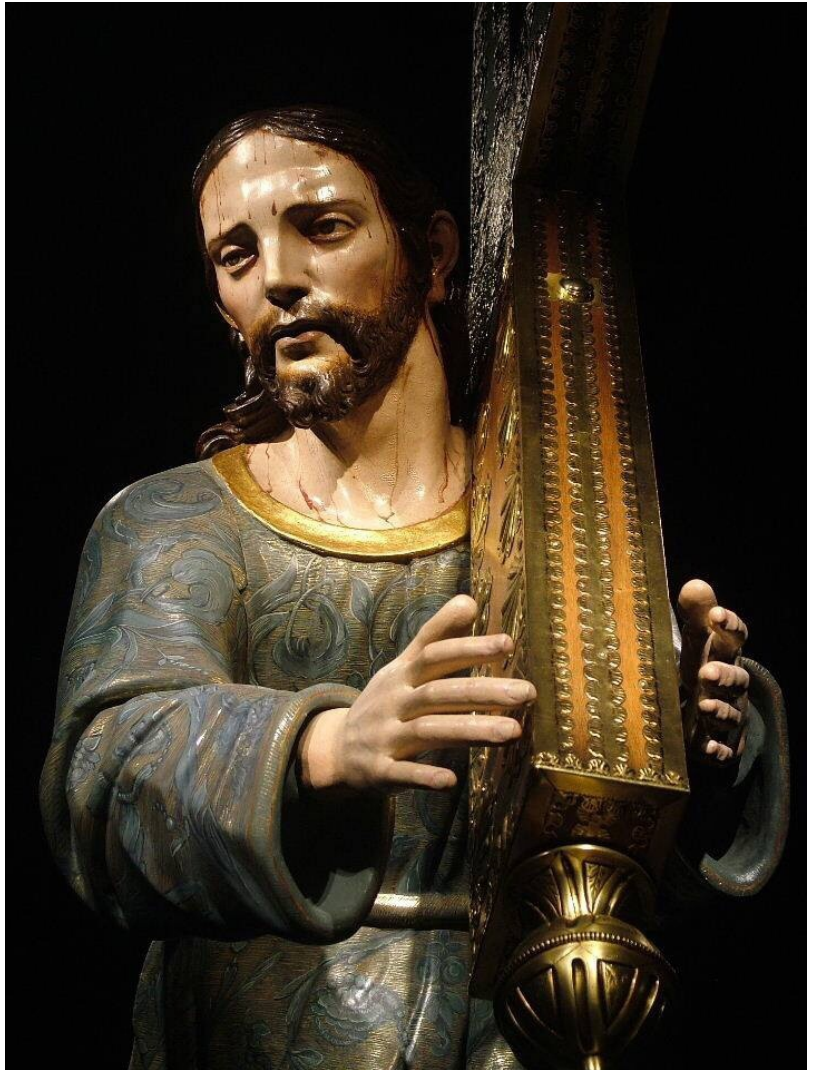
¹⁸ Antonio Ojeda Carmona, "César Arbasia en Córdoba, durante el reinado de Felipe II", en *Córdoba en tiempos de Felipe II*, coord. por Juan Rafael Vázquez Lesmes y Miguel Ventura Gracia (Córdoba: Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1999), 393-414.

tampoco presenta dramatismo, sino más bien una marcada serenidad, lo que ha llevado a relacionar estilísticamente la obra con la impronta y estética del escultor sevillano de finales del siglo XVI Juan Bautista Vázquez el Viejo (1510-1588)¹⁹.

Sin embargo, la presencia de la escuela granadina de escultura ha dejado en la provincia de Córdoba obras de singular belleza y notable interés, como es el caso de la imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de la iglesia de san Francisco de la localidad de Priego de Córdoba, realizada por el escultor Pablo de Rojas en 1592. Se trata de una escultura en madera policromada, tallada completa, con túnica bellamente estofada que se encuentra actualmente oculta por las vestiduras de terciopelo que viste. La imagen ofrece un complicado juego direccional, pues mientras flexiona las piernas y escorza la figura, agobiada por la cruz, la cabeza marca un giro en dirección lateral, dando lugar a una tensión muy propia del lenguaje escultórico manierista. Aunque su cabello también es tallado, compuesto por largas guedejas, tampoco queda visible pues lo oculta la larga cabellera postiza que, estéticamente, desmerece bastante al conjunto. Finalmente, sobresale su dulce rostro, muy bien modelado y dotado de suaves y delicadas facciones de contenido gesto²⁰.

¹⁹ María Teresa Dabrio González, "Dos imágenes manieristas en la semana santa cordobesa", en *Alto Guadalquivir*, s/n (1983), 39.

²⁰ Rafael RequereyBallesteros, "Algunos apuntes sobre la Hermandad de Jesús Nazareno de Priego", en *Arte, arqueología e historia*, nº 9 (2002), 149-155.



*Fig. 4. Nazareno. Pablo de Rojas, Circa 1592. Iglesia del antiguo convento de San Francisco, Priego de Córdoba (Córdoba).
Fotografía del autor.*

También a Pablo de Rojas se debe la elegante escultura de *San Pedro* de la iglesia parroquial de San Mateo, en la localidad de Lucena, al sur de la provincia. En esta obra, Rojas ha singularizado al apóstol como pontífice, vistiendo capa pluvial y tiara, y entronizado en su cátedra. El rostro vuelve a expresar esa afabilidad y singular dulzura características de la producción imaginera de este escultor de finales del siglo XVI, advirtiéndose quizás en este ejemplo un mayor éxito en su intento por reproducir fielmente el naturalismo plástico²¹.

Dentro de esta iconografía pasionista hay que considerar asimismo al interesante grupo escultórico de la *Piedad* conservado en la localidad de Montilla, en la Casa-Museo de San Juan de Ávila, obra de indudable factura manierista e impronta italianizada, como se aprecia en la figura del yacente, de proporciones equilibradas y perfecta anatomía. También en esta localidad, se conserva en el mismo lugar una interesante talla con representación del *Ecce Homo*, realizada -según Enrique Garramiola- en 1597 por el escultor Juan de Mesa²². Se trata de una

²¹ Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, "Pablo de Rojas, del romanismo al naturalismo", en *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz: el ciclo humanista. Desde el último gótico al fin del barroco*, Tomo 39, coord. por Clotilde Lechuga Jiménez (Sevilla: Publicaciones Comunitarias, 2011), 105-137.

²² Enrique Garramiola Prieto, *Montilla: guía histórica, artística y cultural* (Córdoba: El Almendro, 1982), 147.

figura de tamaño natural, animada por ligera torsión, aunque con un rostro ligeramente desvirtuado debido a los retoques sufridos en los últimos años. Sin embargo, como ocurre con la mayoría de las obras documentadas del artista, se advierte en la pieza un estilo particularmente místico y orientado hacia un naturalismo en vías de evolución hacia una vertiente de mayor realismo.

A estos mismos años corresponde la imagen de *Cristo atado a la columna* de la parroquia, nuevamentemontillana, de Santiago, donde la complejidad compositiva de la estética manierista resulta aún más evidente pues, a pesar de sus documentadas restauraciones, mantiene la expresión original del rostro, la cabellera perfectamente tallada, tipo de sudario y contorsión generalizada del cuerpo, características que inclinaron en 1986 al profesor Alberto Villar a considerar a esta imagen como obra del citado escultor Juan de Mesa²³.

Un caso excepcional dentro de la imaginería renacentista cordobesa lo constituye la imponente talla del *Santo Cristo de Zacatecas*, que preside la capilla sacramental de la misma parroquia de Santiago, en Montilla, y cuyo principal interés es más específicamente histórico que artístico. Tradicionalmente se ha apuntado que la escultura fue importada en 1576 desde la capital de Nueva España por Andrés de Mesa, y donada a la Cofradía de la Vera

²³ Alberto Villar Movellány Antonio Urquizar Herrera, *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones* (Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad, 2003), 79.

Cruz para procesionar por las calles de la localidad cordobesa cada martes santo, junto a la imagen de candelera de Nuestra Señora del Socorro²⁴. La obra novohispana supera los dos metros de altura y fue ejecutada con una mezcla de fibras vegetales de caña de maíz y encolados, según la técnica escultórica tradicional de los artesanos y entalladores mexicanos del siglo XVI, pudiéndose advertir su particular fuerza expresiva en el rostro, marcado dramatismo y ciertos arcaísmos plásticos en la configuración anatómica y tamaños de sus miembros²⁵.

²⁴La actual imagen de Nuestra Señora del Socorro sustituye a la original titular mariana de la cofradía, de finales del siglo XVI, que desapareció tras el cese de la primitiva organización. Su refundación en el año 2000 trajo consigo el proyecto de la talla de la nueva imagen, que fue encargada al año siguiente al imaginero cordobés Antonio Bernal Redondo.

²⁵ Antonio Luis Jiménez Barranco, "El Santo Cristo de Zacatecas, una imagen entre dos mundos. Semilla de la fe de la vieja Europa y fruto del arte colonial de Nueva España", en *Tercerol: Cuadernos de investigación*, nº 12 (2008), 135-150.



Fig. 5. Santo Cristo de Zacatecas. Anónimo novohispano. 1576. Iglesia de Santiago, Montilla (Córdoba). Fotografía del autor.

Por otro lado, en cuanto a la iconografía mariana, son verdaderamente escasas las representaciones de María con el Niño que se conservan de este periodo, al contrario de lo que sucede en épocas posteriores, sobre todo en el Setecientos, lo cual hace pensar que debieron existir en el siglo XVI más imágenes de la Virgen de las que han llegado a nuestros días y que, por diversas circunstancias, se han ido perdiendo y extraviado con el paso del tiempo. No obstante, entre las que se han conservado, hemos de destacar la escultura de bulto redondo con representación de la *Virgen de la Cabeza* que preside la popular Fuente de la Salud en la mencionada localidad de Priego de Córdoba. La obra, esculpida en 1586 en mármol por el maestro cantero Alonso González Bailén, sobresale por sus elegantes proporciones, rostro idealizado de María y sutil postura del Niño Jesús, en un intento de humanizar ambas figuras y subrayar sus principales rasgos naturalistas²⁶.

Ahora bien, una de las esculturas marianas más interesantes y bellas, fechable en los últimos años del siglo o primeros del Seiscientos, es la imagen de la *Inmaculada Concepción* venerada en el templo parroquial de Nuestra Señora del Castillo de la localidad de Fuente Obejuna, al norte de la provincia. Se trata de una imagen de porte majestuoso, vestida con túnica que adquiere amplios y volumétricos ropajes y con las manos unidas en actitud orante ante

²⁶ Francisco Manuel Carmona Carmona, "Obra y proyectos del gran cantero Luis González Bailén", en *Anales de Historia del Arte*, nº 27 (2017), 83-112.

el pecho. Su rostro es particularmente delicado y muestra una gran belleza, con finos labios y mirada recatada que le imprimen una expresión ensimismada. La escultura, originaria de la villa malagueña de Antequera según la profesora María Teresa Dabrio, es sin duda uno de los primeros exponentes cordobeses de la iconografía inmaculista difundida en toda la geografía hispana a partir del siglo XVII, tras la histórica controversia entre franciscanos y tomistas en defensa de la Concepción Inmaculada de María²⁷.

Finalmente, por lo que se refiere a la iconografía de los santos, hemos de señalar que tampoco son muy abundantes sus representaciones en el arte cordobés del último tercio del Quinientos, si exceptuamos las que presiden las hornacinas y nichos de los retablos, muchos de ellos nuevamente localizados en las capillas-panteones y altares de la catedral. Un claro exponente, cronológicamente también a caballo entre los siglos XVI y XVII, es la interesante talla en madera policromada con representación de *San Pablo*, titular de la capilla de la Conversión de San Pablo, junto al extremo sur de la nave coral catedralicia, donde reposan los restos mortales del obispo don José Antonio Infantes Florido (1920-2005). Obra del escultor Pedro Freile de Guevara, la imagen de *San Pablo* plantea un avanzado estudio naturalista especialmente perceptible en su postura, rostro, con expresión firme y decidida, y los plegados de la túnica.

²⁷ María Teresa Dabrio González, *Felipe de Ribas, escultor (1609-1648)*, (Sevilla: Excma. Diputación provincial, 1985),93.

Singularizado según su habitual iconografía, el santo ha sido representado de pie, portando sus dos principales atributos, la espada y el libro, y luciendo una elegante pose que remite ineludiblemente a los tradicionales *contrappostos* griegos del periodo clásico (siglos V y IV a. C.)²⁸.

²⁸ María Soledad Lázaro Damas, "El retablo de la capilla de San Pablo de la Catedral de Córdoba, obra de Pedro Freile de Guevara y Juan de Espinosa", en *Diálogos de arte: homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, coord. por Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz (Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2014), 131-151.



Fig. 6. San Pablo. Pedro Freile de Guevara. Finales del siglo XVI-principios del XVII. Capilla de la Conversión de San Pablo, Catedral de Córdoba. Fotografía del autor.

Es por todo ello que la escultura cordobesa del siglo XVI plantea unas connotaciones muy particulares en la difusión del arte del Renacimiento, y la proyección entre los distintos pueblos y localidades que integraron su antiguo reino. La rapidez con que los artistas cordobeses asimilaron las nuevas formas y bases estéticas italianizadas, es un claro indicador de la creatividad y genio artístico de sus principales maestros y artífices locales, que supieron captar el nuevo lenguaje, adaptarlo a sus tradiciones y técnicase imprimir en sus creaciones una huella muy singular. La cultura del Humanismo, sus ambientes en una Córdoba próspera y modernizada, los numerosos artistas y eruditos, y la importante labor patrocinadora de los poderosos mecenas, hicieron posible un feliz desarrollo del Renacimiento en esta ciudad del sur de España, donde sus testimonios históricos y monumentos aún mantienen viva esta feliz huella. Confiemos en que los nuevos avances y estudios científicos nos ayuden a seguir descubriendo la realidad que experimentó Córdoba en este periodo concreto de la Edad Moderna y a preservar su excepcionalidad en el lugar que justamente le corresponde dentro del conjunto de escenarios patrimoniales de la Humanidad, en virtud de sus cuatro declaraciones concedidas por la Unesco en las últimas décadas: la Mezquita-Catedral (1984), el centro urbano histórico (1994), la fiesta de los Patios

(2012) y su conjunto-yacimiento arqueológico de Madinat Al-Zahra (2018)²⁹.

Conclusión

Por último, a modo de conclusión, queremos referirnos a este periodo de la historia de la escultura en la ciudad de Córdoba como uno de los momentos de mayor enriquecimiento artístico gracias a la recepción de los modelos estéticos italianos que, desde las primeras décadas del Quinientos, comenzaron a difundirse y a darse a conocer entre sus principales artífices, escultores y entalladores locales. La superación de las formas tardomedievales, y el nuevo cambio de mentalidad gestado desde el seno de la cultura humanista, permitió un especial impulso y desarrollo de sus creaciones artísticas a partir de 1520-1530, particularmente en el campo de la imaginería exenta vinculada a las cofradías y hermandades procesionales, como hemos podido comprobar a través de algunos interesantes ejemplos de crucificados y nazarenos. Paralelamente, la nueva moda italianizada también se hizo presente en las decoraciones de retablos y altares que poblaron capillas, panteones y otros espacios sacros vinculados

²⁹ Juan Luque Carrillo, "Manifestaciones y componentes artísticos en la evolución del patrimonio cultural e histórico", en *Córdoba, póker de Patrimonios de la Humanidad*, coord. por José Manuel Escobar Camacho (Córdoba: Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, 2020), 37-44.

a la Catedral, obteniendo en algunos casos obras de singularísima calidad y riqueza artística.

Este conjunto de relaciones culturales entre Italia y España durante la Edad Moderna tuvo también una gran proyección en las otras dos grandes manifestaciones artísticas: la arquitectura y la pintura, cuyos estilos y códigos estéticos lograron evolucionar con éxito hasta su extinción en los primeros decenios del Seiscentos. Italia, cuna de la cultura del Humanismo, y España, con el caso concreto de la ciudad de Córdoba, revelan en sus historias la importancia del capítulo del arte del Renacimiento, en un feliz y arduo deseo de recuperar el espíritu clásico evocador de un glorioso pasado grecolatino, reflejado artísticamente en las elegantes imágenes de contenido religioso que hemos analizado en nuestro trabajo. Sin duda, un feliz escenario donde aún hoy rezan los nombres de estos artistas y obras con el único fin de ensalzar dicha cultura y su reconocimiento como parte identitaria de la historia local.

Bibliografía

Aranda Doncel, Juan y RuizLuque, Manuel.1988. *Montilla: historia, arte y literatura*. Córdoba: Edición de los autores.

Arjona Castro, Antonio.2006. "Linares: historia de un topónimo y de un santuario de la Virgen María", *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 151: 139-146.

Carmona Carmona, Francisco Manuel.2017. “Obra y proyectos del gran cantero Luis González Bailén”, *Anales de Historia del Arte*, nº 27: 83-112.

Checa Cremades, Fernando.1983. *Escultura y pintura en España. 1450-1600*. Madrid: Cátedra.

Dabrio González, María Teresa.1983. “Dos imágenes manieristas en la semana santa cordobesa”, *Alto Guadalquivir*,s/n: 39.

Dabrio González, María Teresa.1985. *Felipe de Ribas, escultor (1609-1648)*. Sevilla: Excma. Diputación provincial.

Dabrio González, María Teresa.1986. “La escultura cordobesa del Renacimiento”. En *Córdoba y su Provincia*, Tomo III, coordinado por Marcel Guarinos, 235-253. Sevilla: Geber.

Garramiola Prieto, Enrique.1982. *Montilla: guía histórica, artística y cultural*. Córdoba: El Almendro.

Gómez Bravo, Juan. 1778. *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su Iglesia Catedral y Obispado*, Tomo II. Córdoba: Oficina de Juan Rodríguez.

Jiménez Barranco, Antonio Luís.2008. “El Santo Cristo de Zacatecas, una imagen entre dos mundos. Semilla de la fe de la vieja Europa y fruto del arte colonial de Nueva España”, *Tercerol: Cuadernos de investigación*, nº 12: 135-150.

Lázaro Damas, María Soledad.2014. “El retablo de la capilla de San Pablo de la Catedral de Córdoba, obra de Pedro Freile de Guevara y Juan de Espinosa”. En *Diálogos de arte: homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, coordinado por Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, 131-151. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

León Lara, Adrián y Luque Carrillo, Juan. 2019. “Aproximación a la iconografía de la Pasión de Cristo en la Catedral de Córdoba”. En *Por tu cruz redimiste al mundo*, coordinado por Sarai Herrera Pérez, 75-79. Córdoba: Cabildo Catedral.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús.2011. “Pablo de Rojas, del romanismo al naturalismo”. En *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz: el ciclo humanista. Desde el último gótico al fin del barroco*, coordinado por Clotilde Lechuga Jiménez, Tomo 39, 105-137. Sevilla: Publicaciones Comunitarias.

Luque Carrillo, Juan.2020. *El arquitecto Juan de Ochoa, 1554-1606*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial.

Luque Carrillo, Juan.2020. “Manifestaciones y componentes artísticos en la evolución del patrimonio cultural e histórico”. En *Córdoba, póker de Patrimonios de la Humanidad*, coordinado por José Manuel Escobar Camacho, 37-44. Córdoba: Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba.

Luque Carrillo, Juan.2022. “Recepción y demanda de los modelos arquitectónicos renacentistas en Córdoba, España, durante la primera mitad del siglo XVI”, *Arte, entre paréntesis*, nº 15: 6-17.

Morales, Alfredo J. 2011. “Hernán Ruiz “el Joven””. En *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*, coordinado por Jesús Rubio Lapaz, Tomo 36, 263-301. Sevilla: Publicaciones Comunitarias.

Nieto Cumplido, Manuel.1995. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.

Ojeda Carmona, Antonio.1999. “César Arbasia en Córdoba, durante el reinado de Felipe II”.En*Córdoba en tiempos de Felipe II*, coordinado por Juan Rafael Vázquez Lesmes y Miguel Ventura Gracia, 393-414. Córdoba: Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes.

Requerey, Rafael.2002. “Algunos apuntes sobre la Hermandad de Jesús Nazareno de Priego”, *Arte, arqueología e historia*, nº 9: 149-155.

Rivas Carmona, Jesús. 1990. *Arquitectura y policromía: los mármoles del barroco andaluz*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial.

Rosas Alcántara, Esperanza.2002. “Hernán Ruiz, el origen de una dinastía de arquitectos”, *Arte, Arqueología e Historia*, nº 9: 55-61.

Rubio Lapaz, Jesús.1993. *Pablo de Céspedes y su círculo: Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del renacimiento al Barroco*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

Sebastián López, Santiago. 1978. *Arte y Humanismo*. Madrid: Cátedra.

Villar Movellán, Alberto.1986. “La arquitectura del Quinientos”. En *Córdoba y su Provincia*, coordinado por Marcel Guarinos, Tomo III, 208-233. Sevilla: Geber.

Villar Movellán, Alberto y Dabrio González, María Teresa.1992. “Relaciones urbanas del cabildo catedral en la Córdoba del Quinientos”, *Laboratorio de Arte*, nº 5: 163-193.

Villar Movellán, Alberto y Urquizar Herrera, Antonio. 2003. *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

Villar Movellán, Alberto, Dabrio González, María Teresa y Raya Raya, María de los Ángeles.2005. *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba: Fundación José Manuel Lara.