

TFG

PREPARACIÓN CONVENIENTE PARA LA REALIZACIÓN DE UNA BUENA RÉPLICA DE UNA OBRA DE ARTE DESTRUIDA.

EL CASO DEL CRISTO DE LA BUENA MUERTE DE PEDRO DE MENA.

Presentado por Betina Valentinova Tosheva

Tutor: Pedro Leoncio Esteban

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2017-2018



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El arte ha constituido, desde tiempos remotos, una forma de manifestación artística del hombre en todas las culturas. Por su carga simbólica y presencia inmóvil suele ser el blanco fácil de los “asesinos” del arte.

En las réplicas de obras de arte destruidas no siempre la preparación del artista es la adecuada. En bastantes ocasiones notamos deficiencias ejecutivas debido a que este paso previo se toma a la ligera.

Este TFG consiste en la adecuada documentación y preparación que se debe realizar antes de la ejecución de la réplica de una obra artística, la cual, se encuentra destruida físicamente por completo. Partiendo de la documentación gráfica y literaria de la obra en cuestión, se realizará un estudio exhaustivo de los datos de relevante importancia como son: la época del autor, el estilo propio y de sus contemporáneos.

Se tomará como ejemplo concreto el Cristo de la Buena Muerte del imaginero granadino Pedro de Mena. En el año 1931 esta obra junto con muchas otras sufrió un incendio que supondría la destrucción de gran parte del patrimonio histórico, cultural y religioso de la ciudad de Málaga.

Además, se analizará la réplica que de este Cristo realizó Francisco Palma Burgos en el año 1941, haciendo hincapié en la enorme distancia que las separa.

Palabras claves: Iconoclasia, réplica, destrucción, Pedro de Mena

SOMMARIO

L'arte è stata fondata fin dall'antichità, una forma di manifestazione artistica dell'uomo in tutte le culture. A causa della loro carica simbolica e alla loro statica, immobile presenza i capolavori sono spesso preda di “assassini” dell'arte.

Non sempre, quando si tratta di repliche di opere d'arte distrutte, l'artista-restauratore ha un'opportuna preparazione in merito. Molte volte è facile evidenziare degli errori di esecuzione dovuti all'aver preso alla leggera

tale passo previo.

Il presente TFG consiste nella raccolta della documentazione adeguata e nella descrizione del lavoro preparatorio che si deve eseguire prima di realizzare la copia di un'opera che è andata interamente perduta. Cominceremo con la raccolta di documenti grafico-letterari a proposito di un'opera specifica. Si realizzerà una ricerca approfondita di dati rilevanti quali: l'autore, il suo tempo e il suo stile caratteristico che verrà messo a confronto con quello dei suoi contemporanei.

La opera che prenderemo come campione, *El Cristo de la Buena Muerte* dello scultore granadino Pedro de Mena.

Nel 1931 tale opera, come tante altre, andò persa nel rogo nel quale venne distrutto gran parte del patrimonio storico e culturale della città di Malaga. Inoltre, si analizzerà la copia che di tale Cristo ha realizzato la mano di Francisco Palma Burgos nell'anno 1941 per analizzare le grandi differenze rispetto all'originale.

Parole chiave: Iconoclastia, copia, distruzione, Pedro de Mena

AGRADECIMIENTOS

Tras estos meses de aprendizaje terminé mi tesis final de grado. Quiero dedicar estas líneas a las personas que me han apoyado durante el proceso de realización y gracias a las que ha sido posible este trabajo.

En primer lugar, agradecimientos a mi profesor de pintura y tutor de este trabajo Pedro Esteban, ya que sin su apoyo y sus consejos este trabajo no podría haber sido realizado. Especial mención a Inmaculada Jiménez y Marta Gil Fernández por la ayuda desinteresada y sus consejos.

Agradecimientos a Bernardo Pajares encargado del equipo de copistas del Museo Nacional Del Prado por la atención brindada y por poner a mi disposición la información necesitada.

Agradecer también a todos los profesores que me han impartido clases durante estos años a lo largo de la carrera, por transmitir sus conocimientos y animarme a seguir formándome.

Agradecimientos a los compañeros de clase y amigos por la ayuda y el apoyo en los momentos difíciles durante la carrera.

Agradecer enormemente a mi familia: mis padres y mi hermano por confiar en mí y por todo el apoyo y amor que me dan desinteresadamente.

Gracias.

ÍNDICE:

	Páginas.
RESUMEN	3
INTRODUCCIÓN	7
OBJETIVOS	9
METODOLOGÍA	10
1. COPIAR ES CONSERVAR	12
1.1. Teoría de la réplica. Diferencia entre réplica, falsificación y copia.....	13
2. DESTRUCCIÓN DEL ARTE. ORÍGEN Y CAUSAS	15
3. PREPARACIÓN PREVIA DEL ARTISTA PARA LA REALIZACIÓN DE UNA RÉPLICA	16
3.1. Documentación. Inmersión en el estilo individual y de época.....	16
4. PEDRO DE MENA Y MEDRANO.ÉPOCA Y BIOGRAFÍA	18
4.1. Escuela castellana.....	19
4.1.1. Gregorio Fernández.....	19
4.1.2. Manuel Pereira.....	22
4.2. Escuela andaluza.....	22
4.2.1. Martínez Montañés.....	25
4.2.2. Alonso Cano.....	29
4.2.3. Pedro de Mena.....	31
4.2.4. Tablas comparativas.....	37
5. DIBUJOS DE OBRAS CONTEMPORÁNEAS	39
5.1. Escuela castellana.....	39
5.2. Escuela andaluza.....	40
6. DIBUJOS DE OBRAS MAYORES DE PEDRO DE MENA	41
7. EL CRISTO DE LA BUENA MUERTE DE PEDRO DE MENA.DOCUMENTACIÓN Y DIBUJO	42
7.1. Imaginería barroca de Cristo en la Cruz. Documentación y dibujos.....	44
8. COMENTARIO DE LA RÉPLICA DEL CRISTO DE LA BUENA MUERTE DE PEDRO DE MENA QUE REALIZÓ FRANCISCO PALMA BURGOS	48
CONCLUSIONES	52
BIBLIOGRAFÍA	53
INDICE DE IMÁGENES	57

INTRODUCCIÓN

Los iconoclastas según la RAE son definidos como “1. *adj. Seguidor de una corriente que en el siglo VIII negaba el culto a las imágenes sagradas, las destruía y perseguía a quienes las veneraban.*”¹

Esta práctica surge debido al enfrentamiento por un lado entre los que se oponen al uso de imágenes dentro del culto religioso, defendiendo que dicha práctica reduce a Dios a la materia. Y por otro lado, los que defienden este uso de imágenes dentro del culto religioso.

Lleva sucediendo, desde tiempos remotos, el fenómeno de la iconoclasia que más adelante se explicará detenidamente. Debido a esta práctica, en 1931 en Málaga, hubo un incendio en el cual se perdieron numerosas obras del patrimonio cultural. Este es el caso de la obra en cuestión *El Cristo de la Buena Muerte*, sobre la que se va a realizar este trabajo.

A las pocas semanas de haberse proclamado la II República, se produce la quema de iglesias y conventos por toda España. En la Iglesia de Santo Domingo, en Málaga, junto a otras, se encontraba la obra “*El Cristo de la Buena Muerte*” de Pedro de Mena. Esta pequeña iglesia fue objetivo de los disturbios debido a que en ella se encontraban imágenes muy veneradas y con un gran valor sentimental.

Por la gran importancia de dicha obra, más adelante en el año 1941 el artista Francisco Palma Burgos realiza, inspirándose en la obra de Pedro de Mena, *un Cristo de la Buena Muerte* que se comparará con el original destruido.

En este trabajo se plantea la posibilidad de restaurar una obra de arte que ha sido totalmente destruida, de la que solo queda documentación gráfica y literaria. Partiendo de esta información, en los siguientes apartados del

¹ Definición perteneciente de la *Real Academia Española de Lengua*.

trabajo se contextualizará la obra del autor seleccionado y se realizará un recorrido de su producción más significativa y la de sus contemporáneos. Después de realizar el estudio y establecer las diferencias y similitudes entre los autores, se realizarán dibujos de todas las obras expuestas como paso necesario para acercarse al estilo del autor.

OBJETIVOS

El objetivo principal de este proyecto consiste en realizar una propuesta de restauración de una obra de arte desaparecida físicamente, pero de la que haya quedado suficiente documentación gráfica y literaria para realizar un recorrido formativo ideal del artista y de su obra. Se tomará como ejemplo *El Cristo de la Buena Muerte*, obra del artista español Pedro de Mena.

Para poder constatar si dicha restauración es o no posible, hay que sumergirse en la época y conocer el estilo del escultor y de sus contemporáneos. Una vez se haya puesto en contexto se establecerá cuáles son las características que lo diferencian con sus compañeros y cuales son iguales.

De este objetivo principal emergen otros secundarios como conocer las causas principales de la destrucción del arte y establecer sus orígenes. Se explicarán conceptos como iconoclasia y vandalismo, así como, las motivaciones que hay detrás de estos fenómenos; o como entender y diferenciar entre una réplica y una falsificación. Es fundamental entender esta diferencia para poder tratar la obra con respeto.

Otro objetivo de este trabajo será realizar un análisis comparativo de la documentación gráfica de la obra original de Mena con la réplica existente hecha en el año 1941 por el escultor Francisco Palma Burgos, incidiendo en las diferencias formales que separan a éste del estilo propio de Mena.

Y, por último, se compararán las conclusiones obtenidas del trabajo con los objetivos que se habían propuesto.

METODOLOGÍA

En este trabajo se propone y se estudia la manera de restaurar una obra de arte destruida completamente, partiendo únicamente de documentación fotográfica y literaria. Para la realización de este proyecto se ha tomado el caso del *Cristo de la Buena Muerte* del imaginero granadino Pedro de Mena.

Se ha dividido la metodología empleada en dos secciones bien diferenciadas:

En la primera parte se ha realizado una documentación exhaustiva para entender el autor y el estilo individual, así como el estilo de su época. Para la realización de este estudio ha sido esencial la consulta del libro *Pedro de Mena* de Ricardo de Orueta y Duarte en el que se habla sobre el autor y su contexto en el arte barroco, haciendo también un recorrido de sus obras. En esta primera parte, además, se exponen temas relacionados como es la destrucción del arte, donde se explica el fenómeno de la iconoclasia y el vandalismo y para ello, se ha consultado el libro *La destrucción del arte* de Dario Gamboni. Para poder entender la propuesta realizada de la restauración de una obra de arte destruida por completo, también se ha considerado importante establecer la diferencia entre una réplica, una copia y una falsificación.

Para llevar a cabo esta primera parte del trabajo se han utilizado los conocimientos adquiridos durante el curso, apoyándose en la consulta de páginas web y fuentes bibliográficas tanto primarias como secundarias.

En la segunda parte se realiza una copia gráfica de las tallas del siglo XVII, del barroco español, que tienen el mismo o similar tema al del Cristo de Mena; separando a los autores por escuelas, intentado concretar aquellos que más se parecen a Pedro de Mena. También se realizará una copia gráfica de la propia obra del artista granadino y aquella otra que se considera definitoria del estilo. De este modo, a través de realizar estudios gráficos sobre las obras, se ha ido acercando más al estilo y la manera del artista. Para que así, al enfrentarse a la realización de una réplica, sea lo más fiel posible al original.

Esta parte se llevará a cabo utilizando fotografías y descripciones literarias de las obras. Se utilizarán técnicas artísticas, aprendidas durante la

carrera, como apoyo para tener una idea más clara del resultado final.

Se ha finalizado el trabajo realizando una serie de conclusiones relacionadas con los objetivos que se propusieron.



Imagen 1. Apoximeno, Museo del Vaticano.

Imagen disponible en:
<https://es.wikipedia.org/wiki/Apoximeno>



Imagen 2. *Apolo del Belvedere*, Museo del Vaticano

Imagen disponible en:
<https://www.flickr.com/photos/bandini/5427663093/>

1. COPIAR ES CONSERVAR

Según la definición del libro de Cesare Brandi, *Teoría de la restauración*, la copia viene definida como:

“Realización de un objeto a semejanza o como reproducción de otro objeto, a la manera o en el estilo de un determinado período histórico o de determinada personalidad artística, sin otro fin que una documentación del objeto o el placer que se supone obtener de ello.”²

Copiar una obra de arte se remonta a siglos pasados. Supone un método imprescindible de aprendizaje de cualquier artista. De esta forma hay un acercamiento a los materiales y la manera de crear del artista. Cuanto más se sumerge el copista en la obra de arte, más llega a conocerla.

Hasta el siglo XIX lo que disparaba la creación de copias era el deseo de poseer una obra de algún pintor famoso y la imposibilidad de conseguir un original. Esta inviabilidad lleva a la creación de talleres y la producción en serie, donde no se copiaban solamente las obras originales sino también el estilo del propio autor. En los talleres las obras eran realizadas por los discípulos y una vez finalizadas, firmadas por los maestros. El pintor alemán Rubens lleva la concepción de copia a un nivel más elevado poniendo precios a sus obras en función de cuánto está su mano en ellas, de este modo, a las que el pintor dedicaba más tiempo en persona y tenían los mejores materiales tenían el precio más alto³.

Copiar es una forma de conservar, de dejar constancia en la historia que dicha obra ha existido. Cuando una obra de arte desaparece, la copia puede ser un elemento testimonial de cómo ha sido originalmente. Muchas de las obras de Auguste Rodin se conocen gracias a las copias que hay en los

² BRANDI, C. Falsificación, En: *Teoría de la restauración*. p.67

³ BARROSO, C. 2017. *Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista. La importancia de la copia*. Tesis doctoral. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid. p.24

museos en todo el mundo⁴.

Por exponer otro ejemplo, en el Museo del Vaticano se pueden encontrar algunas obras que son copias romanas de originales griegos, como es el caso de *Apoxiomeno* o también *El Apolo del Belvedere* (Imagen 1 y 2).

Además de tener una función didáctica, la copia también tiene una función testimonial. En algunas ocasiones los especialistas han recurrido a las copias como apoyo para restaurar obras deterioradas donde quedaba apenas nada sobre lo que trabajar y se han utilizado como referencia para extrapolar los datos que faltaban.⁵

1.1. TEORÍA DE LA RÉPLICA, DIFERENCIA ENTRE FALSIFICACIÓN, COPIA Y RÉPLICA

Existe una paradoja llamada *El barco de Teseo* que sugiere la cuestión de si un objeto que ha tenido todos sus componentes reemplazados sigue siendo fundamentalmente el mismo objeto.

Teseo posee un barco con el que navega por el mar. En algún momento, se rompe una pieza y él decide sustituirla por otra. Después de un tiempo se vuelve a romper otra y también decide cambiarla, y así con todas las partes hasta cambiar por completo todas las piezas del barco.

¿Sigue siendo el mismo barco de Teseo o es otro barco totalmente diferente?

Si se extrapola esta paradoja al terreno del arte, se puede plantear lo siguiente:

En el hipotético caso que hubiera un incendio en el museo del Louvre en Francia y algunas obras muy celebres quedaran destruidas por completo, conllevaría una gran pérdida para la historia de la humanidad y las futuras generaciones que no lo hayan podido ver. Hacer una réplica exacta de las obras a partir de la documentación fotográfica y literaria, ¿se consideraría una restauración digna?

⁴ *Ibíd.*, p.24.

⁵ *Ibíd.*, p.24.

Para poder entender mejor la propuesta hay que tener clara la diferencia entre una falsificación, una copia y una réplica. Ambas tres, consisten en una reproducción fiel de la obra original, la diferencia reside en la intencionalidad. El conflicto empieza cuando se produce una copia con la intención de engañar o de lucrarse con ella. En tal caso la copia pasaría a considerarse una falsificación porque pretende falsear datos como la época, los materiales o el mismo autor. Una falsificación también se consideraría la introducción en el comercio de una copia que en su origen no se ha realizado con estos fines. La réplica es la reproducción más fiel de una obra, de igual modo que la copia no pretende ser original.

En el supuesto incendio en el Museo del Louvre que se ha planteado anteriormente, se pretende restaurar la obra sin la intención de engañar acerca de su autor o época, se presentaría como una réplica a partir de documentación gráfica y literaria original. La intención de su creación tiene fines didácticos tales como, hacerse una idea de la apariencia de la obra antes de ser destruida o usarse como documento histórico para poder transmitirlo a las generaciones futuras. Citando a Justice Bailey en 1822: *“Una copia es eso que se acerca tanto al original como para darle a toda persona que la ve la idea generada por el original.”*⁶

⁶ Schwartz, H. (1996). *The culture of the copy: Striking likenesses, unreasonable facsimiles*. Nueva York.



Imagen 3. *Destrucción del arte.*

Imagen disponible en:

https://articulo.mercadolibre.com.uy/MLU-449066112-libro-la-persecucion-religiosa-en-espana-ano-1937-_JM

2. DESTRUCCIÓN DEL ARTE

“Una imagen tiene el poder de evocar y, en función de la psicología de cada uno, es posible dar a la obra de arte una dimensión que no tiene, hasta el punto de ver reflejos en ella los propios fantasmas y frustraciones.”⁷

El arte es fundamental como documento para explicar la historia. El ser humano es uno de los peores factores de deterioro de los bienes culturales. Desde tiempos inmemoriales la destrucción del arte ha sido una constante en la historia. Una práctica típica de la antigua Roma consistía en sentenciar la memoria de un enemigo del Estado tras su muerte. Lo que se traducía en destruir todo cuanto recordara al condenado. Dicha práctica recibe el nombre de -“*Damnatio memoriae*”- lo que significa condena de la memoria.

Hoy en día y desde siempre, la influencia política y religiosa sigue siendo la protagonista de los ataques cometidos hacia el arte y existen numerosos ejemplos de obras destruidas debido a la simbología religiosa que representaban. Claramente cuando una obra es destruida, lo que en realidad se pretende es aniquilar el significado que representa dicha obra a modo de protesta social. Hay que tener en cuenta también que muchas obras religiosas están concebidas para ser tocadas o besadas lo cual a largo plazo supone un deterioro importante.

⁷YOLDI, B., GOZGON, D. 2009. *La destrucción del arte*. Trabajo final de máster. Barcelona. 2009.



Imagen 4. Francisco Goya, *No sabe lo que hace* (1814-1817)

La iconoclasia es una corriente que toma importancia en el Imperio Bizantino con el enfrentamiento entre los llamados iconómulos y los anicónicos. Los primeros defendían el uso de imágenes dentro del culto religioso. En cambio, los segundos se oponían a este uso de imágenes, defendiendo que la imagen es materia y rendir culto a una imagen sería como reducir Dios a la materia de dicha representación. Citando a Dario Gamboni en su libro *La destrucción del arte*: “se presenta a los iconoclastas como ciegos no solamente al valor de lo que destruyen sino al significado mismo de las acciones que realizan.”⁸ Acompañando a estas líneas viene la fotografía de un dibujo de Goya titulado *No sabe lo que hace* (1814-1817), el cual representa a un hombre con los ojos cerrados que acababa de destrozar con un pico un busto (Imagen 4).

Otra práctica recurrente en cuanto a la destrucción del arte es el llamado vandalismo. Es un término que se refiere a cualquier destrucción voluntaria tanto a propiedades públicas como privadas. Hay que recordar que las agresiones del arte no se producen únicamente en los museos sino también en la calle contra las esculturas que representan a líderes pasados.

3. PREPARACIÓN DEL ARTISTA

La preparación previa del artista para la realización de una réplica es fundamental para que ésta se realice correctamente. Generalmente, el arte es definido como un producto o actividad realizado por el hombre, con finalidad comunicativa y/o estética a través de la cual expresa su visión del mundo en un determinado tiempo y para poder conocer bien un artista hay que contextualizar su obra.

3.1. DOCUMENTACIÓN. INMERSIÓN EN EL ESTILO INDIVIDUAL Y DE ÉPOCA

⁸ GAMBONI, D. Teorías y métodos. En: *La destrucción del arte.*, p.24.

Un paso previo fundamental para realizar una réplica y sobre la que se va a desarrollar este apartado es el estudio del estilo y de la obra por medio de la realización de dibujos.

Para poder realizar bien una réplica hay que empezar por estudiar el contexto histórico del autor para entender qué quiso expresar con su obra. Contextualizar una obra de arte ayuda a comprenderla mejor y a entender qué pensamientos corrían en el momento de su creación. Conocer lo que se pensaba y cómo se vivía en ese momento, así como los valores políticos, morales o religiosos que se seguían, son aspectos fundamentales para comprender la obra del artista.

Una vez estudiado el contexto histórico y cultural hay que ir acercándose poco a poco al estilo del autor. Para ello, habrá que ir de lo general a lo particular, se realizará un estudio sobre los artistas precedentes que le han podido influir directa o indirectamente. Para familiarizarse con el estilo de época y de los artistas anteriores hay que conocer y estudiar sus obras más célebres y más características. Después de recorrer las obras más destacadas de sus antecesores y establecer las singularidades que definen su estilo propio, se irá investigando sobre el artista y su estilo particular comparándolo con sus contemporáneos.

Con el propósito de acercarse a la obra, el siguiente paso consistiría en empezar haciendo muchos dibujos estudiando las líneas maestras y la composición tanto de la pieza del autor, como las obras de sus contemporáneos.

4. PEDRO DE MENA. ÉPOCA Y BIOGRAFÍA

La obra sobre la que se basa este proyecto se puede contextualizar en el período del arte barroco el cual es un movimiento cultural que surge a comienzos del s.XVII en Italia y se extiende hasta mediados del s XVIII por toda Europa. Se extendió, en todos los ámbitos culturales tales como la pintura y la escultura, la literatura, la danza o la música. Esta corriente nace con la necesidad de huir de las líneas rectas del arte renacentista y se caracteriza por una teatralidad y un dinamismo de las formas que busca una sensación de movimiento.⁹

La escultura barroca se caracteriza principalmente por ser de una temática casi exclusivamente religiosa. Junto a los retablos, hay que destacar la importancia de las imágenes independientes realizadas para los pasos procesionales de Semana Santa. Busca representar la naturaleza tal y como es sin necesidad de idealizarla. Representan las esculturas con tal realismo que el fiel se emociona ante ellas porque se siente partícipe de la Pasión. La intención de este arte es despertar una profunda emoción religiosa en el espectador. Destaca especialmente la imaginería ya que la madera fue el material más utilizado en esta época, frente al mármol utilizado en Roma y Francia. Para reforzar el efecto realista se empleaba madera policromada, telas reales, pelo natural, ojos y lágrimas de cristal.

En la escultura barroca española sobresalen principalmente dos escuelas. En la primera mitad del siglo se desarrolla la escuela castellana y en la segunda mitad, la escuela andaluza fue la protagonista.

⁹ GIORGIS, A., PRETTE, M. C. 2002. *Atlas ilustrado de la historia del arte*.

4.1. ESCUELA CASTELLANA

La escuela Castellana cuenta con Madrid y Valladolid como epicentro, la cual se caracteriza por ser profundamente realista y dramática, enmarcando la emoción y representando imágenes llenas de dolor y sangre.

4.1.1. Gregorio Fernández

Gregorio Fernández fue el máximo exponente en esta primera mitad de siglo. Es una de las personalidades más relevantes de la escuela de Valladolid. Nacido en Sarria, provincia de Lugo, en el año 1576. No se sabe con quién y dónde se forma y los datos que se tienen relativos a su producción comienzan con su trabajo en la escuela de Valladolid en 1605.

Influenciado por Alonso Berruguete y Juan de Juni, su estilo se caracteriza por interpretar la realidad en un estilo más directo posible. Son obras dramáticas que representan crueldad. Haciendo un recorrido de su producción artística se puede observar la evolución del estilo manierista hacia el naturalismo barroco.

El primer conjunto tallado por Gregorio Fernández con fines procesionales documentado es *San Martín y el pobre*. (Imagen 5 y 6)

Imagen 5. *San Martín y el pobre*.
Detalle de la cabeza del pobre.

Imagen de dominio público
disponible en:
<http://domuspucelae.blogspot.com.es/2014/01/theatrum-san-martin-y-el-pobre-la.html>



Imagen 6. Grupo procesional de San Martín y el pobre. Museo Diocesano y Catedralicio, Valladolid.

Imagen de dominio público disponible en:
<http://domuspucelae.blogspot.com.es/2014/01/theatrum-san-martin-y-el-pobre-la.html>



Se trata de una escultura de bulto redondo tallada en madera policromada en la que aparece el Santo sobre el caballo, cortando su capa para compartirla con el pobre.

Por otro lado, entre sus producciones cabe destacar sus obras sobre Cristos, siendo uno de sus temas más representados el Cristo Yacente, caracterizados por una expresión de agonía y un gran realismo de heridas y sangre. La primera obra de la que se conoce la fecha de creación es el *Cristo Yacente* del año 1605, el cual se encuentra en la iglesia del Pardo en Madrid. Representa a Cristo recostado con la cabeza inclinada sobre la almohada, una escena llena de dolor y sangre, dotado de una sensibilidad y un realismo que conmueva al espectador (Imagen 7).

Imagen 7. *Cristo Yacente*, 1605

Imagen de dominio público disponible en:
<http://historiadelartecbe.blogspot.com.es/2012/04/arte-barroco-espanol-imagineria.html>



Buen ejemplo de la sensibilidad del artista es también el *Cristo Yacente* del Real Monasterio de la Encarnación del año 1615 (Imagen 8). Obra realizada en madera tallada y policromada a tamaño natural. Se representa a Cristo recostado con la cabeza ligeramente inclinada hacia el hombro derecho, con unas heridas en las manos, pies y costado, características de la Pasión.

Imagen 8. *El Cristo Yacente* del Real Monasterio de la Encarnación.
Imagen de dominio público disponible en:
<https://www.patrimoniocional.es/colecciones-reales/categorias/detalles/8209/Cristo%20yacente%20/343>



Imagen 9. *Cristo de la Luz*.

Imagen de dominio público disponible en:
https://www.flickr.com/photos/valladolid_arte_y_ciudad/4848176861/

Otra obra destacada de Gregorio Fernández es *El Cristo de la luz* (imagen 9), del Colegio de Santa Cruz. En esta obra se puede apreciar la maestría y la sensibilidad del autor en la interpretación del cuerpo desnudo, contrastando con el horror y la dureza de su expresión facial, así como en la sangre recorriendo su cuerpo.



Imagen 10. *Dolorosa de la Vera Cruz*.
Año 1624.

Imagen 11. Detalle del rostro de la
Dolorosa de la Vera Cruz.

Imágenes de dominio público disponibles
en:
<http://domuspucelae.blogspot.com.es/2012/12/historias-de-valladolid-dolorosa-de-la.html>



Imagen 12. *Santa Teresa de Jesús*.
Museo Nacional de escultura,
Valladolid.

Imagen disponible en: <http://arte-paisaje.blogspot.com/2013/12/santa-teresa-de-jesus-gregorio-fernandez.html>

Continuando el análisis de sus obras, sus Dolorosas son un ejemplo máximo de su expresión naturalista de

dolor. Su obra titulada *Dolorosa de la Vera Cruz*, esculpida en el año 1624 (Imagen 10) se caracteriza por unos pliegues suaves y una exquisita policromía. Muestra a la dolorosa con el rostro acongojado y una actitud doliente.



Junto a sus numerosas producciones de imágenes aisladas, también realizó varios retablos entre los que cabe destacar *el Retablo Mayor de San Miguel y San Julián de Valladolid*, el de *la Concepción de Vitoria* y el de la catedral de Plasencia.

4.1.2 Manuel Pereira (1588-1683)

Manuel Pereira, de origen portugués, se estableció en Madrid donde realizó buena parte de su obra. A diferencia de otros, él no se ocupaba nunca del policromado. Sus esculturas se caracterizan por una expresión sobria, evitando la crueldad y las expresiones grotescas.

Su primera obra conocida está fechada en el año 1624, se realizó para la Iglesia de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares (Antigua Iglesia de Santa María), además realizó varias figuras de Santos para la fachada (Imagen

13).



Imagen 14. San Ignacio de Loyola.

Imagen disponible en:
<http://pessoasenmadrid.blogspot.com/2013/09/manuel-pereira-i.html>



Imagen 15. San Francisco Javier.

Imagen disponible en:
<http://pessoasenmadrid.blogspot.com/2013/09/manuel-pereira-i.html>



Imagen 16. San Pedro.

Imagen disponible en:
<http://pessoasenmadrid.blogspot.com/2013/09/manuel-pereira-i.html>

Fotografía 13. Fachada de la Iglesia De Santa María. Los cuatro Santos realizados por Manuel Pereira.

Imagen 11,12,13 y 14 de dominio público disponibles en:
[https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_Santa_Mar%C3%A1da_\(Alcal%C3%A1_de_Henares\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_Santa_Mar%C3%A1da_(Alcal%C3%A1_de_Henares))

Los cuatro santos son esculturas labradas en piedra, de volúmenes amplios. El estilo de Manuel Pereira se caracteriza por inspirarse directamente del natural. Sus figuras son siempre de cánon alargado y expresión sobria, evitando expresar la crudeza.



Imagen 17. San Pablo.

Imagen disponible en:
<http://pessoasenmadrid.blogspot.com/2013/09/manuel-pereira-i.html>



Imagen 18. *San Bernardo*. Convento Cisterciense de San Bernardo en Alcalá de Henares.

Imagen de dominio público disponible en:
www.jccanalda.es/jccanalda_doc/jccanalda_alcala/artic-alcala/artic-biografias/graficos_biografias/san-bernardo.jpg

Imagen 20. *San Bruno*. Escultura en piedra de Manuel Pereira. La Cartuja de Miraflores.

Imagen de dominio público disponible en:
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/San_Bruno_\(Manuel_Pereira,_MRABA](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/San_Bruno_(Manuel_Pereira,_MRABA)

Otra de sus obras destacadas es *San Bernardo*, una escultura labrada en piedra para el Convento Cisterciense de San Bernardo en Alcalá de Henares en el año 1626.



Imagen 19. *San Bernardo*. Detalle. Imagen de dominio público disponible en:
<http://pessoasenmadrid.blogspot.com.es/2013/09/manuel-pereira-i.html>

Otras dos obras importantes de este escultor son el *San Bruno* que realizó para la Cartuja de Miraflores (Imagen 20) y el *San Bruno* para la Real Academia de San Fernando en el año 1652 (Imagen 21).



Imagen 21. *San Bruno*. Escultura en piedra de Manuel Pereira. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Imagen de dominio público disponible en:
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/San_Bruno_\(Manuel_Pereira,_MRABASF_E-18\)_01.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/San_Bruno_(Manuel_Pereira,_MRABASF_E-18)_01.jpg)



Imagen 22. *San Cristóbal*. Iglesia del Salvador de Sevilla.

Fotografía de dominio público disponible en:

<https://maldonatiphotography.wordpress.com/2015/11/18/catedral-de-sevilla-la-ciegucecita-de-martinez-montanes/>



Imagen 23. *Niño Jesús*, madera policromada. Imagen de dominio público disponible en:

<http://fichasdepatrimonio.blogspot.com.es/2013/07/el-nino-jesus-del-sagrario-martinez.html>

4.2. LA ESCUELA ANDALUZA

La escuela andaluza se localiza principalmente en Granada, Sevilla y Málaga. Esta escuela se caracteriza por mostrar un dramatismo más contenido, huyendo de la idealización y exageración con un modelado suave representando imágenes bellas y suaves.

4.2.1. Martínez Montañés

Juan Martínez Montañés (1568-1649) nacido en la provincia de Jaén, en Alcalá la Real. Combina devoción religiosa y realismo sin llegar a la crudeza. Se formó en Granada con Pablo de Rojas y completo su formación en Sevilla donde creó su escuela. Casi toda su obra es de carácter religioso.

Del periodo de formación 1589-1605 se conserva la obra *San Cristóbal con el Niño*. Una escultura esculpida en madera policromada que destaca por su monumentalidad ya que medía aproximadamente dos metros.

Otra obra destacable de este gran artista es *El Niño Jesús*, escultura de madera policromada que representa al Niño Jesús desnudo con los pies descalzos sobre un cojín. Pablo Legot realizó en 1629 unas nuevas manos a la escultura por encargo de la cofradía. Esta magnífica talla representa muy bien el clasicismo del escultor, se aprecian las características propias de Martínez

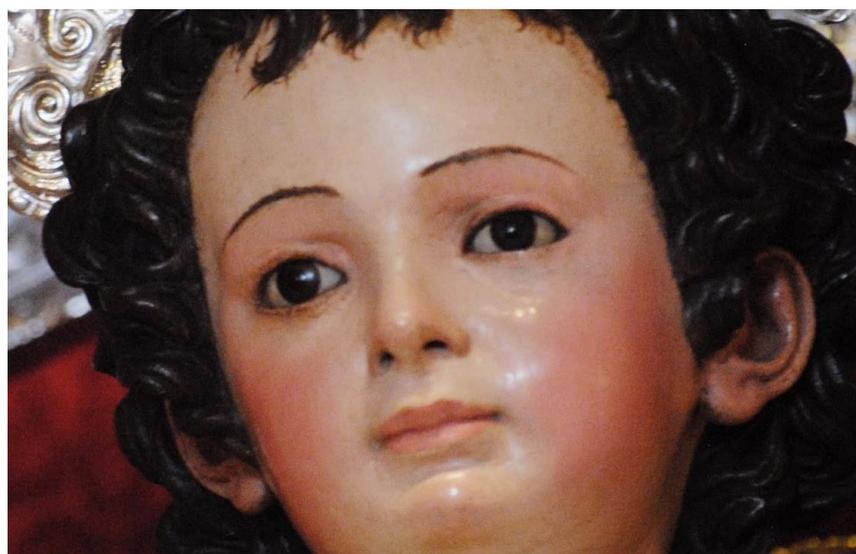


Imagen 24. *Niño Jesús*, detalle del rostro. Imagen de dominio público disponible en: <http://fichasdepatrimonio.blogspot.com.es/2013/07/el-nino-jesus-del-sagrario-martinez.html>



Imagen 25. Vista general del Retablo Mayor De San Isidoro. Santiponce año 1609.

Imagen disponible en:

<https://maldonatiphography.wordpress.com/2015/04/18/el-retablo-mayor-de-martinez-montanes-en-san-isidoro-del-campo/>

Imagen 26. Vista del Relieve de San Jerónimo del Retablo Mayor de San Isidoro.

Imagen disponible en:

<https://maldonatiphography.wordpress.com/2015/04/18/el-retablo-mayor-de-martinez-montanes-en-san-isidoro-del-campo/>



Por otro lado, el Retablo Mayor de San Isidoro del Campo de Santiponce se considera de las obras más importantes de la historia de la retablística española, realizada entre el año 1609-1613 por encargo del Fray Juan Bautista (Imagen 25).

En el centro se encuentra el relieve de *San Jerónimo Penitente*, impresionante por su perfecta anatomía y su mirada fija en la cruz. A los lados, los relieves de *la Adoración de los Pastores* con una composición circular cerrada alrededor a la figura del *Niño Jesús* y *la Adoración de Los Reyes Magos*. Y en los extremos se colocan las figuras de *San Juan Bautista* portando el libro con el Cordero y *San Evangelista con el cáliz* (imagen26).

El segundo cuerpo del conjunto escultórico lo ocupa San Isidoro, el titular de la Iglesia. A sus laterales se sitúan las representaciones, por un lado de *la Resurrección* y por otro lado *la Ascensión del Señor* (Imagen 27).

El ático lo ocupa la escena de *la Asunción de la Virgen* junto a cuatro ángeles que la rodean y termina el conjunto un *Crucificado* (Imagen 28).

Imagen 27. San Isidoro el titular de la Iglesia en el centro. A sus laterales la Resurrección y la Ascensión del Señor.

Imagen de dominio público disponible en: <https://maldonatiphography.wordpress.com/2015/04/18/el-retablo-mayor-de-martinez-montanes-en-san-isidoro-del-campo/>



Imagen 28. *La Asunción de la Virgen.*

Imagen de dominio público disponible en: <https://maldonatiphography.wordpress.com/2015/04/18/el-retablo-mayor-de-martinez-montanes-en-san-isidoro-del-campo/>





Imagen 29. *Inmaculada Concepción*.

Imagen de dominio público disponible en:

<https://maldonatiphography.wordpress.com/2015/11/18/catedral-de-sevilla-la-cieguecita-de-martinez-montanes/>

Una de las aportaciones más destacadas del autor es *La Inmaculada Concepción* también conocida como la Cieguecita del año 1629-1630, escultura realizada para la Capilla de la Catedral de Sevilla, talla en madera de cedro de 1,64 metros de altura. Se conoce como la Cieguecita porque tiene su mirada enfocada hacia abajo, aparece con un rostro dulce e inocente de pie, acompañada por tres querubines que se disponen a sus pies.



Imagen 30. *Inmaculada Concepción*, detalle.

Imagen de dominio público disponible en:

<https://maldonatiphography.wordpress.com/2015/11/18/catedral-de-sevilla-la-cieguecita-de-martinez-montanes/>

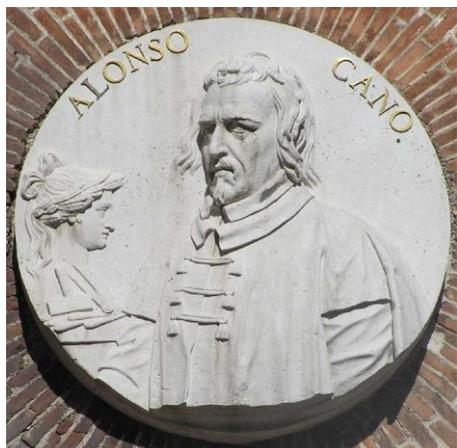


Imagen 31. Medallón Alonso Cano Almansa, por Ramón Barba 1830, Museo del Prado, Madrid.

Imagen de dominio público disponible en: <http://fuenterebollo.com/Museo-Prado/Medallones/alonso-cano.jpg>

4.2.2. Alonso Cano

Alonso Cano nace en Granada en el año 1601. Comenzó formándose en el taller barroco de su padre, Miguel Cano. Más tarde, en el año 1614, se trasladó a Sevilla para continuar su formación. Además de ser un excelente escultor también fue pintor. En el año 1616 consiguió entrar como aprendiz en el taller de pintura de Francisco Pacheco, donde coincidió con Velázquez. Completó su formación como escultor junto con Martínez Montañés. En el año 1638 se marcha a Madrid. A pesar de su escasa producción escultórica se le considera, junto con Pedro de Mena, uno de los máximos representantes de la escuela andaluza. Buscaba representar la belleza en todas sus obras. Combinaba perfectamente el ideal de sus cánones de belleza con el realismo barroco. Tuvo una vida muy tormentosa en contraste con la dulzura de sus obras.

La Inmaculada Concepción del año 1654, realizada de madera de cedro policromada, se sitúa de pie cubierta por un manto de color azul y exquisitos pliegues sobre una nube de querubines. Esta pequeña escultura estaba destinada para ocupar el facistol del coro de la Catedral de Granada, con un rostro lleno de pureza y serenidad (Imagen 32 y 33).



Imagen 32. *Inmaculada Concepción* vista general.

Imagen de dominio público disponible en: <http://www.catholictradition.org/Mary/gallery6-9.jpg>



Imagen 33. *Inmaculada Concepción*, detalle.

Imagen de dominio público disponible en: <http://www.rafaes.com/inmaculada-alonso-cano.jpg>



Imagen 34. Vista general del Retablo de Lebrija.

Imagen de dominio público disponible en: <https://www.archisevilla.org/la-virgen-de-la-oliva-de-lebrija/>



Imagen 35. *La Virgen de la Oliva*.

Imagen de dominio público disponible en: <https://www.archisevilla.org/la-virgen-de-la-oliva-de-lebrija/>

Durante su período en Sevilla fue importante su intervención en el Retablo de *Santa María de Oliva* de Lebrija entre los años 1629-1631 (Imagen 34). El espacio central lo ocupa *la Virgen de la Oliva* (Imagen 35). Es una escultura de madera policromada que destaca por su monumentalidad, midiendo 183 cm. Se presenta a la Virgen de situada de pie con el Niño en sus brazos, las dos figuras presentan un conjunto magnífico, equilibrado y delicado. En esta escultura se puede observar muy bien una de las características de Cano que era la utilización de composiciones casi siempre son ovales. En la parte superior del retablo, se sitúan las figuras de *San Pedro y San Pablo*, culminando todo el conjunto con un *Crucificado*. Ésta última figura fue encargada a Alonso Cano, pero fue realizada finalmente por Felipe de Rivas.

Siguiendo el recorrido de sus obras, cabe mencionar su excelente escultura de *La Virgen de Belén* realizada en el año 1658 (Imagen 36), una escultura de madera policromada que presenta a la Virgen sentada sosteniendo en sus brazos con dulzura al Niño. Destaca en esta escultura su belleza serena, así como el minucioso tratamiento de los ropajes frente a la desnudez del Niño.

Procedente de la Iglesia de San Juan de la Palma, se conoce la obra *San Juan Bautista* (imagen 37), es otro trabajo magnífico del artista que se expone en el Museo Nacional de

Escultura de Valladolid. Tallada en madera de cedro y policromada, esta escultura representa al Santo de adolescente, sentado “conversando” con el cordero que representa un símbolo de la figura de Cristo. Se observa el bello



Imagen 36. *La Virgen de Belén*, 1658. Museo Catedral de Granada.

Imagen de dominio público disponible en: <http://catedraldegranada.com/sala-exposicion/esculturas/>



Imagen 37. *San Juan Bautista*, Alonso Cano.

Imagen de dominio público disponible en:
<http://3.bp.blogspot.com/-OpdFLw0HeG0/UArIZbbKnwI/AAAAAAAAABo8/7WzbsQhMMZo/s1600/cano1.jpg>

realismo de la figura, los finos rasgos de la cara que expresan melancolía y, sobre todo, el excelente dominio de las formas que caracterizaban a Cano.

Cerca del año 1652 regresará a su ciudad natal Granada donde permanecerá hasta su muerte el 3 de septiembre en el año 1667.

4.2.3. Pedro de Mena

“El más profundamente español de todos aquellos escultores y el que más sinceramente encarna el espíritu y el carácter del ambiente social que respiraba.”¹⁰

Pedro de Mena y Medrano nacido en agosto del año 1628 fue un escultor granadino que se estableció en Málaga en el año 1658. Pasó su infancia aprendiendo el oficio en el taller de su padre Alonso de Mena, que también fue una figura importante de la escultura en su época. Al cumplir los dieciocho años, se hizo cargo del taller después de la muerte de su padre. Fue el discípulo más importante de Alonso Cano y aunque se formó con su padre en sus primeras obras se ve una clara influencia de Cano. A esta primera etapa granadina corresponde *la Concepción* del pueblecito de Alhendín (Imagen 38), esta escultura policromada de bulto, redondo se realizó en madera en el año 1656 para la Iglesia Parroquial de Alhendín. Representa a la Virgen de pie, con la cabeza mirando ligeramente a la derecha y para romper la frontalidad, tiene las manos juntas en actitud orante ligeramente hacia la izquierda.

El escultor granadino lo que buscaba en sus esculturas era la expresión de los estados del alma, así como la belleza. Se casó con D^a Catalina Victoria y tuvo cinco hijos, a todos los educó para la Iglesia. En su ciudad natal, al cumplir los treinta años ya era un artista muy conocido y respetado. Se trasladó junto a su familia y su taller a Málaga, para realizar una de las más complejas series de *Santos* en la *Sillería del Coro de la Catedral Santa Iglesia Basílica de la Encarnación*. En su etapa malacitana, realizó cuarenta y dos figuras de Santos



Imagen 38. *Inmaculada Concepción* de Alhendín.

Imagen de dominio público disponible en:
pasion.mforos.com/1372169/7494791-inmaculada-concepcion-de-pedro-de-mena-alhendin/

¹⁰ ORUETA, R. 1914. *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano.*, p.23.

para la que se considerara la joya renacentista de Andalucía (Imagen 39 y 40).

Imagen 39. Detalle de la Silería del Coro de la Catedral de Málaga.

Imagen de Vicente Aleixandre
Disponible en:
<http://archidonaizeo.blogspot.com.es/2015/05/malaga.html>

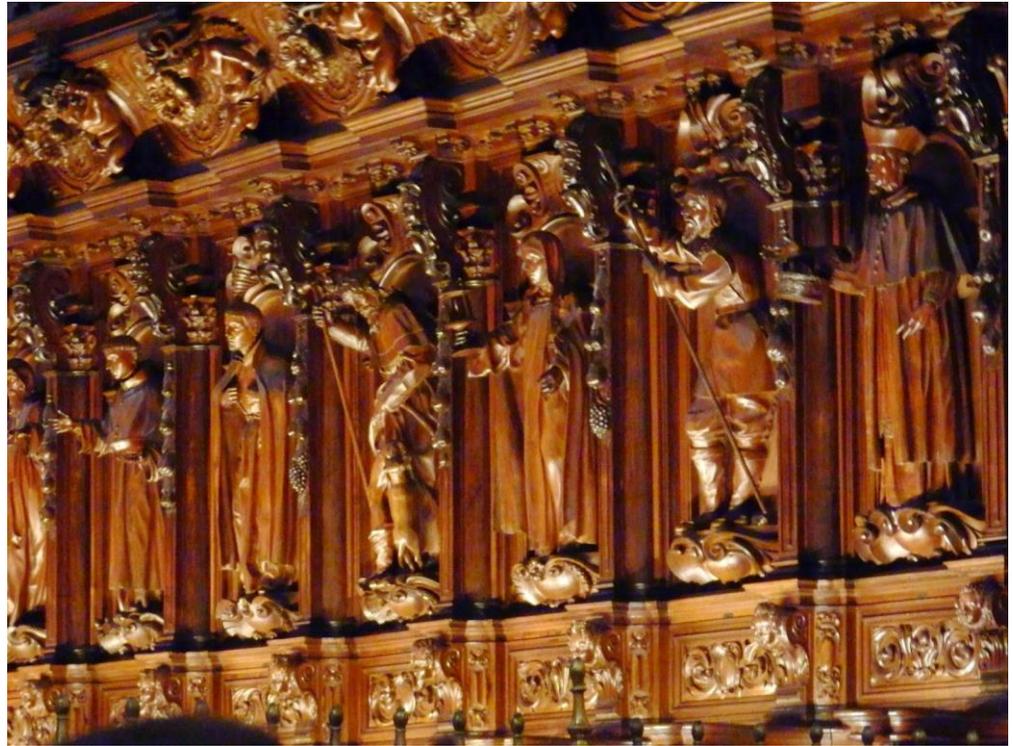


Imagen 40. Vista general del Coro.

Imagen de dominio público. Disponible en:
https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_M%C3%A1laga#/media/File:Malaga_Kathedrale_Der_Chor1.jpg





Imagen 41. *San Francisco de Asís* de Pedro de Mena. Catedral de Toledo.

Imagen de dominio público. Disponible en:
<http://domuspucelae.blogspot.com.es/2012/05/visita-virtual-san-francisco-de-asis.html>

En su trabajo realizado para la Sillería de la Catedral de Málaga Pedro de Mena se aleja por primera vez del estilo y las enseñanzas de su maestro Alonso Cano. El obispo Diego Martínez Zaragoza encargó la realización de la Sillería a Luis Ortiz de Vargas, aunque éste la inició en el año 1630, Pedro de Mena se encargó de su terminación. Se compone de tres cuerpos y cada uno de ellos está decorado con figuras de altorrelieve tallados sobre maderas nobles como la caoba, el cedro o el granadillo.

Para conocer y estudiar los grandes escultores del momento, y debido al éxito que le trajo la realización de la Sillería del Coro de la Catedral de Málaga, Pedro de Mena viaja a Madrid, donde es nombrado Maestro Mayor de Escultura de la Catedral de Santa María de Toledo, gracias al gran impacto que causó *San Francisco de Asís* (imagen 41) labrado en el año 1663 para la Catedral de Santa María de Toledo. Esta obra de su etapa madrileña fue erróneamente atribuida durante mucho tiempo a Cano debido a que Mena se inspiró en sus modelos. Es una imagen de talla completa en la que aparece el Santo de pie con la mirada elevada hacia el cielo, con las manos cubiertas bajo las mangas y la cabeza cubierta con la capucha.

Durante este periodo también realizó la *Magdalena Penitente*, en el año 1664 (Imagen 42). Esta escultura fue encargada en el año 1663 por La Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Madrid. Es una talla en madera policromada que mide 165 cm. Presenta a una María Magdalena joven de pie, arrepentida de sus pecados en su rostro expresa pena, las arrugas de su frente junto con los ojos enrojecidos de llorar y los labios resecaos hacen que el espectador se conmueva ante su dolor. Dirige su mirada fija al crucifijo que sostiene con la mano izquierda, mientras que su mano derecha está situada en el pecho.

Después de su viaje a Madrid, Pedro de Mena simplificó las formas y volúmenes y aumentó el contenido espiritual. A esta última etapa pertenece *La Virgen de Belén* (imagen 43) tallada aproximadamente en el año 1666 para la Iglesia de Santo Domingo de Málaga. Para esta escultura Pedro de Mena se inspiró en el modelo de Alonso Cano. En este tema se buscaba representar a María como una madre cualquiera sosteniendo su hijo en su regazo con ternura.



Imagen 42. *Magdalena Penitente*. Museo Nacional de escultura, Valladolid.

Imagen de dominio público disponible en:
http://tallerdetallaenmadera.blogspot.com.es/2012_04_01_archive.html

Imagen 43. *Virgen de Belén* 1666, Pedro de Mena.

Destruída en el año 1931.

Imagen de dominio público disponible en:
<https://almotamid.com/2015/12/30/una-joya-perdida-de-mena-la-virgen-de-belen/>



Esta obra presenta a la Virgen con el Niño sosteniéndolo con su brazo izquierdo mientras que con la mano derecha sostiene el pañal. Refleja muy bien la delicadeza de la madre frente al niño travieso que dirige su mirada al público. Esta escultura juntos con otras fue destruida durante la quema de conventos en la mañana del 12 de mayo del año 1931.

A este periodo pertenece también la maravillosa talla *de San Juna Bautista Niño*, del año 1674 (Imagen 44), una talla de bulto redondo de 60 cm que representa al Santo de niño. Se sitúa de pie, desnudo con la pierna derecha adelantada, en su mano izquierda lleva un báculo, mientras que con la izquierda señala al cordero que se ubica a sus pies.

Pedro de Mena realizó también en esta última etapa diversas series *de Ecce*



Imagen 44. *San Juan Bautista Niño*, 1674.

Imagen de dominio público disponible en:
<http://artemagistral.blogspot.com.es/2017/04/pedro-de-mena.html>



Homo y *Dolorosas*, las cuales realizaba por parejas. Buscaba conmover al espectador con su sufrimiento, pero sin llegar a lo trágico. Para dotarlas de un realismo aún más increíble se añadían postizos como ojos de cristal y pestañas de pelo natural. Para crear un acercamiento de la escultura con el creyente, las representaba de medio cuerpo, al no tener que elevar la mirada para contemplarlas como las grandes esculturas de pie sobre un pedestal o altar, se creaba un acercamiento. De sus primeras creaciones de este tipo son el *Ecce Homo* y *la Dolorosa* procedentes de la Iglesia de Santa María del Milagro en Valladolid del año 1673 (Imagen 46).

Imagen 45. Detalle *Ecce Homo*, Museo Diocesano y Catedralicio, Valladolid.
Imagen de dominio público disponible en:
<http://domuspucelae.blogspot.com.es/2014/08/theatrum-ecce-homo-y-dolorosa-el.html>



Imagen 46. *Ecce Homo* y *Dolorosa*, 1673. Museo Diocesano y Catedralicio, Valladolid.

Imagen de dominio público disponible en:
<http://domuspucelae.blogspot.com.es/2014/08/theatrum-ecce-homo-y-dolorosa-el.html>



Imagen 47. Detalle *Dolorosa*, Museo Diocesano y Catedralicio, Valladolid.
Imagen de dominio público disponible en:
<http://domuspucelae.blogspot.com.es/2014/08/theatrum-ecce-homo-y-dolorosa-el.html>

La emoción parece centrada en los rostros, aparecen mirando al frente casi buscando la compasión del espectador. El *Ecce Homo* de talla policromada aparece sin brazos, rodeando su cuello con una soga tallada finamente que forma un nudo a la altura del pecho. En sus conjuntos escultóricos posteriores, recurre a la utilización de una soga de verdad o postizos encolados. Presenta una policromía delicada pero que muestra los signos propios de tortura como los hematomas en los hombros y la sangre por las espinas de la corona. La *Dolorosa* que lo acompaña de busto simplificado, se presenta un realismo sobrio, se sitúa en posición frontal, mirando al espectador con el canon

característico de Pedro de Mena de rostro ovalado, nariz recta, ojos almendrados y la boca entreabierta.

Realiza para el Monasterio de las Descalzas en Madrid otro conjunto escultórico de *Ecce Homo* y *Dolorosa* (Imagen 48).



Imagen 48. *Ecce Homo* y *Dolorosa*, Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.1673.

Imagen de dominio público disponible en: <https://ilupac.wordpress.com/>

Siendo del mismo modo tallas policromadas, en esta ocasión alarga el busto hasta medio cuerpo de modo que utiliza también la expresividad de las manos. El *Ecce Homo* aparece con las manos atadas hacia delante con una soga tallada. Como en el caso anterior se aprecian los hematomas y la sangre descendiendo por su cuerpo gracias a una policromía exquisita. *La Dolorosa* aparece vestida de un manto azul con la mano izquierda extendida hacia el exterior y la mano derecha sobre el pecho en actitud implorante. En su cara se aprecian lágrimas de pasta para aumentar el realismo, acompañadas de postizos como los ojos de cristal y pestañas de pelo natural (Imagen 49).

Imagen 49. Detalle del rostro de la *Dolorosa*.

Imagen de dominio público disponible en:
<https://hyperallergic.com/221903/the-gore-and-agony-of-new-baroque-sculptures-at-the-met/>



Finalmente, Pedro de Mena fue enterrado entre las dos puertas de la Iglesia del Monasterio de Santa Ana dónde su lápida fuera pisada por todos los que entrasen al templo.

4.2.4. Tablas comparativas.

Tabla 1. Comparación de escuelas.

ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA	
En el barroco español se abandonan los temas mitológicos y profanos para dar paso a una escultura casi exclusivamente religiosa. Se realizarán principalmente retablos, sillerías de coro y Pasos de Semana Santa. La técnica principal utilizada es la madera policromada. Se caracteriza por la expresión de los sentimientos de las figuras. La finalidad de las esculturas barrocas es emocionar al fiel espectador.	
ESCUELA CASTELLANA	ESCUELA ANDALUZA
<ul style="list-style-type: none">-Las figuras están dotadas de un realismo exagerado.-Presentan una enorme expresividad.-Realismo dramático y efectista.-Figuras desgarradas que reflejan el dolor para conmover al espectador.-Abundancia de sangre por todo el cuerpo y la cara.	<ul style="list-style-type: none">-Huye del realismo fatal y exagerado.-Esculturas de carácter más serenas y equilibradas.- Emplea la belleza y la dulzura como recurso expresivo.-Presentan un realismo sin llegar a lo trágico.- Modelado de formas suave.- Apenas hay presencia de sangre. El dolor se intuye, pero no es explícito.

Tabla 2. Comparación de escultores.

ESCUELA ANDALUZA		ESCUELA CASTELLANA	
<p>Martínez Montañés</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Perfecta conocimiento de la anatomía, representa los músculos y también las venas. -Policromía de encarnación mate. Conto con la colaboración de artistas importantes como Francisco Pacheco entre otros. -Presenta un realismo contenido. 	<p>Gregorio Fernández</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Perfección anatómica, matizando los huesos contra la suavidad de la carne. - Policromía mate, se pintaba como un cuadro hasta el año 1615, su policromía cambia a colores planos. -Ropajes acartonados, las telas están tratadas como finas láminas de madera para crear fuerte contraste de claroscuro. -Realismo violento.
<p>Alonso Cano</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Sus imágenes son esbeltas, presentan una mayor expresividad en los rostros. - gusto por la Simplificación geométrica en sus ropajes. -Sus figuras transmiten tranquilidad. -Realismo idealizado y dulce. 	<p>Manuel Pereira</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Sus figuras son de canon alargado y expresión sobria. -Emplea además de la madera el alabastro. -No se ocupaba de la policromía. -Realismo sereno evitando la crudeza. -Volúmenes amplios, Pliegues secos y quebrados
<p>Pedro de Mena</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Sus cuerpos son de complexión enfermiza reflejando el espíritu que encierran. -Exaltación de los sentimientos. -Policromía delicada tonalidades ocres, rojizas marrones y azules. -Pliegues amplios y contrastados. -Realismo sereno. 		

5. DIBUJOS DE OBRAS CONTEMPORÁNEAS

Terminado el recorrido formativo de los autores contemporáneos de Pedro de Mena, se han realizado los dibujos correspondientes de cada autor con lápiz de grafito en un tamaño A4.

5.1 Escuela Castellana



Imagen 50. *Dolorosa de la Vera Cruz*. Dibujo realizado por Betina Valentinova.

Obra original de Gregorio Fernández.



Imagen 51. *Santa Teresa*. Detalle del rostro. Dibujo realizado por Betina Valentinova.

Obra original de Gregorio Fernández.



Imagen 52. *San Bruno*, detalle de la cabeza. Dibujo realizado por Betina Valentinova.

Obra original de Manuel Pereira.

5.2. Escuela Andaluza



Imagen 53. *Inmaculada Concepción*, detalle. Dibujo realizado por Betina Valentinova.

Obra original de Martínez Montañés.

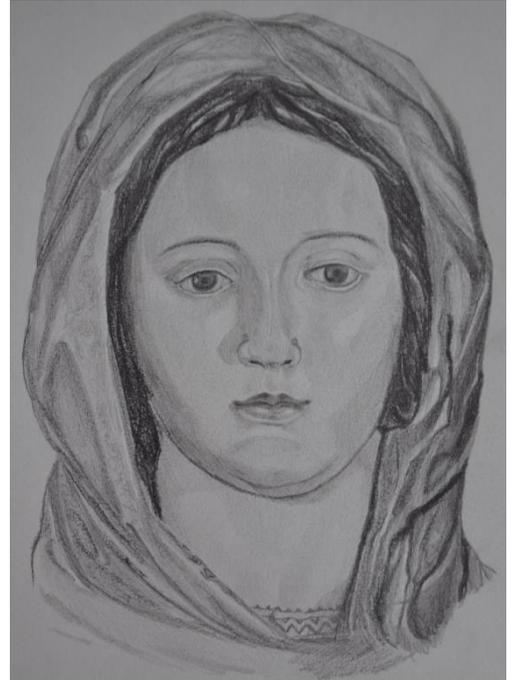


Imagen 54. *La Virgen de la Oliva*. Detalle del rostro. Dibujo realizado por Betina Valentinova.

Obra original de Alonso Cano.



Imagen 55. *Virgen de belén*. Dibujo realizado con lápiz de grafito por Betina Valentinova.

Obra original de Alonso Cano.

6. DIBUJOS DE OBRAS MAYORES DE PEDRO DE MENA



Imagen 56. *Magdalena Penitente*, detalle. Dibujo realizado por Betina Valentinova.

Obra original de Pedro de Mena.

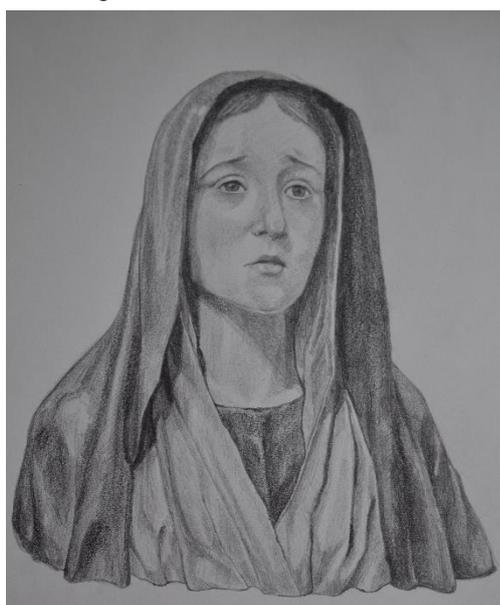


Imagen 58 y 59. *Dolorosa y Ecce Homo*, año 1673. Dibujo realizado por Betina Valentinova.

Obra original de Pedro de Mena.

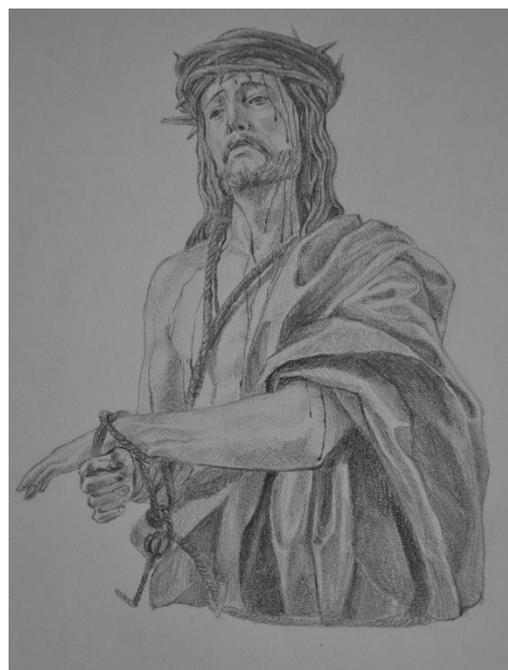
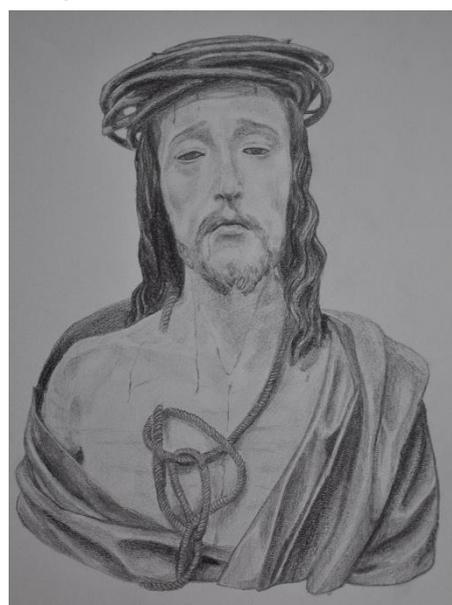


Imagen 57. *Ecce Homo del año 1673*. Dibujo realizado por Betina Valentinova.

Obra original de Pedro de Mena.



7. EL CRISTO DE LA BUENA MUERTE DE PEDRO DE MENA. DOCUMENTACIÓN Y DIBUJO

Un tema común de la época de Pedro de Mena era representar a Cristo en la Cruz, no fue muy tocado por el artista y su taller, sin embargo, una de sus obras más famosas fue *el Cristo de la Buena Muerte* que realiza por encargo del Obispo Fray Alonso de Santo Tomás entre los años 1658 y 1662, para la *Sala de Profundis del antiguo Convento Dominico*. Es una talla que representa a Jesús en la Cruz se conservó en la Iglesia de Santo Domingo de Málaga hasta su destrucción.

Pedro de Mena representa a Cristo en la Cruz desnudo, cubierto

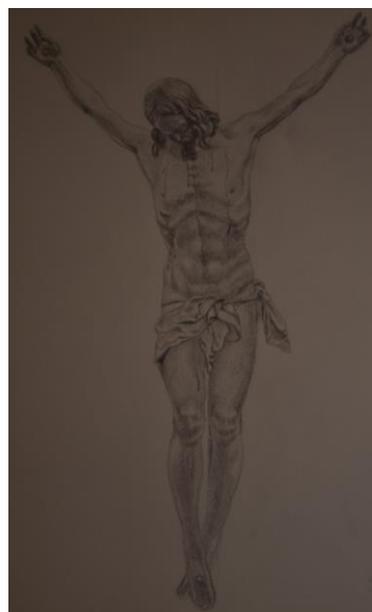


Imagen 60. *El Cristo de la Buena Muerte*.
Dibujo realizado por Betina Valentinova.

Obra original de Pedro de Mena.

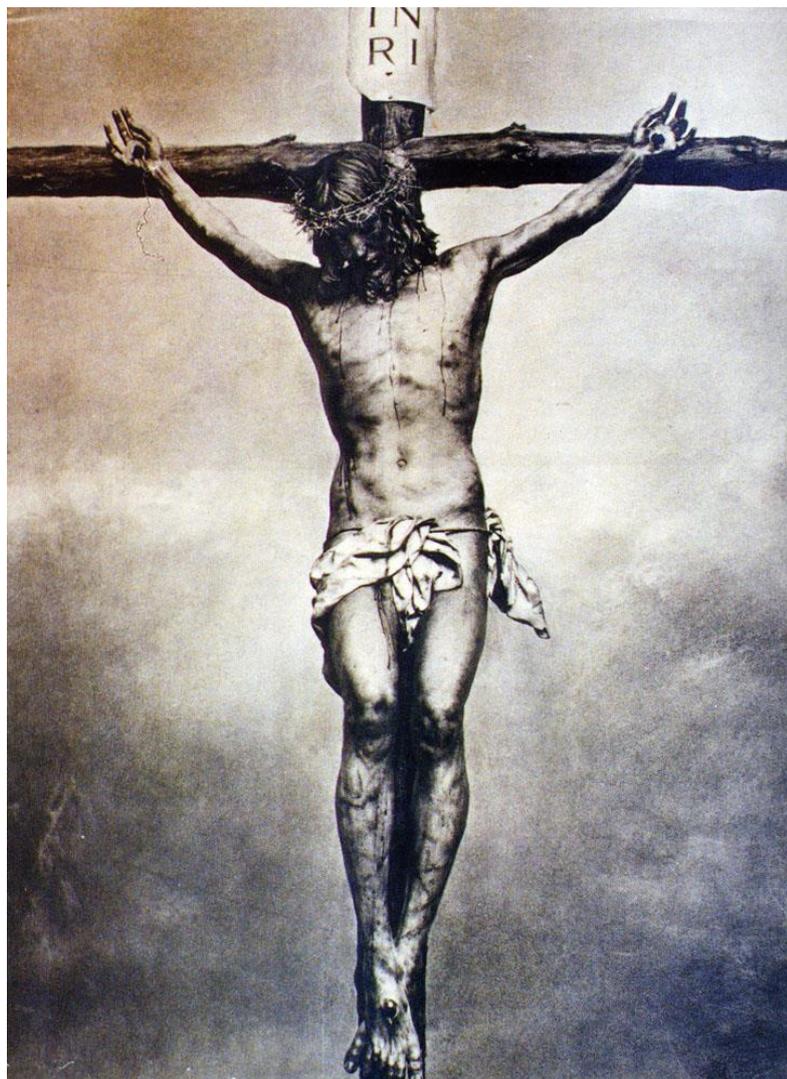


Imagen 61. *Cristo de la Buena Muerte*,
Iglesia de Santo Domingo, Málaga. Obra
original de Pedro de Mena.

Imagen de dominio público disponible en:
<https://cofradiamena.es/cristo-de-la-buena-muerte-y-animas/>



Imagen 62. *Cristo de la Buena Muerte* dibujo, detalle de la cabeza.

Dibujo realizado por Betina Valentinova.

Obra original de Pedro de Mena.

únicamente con un paño de pureza y con una corona de espinas sobre la cabeza. Aparece crucificado con tres clavos en las manos y en los pies.

La congregación de Mena de nombre completo *Pontificia y Real Congregación del Santísimo Cristo de la Buena Muerte y Ánimas y Nuestra Señora de la Soledad Coronada*, tenía como titular esta escultura que se encontraba en la Iglesia de Santo Domingo en Málaga que fue también la sede de la Congregación. Esta escultura también fue nombrada como “protector” de la Legión Española. En el año 1931 durante la Quema de Iglesias y Conventos en Málaga los días 11 y 12 de mayo, ésta obra junto con otras fueron salvajemente destruidas. De la obra original solo se conserva parte de una pierna. Los disturbios empezaron en Madrid y rápidamente se extendieron por otras ciudades de España, siendo Málaga uno de los lugares más afectados. Cuando llegó la noticia de lo ocurrido en Madrid comenzaron los asaltos en Málaga, durante estos días, gran parte del patrimonio fue destruido, no solo se quemaron y destruyeron edificios, también archivos históricos, antiguas pinturas, imágenes de incalculable valor y bibliotecas.

Imagen 63 y 64. Parroquia de la Merced antes (izquierda) y durante (derecha) la Quema de Conventos. Año 1931

Imágenes de dominio público disponible en:
<https://www.religionenlibertad.com/blog/26776/malaga11-y12-de-mayo-de1931.html>





Imagen 65. *Cristo de la Luz*. Gregorio Fernández.

Dibujo realizado por Betina Valentinova.



Imagen 66. *Cristo de la Luz*. Gregorio Fernández.

Dibujo realizado por Betina Valentinova.

Imagen 67. *Cristo de la Luz*. Gregorio Fernández.

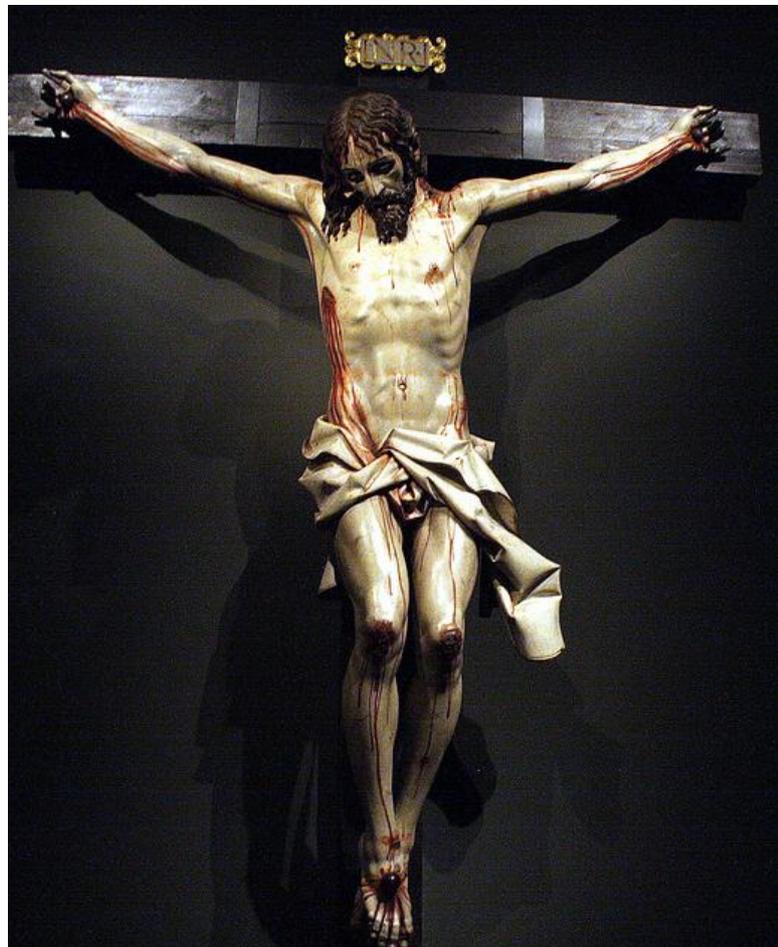
Imagen de dominio público disponible en:
https://c1.staticflickr.com/5/4135/4848176861_51bc5ee740_b.jpg

7.1. Imaginería barroca de Cristo en la Cruz. Documentación y dibujo

En la imaginería barroca se trataban temas casi exclusivamente de carácter religioso. En este apartado se expondrán las obras de Cristo en la Cruz que han realizado escultores contemporáneos de Pedro de Mena.

CRISTO DE LA LUZ- GREGORIO FERNÁNDEZ (Imagen 67)

Gregorio Fernández realiza la escultura de Cristo en la Cruz, no se conoce la fecha exacta de su creación, pero se cree que es alrededor del año 1630 dentro del último periodo del imaginero vallisoletano, esta obra es una talla realizada para el monasterio San Benito el Real de Valladolid que muestra a Cristo en la Cruz, con una anatomía delicada, su cuerpo es demasiado delgado y consumido. Su cara refleja el patetismo típico de la escuela castellana, tiene los ojos hundidos y entornados, dando la sensación de estar con vida. Presenta sangre abundante por todo el cuerpo y tiene el rostro manchado por la sangre producida por la corona de espinas en la cabeza.



CRISTO DE OLIVAR – MANUEL PEREIRA (Imagen 68)

Manuel Pereira realizó la talla del *Cristo de Olivar* en el año 1647, que se conserva en el Templo Oratorio del Santo Olivar. Presenta a Cristo vivo crucificado de tres clavos. La cabeza está inclinada y elevada hacia el cielo. La anatomía que muestra es bien definida pero sin marcar la musculatura del torso y los brazos. Refleja la piedad y la tristeza sin llegar a ser dramática. El paño de pureza se encuentra pegado al cuerpo muy anudado y sin sobresalir por ningún lado.



Imagen 68. *Cristo de Olivar*. 1648, Manuel Pereira.

Imagen de dominio publico disponible en:
<https://bloghistoriadelaarte.wordpress.com/2015/03/30/imagenes-barrocas-de-cristo-crucificado-en-madrid-baroque-images-of-crucifixion-in-madrid/>

CRISTO DE LA CLEMENCIA – MARTÍNEZ MONTAÑÉS (Imagen 70)

El Cristo de la Clemencia, realizado por Martínez Montañés en los años 1603-1604 por encargo de Mateo Vázquez, es una talla policromada por Francisco Pacheco que presenta a Cristo vivo crucificado con cuatro clavos. Tiene la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha, con los ojos abiertos sufriendo pero sin demasiado dramatismo. De cánon alargado, anatomía perfecta y cuerpo aristocrático; no presenta apenas heridas

y sangre.



Imagen 69. *Cristo de la Clemencia*.
Años 1603-1604, Martínez Montañés.
Dibujo realizado por Betina Valentinova.
Obra original de Martínez Montañés.

Imagen 70. *Cristo de la Clemencia*.
Años 1603-1604, Martínez Montañés.
Imagen de dominio público disponible en:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Cristo_de_la_Clemencia_c.jpg



CRISTO DE LEKAROZ- ALONSO CANO (Imagen 73)

Entre el año 1656-1658, Alonso Cano realizó una magnífica talla del Cristo de Lekaroz, la cual se encuentra en la Capilla Penitencial de la Iglesia de San Antonio, representa a una escultura dotada de un realismo y un dramatismo increíble. Fue un encargo para el Monasterio Benedicto de Montserrat de Madrid. Es un Cristo tratado con gran naturalidad, de proporciones perfectas que aparece con la cabeza ligéramente inclinada hacia la derecha. Se puede leer sobre él : “El cuerpo de Cristo, tratado con gran naturalidad, destaca por la exactitud de sus proporciones y el perfecto estudio anatómico. Se le representa exangüe, con la cabeza levemente inclinada sobre su hombro derecho; su rostro de finos rasgos refleja un cierto expresivismo de tradición granadina, con los ojos entornados, cabellos de mechones lacios de



Imagen 71. *Cristo de Lekaroz*. Dibujo realizado por Betina Valentinova.

Obra original de Alonso Cano.

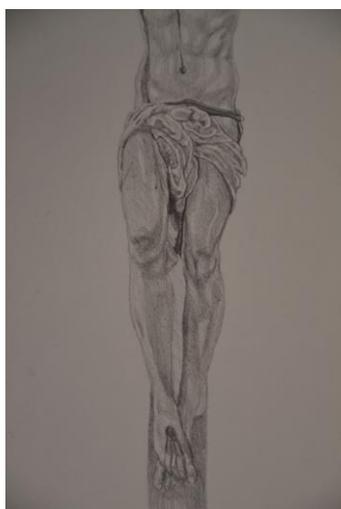


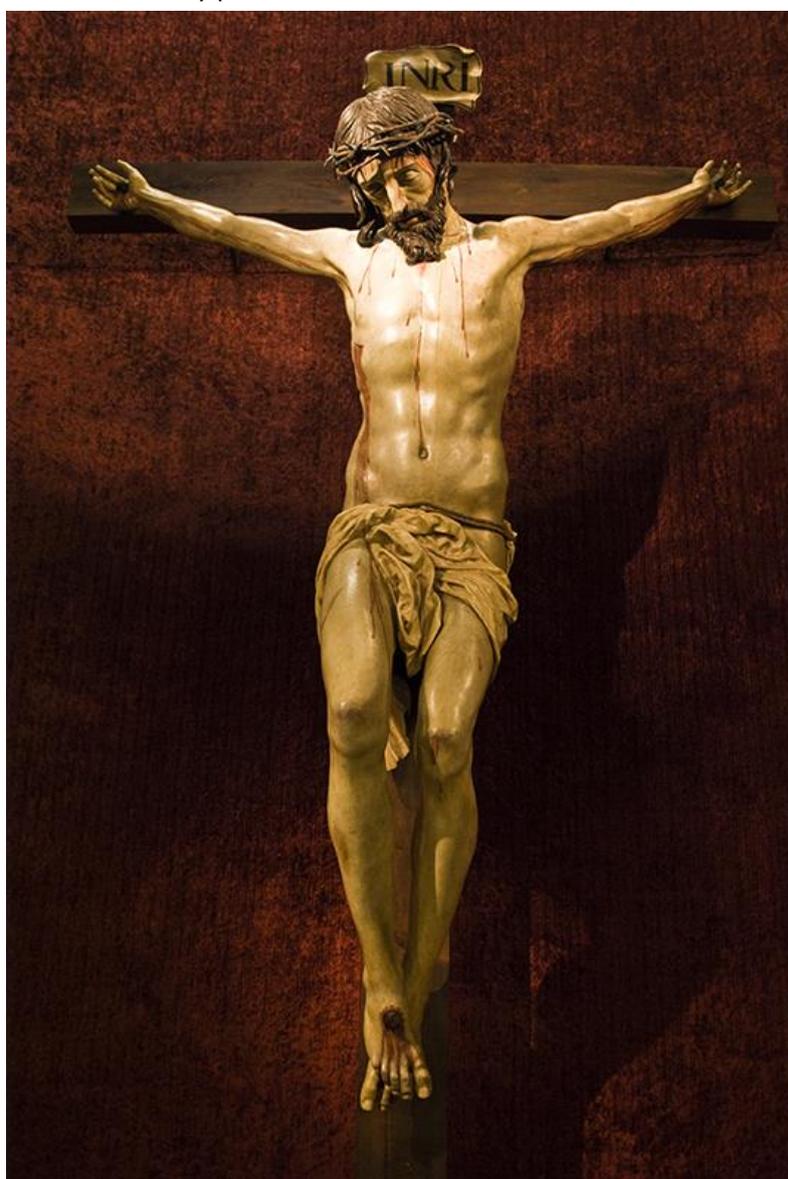
Imagen 72. *Cristo de Lekaroz*. Dibujo realizado por Betina Valentinova. Detalle.

Obra original de Alonso Cano.

Imagen 73. *Cristo de Lekaroz*. Alonso Cano.

Imagen de dominio público disponible en:
<http://iglesiasanantonio.capuchinospamplona.org/el-templo-hoy/el-cristo-de-alonso-cano/>

gran efecto plástico y barba rizada partida, de apurado tratamiento. El resto del cuerpo presenta un canon esbelto en el que cada uno de sus miembros ha sido cuidadosamente modelado. Al igual que en sus demás crucificados, los dedos de las manos no aparecen extendidos sino que se contraen. Cubre el cuerpo un reducido paño de pureza que se ajusta al vientre por una cuerda, cuyos dinámicos y complicados pliegues caen por detrás de la figura. La policromía, aunque retocada, contribuye a lograr un efecto dramático tanto por la palidez que aflora en su rostro como por la multitud de hilillos de sangre que caen por la cabeza, brazos, torso y piernas”.¹¹



¹¹“Catálogo Monumental en Tomo” en *Colegio de Nuestra Señora del Buen Consejo*. Página 395.

8. COMENTARIO DE LA REPLICA DEL *CRISTO DE LA BUENA MUERTE* DE PEDRO DE MENA QUE REALIZO FRANCISCO PALMA BURGOS

Debido a la importancia de la obra *del Cristo de la Buena Muerte* realizada por Mena; en el año 1941 el artista Francisco Palma Burgos realizó, inspirándose en la obra original, otro *Cristo de la Buena Muerte*.

Nacido en 1918 en Málaga, Francisco Palma Burgos fue un escultor y pintor español que continuó con la estética de la tradición barroca. Hijo del también artista Francisco Palma García, que fue el primero en transmitirle sus conocimientos de la escultura y fue la clave fundamental para su dedicación a ella, completó sus estudios en la Escuela de Arte y Oficios Artísticos de Málaga. En el año 1940, con sólo 22 años fue nombrado académico de Bellas Artes de San Telmo de Málaga. Fue conocido por sus obras de imaginería de la Semana Santa de Andalucía.

Fue uno de los imagineros que ayudo a reconstruir el patrimonio perdido durante la *Quema de Conventos*. De sus manos salen obras como el *Señor de la Humillación*, *El Cristo de la Sangre*, *EL Cristo de los Milagros* y el grupo escultórico de *La Piedad* entre otras. La escultura que realiza de *El Cristo de la Buena Muerte* es una reinterpretación de la original talla de Pedro de



Imagen 74. Francisco Palma Burgos tallando *el Cristo de la Buena Muerte*.

Fotografía de dominio público disponible en:

<http://www.nosoloalameda.es/el-cristo-de-palma/>

Imagen 75. *El Cristo de la Buena Muerte*, 1942. Obra de Francisco Palma Burgos.

Imagen de dominio público disponible en: <https://tabernacofrade.net/web/francisco-palma-burgos/>



Mena, a pesar de ser una espléndida escultura y muy similar, introdujo algunas variaciones.

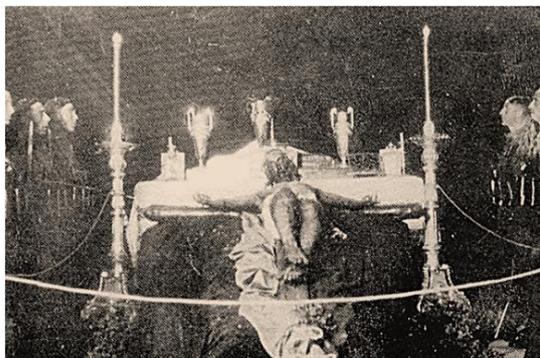


Imagen 76. *Cristo de la Buena Muerte*, Pedro de Mena.

Imagen de dominio público disponible en:

[http://archivocatalogo.malaga.eu/aytomalaga/search?q=Pedro+de+Mena&fq=mssearch_doctype&fv=*&fq=media&fv=*](http://archivocatalogo.malaga.eu/aytomalaga/search?q=Pedro+de+Mena&fq=mssearch_doctype&fv=*&fq=media&fv=)



Imagen 77. *Cristo de la Buena Muerte*, Palma Burgos.

Imagen de dominio público disponible en:

[http://archivocatalogo.malaga.eu/aytomalaga/search?q=Pedro+de+Mena&fq=mssearch_doctype&fv=*&fq=media&fv=*](http://archivocatalogo.malaga.eu/aytomalaga/search?q=Pedro+de+Mena&fq=mssearch_doctype&fv=*&fq=media&fv=)

En primer lugar, echando una vista general de las dos obras, se aprecia que la escultura de Francisco Palma presenta unas proporciones más grandes que las de Mena.

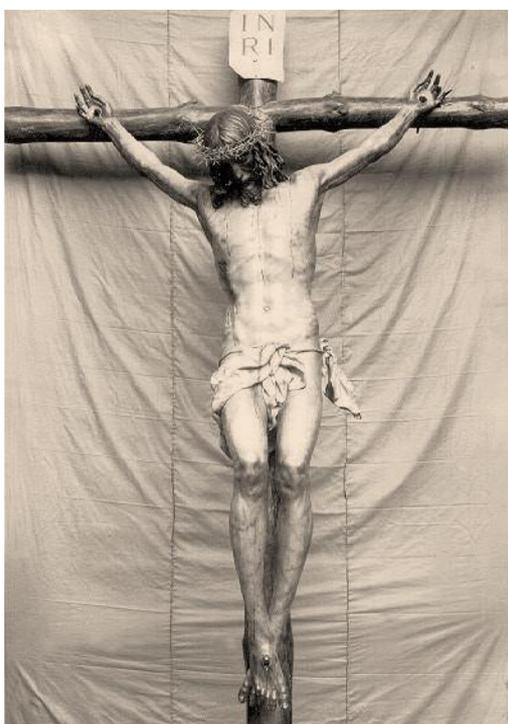


Imagen 78. *EL Cristo de la Buena Muerte*, Pedro de Mena.

Imagen de dominio público disponible en:

[http://archivocatalogo.malaga.eu/aytomalaga/search?q=Pedro+de+Mena&fq=mssearch_doctype&fv=*&fq=media&fv=*](http://archivocatalogo.malaga.eu/aytomalaga/search?q=Pedro+de+Mena&fq=mssearch_doctype&fv=*&fq=media&fv=)

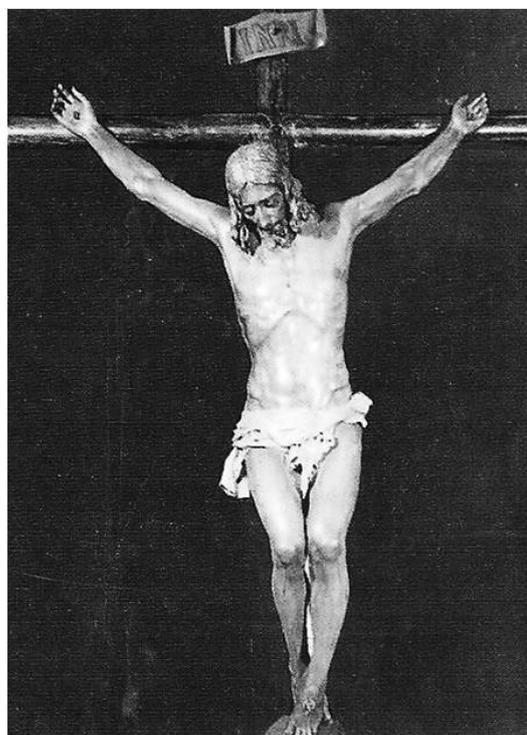


Imagen 79. *El Cristo de la Buena Muerte*, Palma Burgos.

Imagen de dominio público disponible en:

[http://archivocatalogo.malaga.eu/aytomalaga/search?q=Pedro+de+Mena&fq=mssearch_doctype&fv=*&fq=media&fv=*](http://archivocatalogo.malaga.eu/aytomalaga/search?q=Pedro+de+Mena&fq=mssearch_doctype&fv=*&fq=media&fv=)

También se observa que al contrario que en la original, en ésta, la pierna izquierda descansa sobre la derecha. Es notable la diferencia, asimismo, en la posición de los cabellos.



Imagen 80. *Cristo de la Buena Muerte*, Pedro de Mena. Detalle.

Imagen de dominio público disponible en:

<http://picssr.com/photos/interesting?nsid=94743757@N05>
<http://picssr.com/photos/interesting?nsid=94743757@N05>

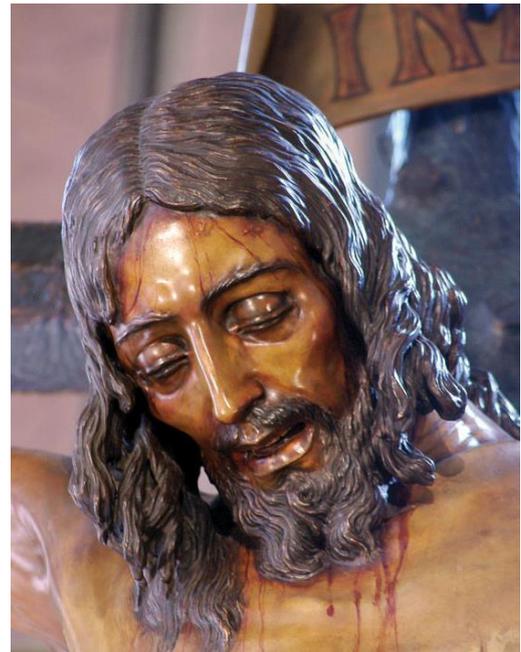


Imagen 81. *Cristo de la Buena Muerte*, Francisco Palma Burgos. Detalle.

Imagen de dominio público disponible en:

http://1.bp.blogspot.com/-SNSzsiQNJXw/UWBZbjuTiiI/AAAAAAAAHBE/259s_Wuk6CM/s1600/cristo+buena+muerte.jpg

El Cristo de la Buena Muerte de Pedro de Mena presenta el paño de pureza pobre de pliegues y desanudado, únicamente sujeto por un cordón, sin embargo, en el Cristo de Palma Burgos, el paño aparece con muchos más pliegues y está anudado hacia el lado derecho. Es notable también la diferencia en cuanto a la anatomía. EL Cristo de Palma Burgos presenta una modelación de los músculos mucho más marcada que en la obra original de Mena, donde la anatomía se caracteriza por una complexión delgada, más bien enfermiza.



Imagen 82. *EL Cristo de la Buena Muerte*, Pedro de Mena.

Imagen de dominio público disponible en:

<http://islapasionforos.mforos.com/1167537/7461564-pedro-de-mena-y-medrano/>



Imagen 83. *EL Cristo de la Buena Muerte*, Francisco Palma Burgos.

Imagen de dominio público disponible en:

<http://islapasionforos.mforos.com/1167537/7461564-pedro-de-mena-y-medrano/>

Tal vez, la característica más importante que los diferencia es que la escultura de Francisco Palma Burgos es la representación de un Cristo ya muerto con la boca entreabierta y los ojos inertes. En cambio, la talla original de Pedro de Mena, representa a un Cristo que está sufriendo, aún vivo poco antes de expirar su último aliento, lo que hace que parezca más humano y crea un acercamiento con el fiel, que siente su dolor.

La imagen del *Cristo de la Buena Muerte* de Francisco Palma Burgos se encuentra en la Iglesia de Santo Domingo de Guzmán de Málaga. Fue bendecida en el año 1942, y en este mismo año tuvo su primera salida procesional en la Semana Santa de Málaga. A pesar de las diferencias, el Cristo se sigue llamando de Mena recordando al original que desapareció.

CONCLUSIONES

En este trabajo se ha planteado la posibilidad de entender la réplica como forma de restauración de una obra que ha sido destruida físicamente.

El objetivo principal de este trabajo residía en realizar una propuesta de restauración de una obra de arte destruida por completo, de la que solo quedara documentación gráfica y literaria suficiente para poder realizar un recorrido formativo, como paso previo para la futura elaboración de una réplica. Para ello se ha ejecutado un recorrido del artista y su obra, así como de artistas contemporáneos y se han realizado dibujos de sus obras. Este objetivo se ha podido realizar de forma satisfactoria realizando tablas comparativas entre las diferentes escuelas y sus autores y exponiendo las obras más representativas de cada autor y sus características.

Para entender la propuesta, otro de los objetivos propuestos fue conocer las causas de la destrucción del arte como el fenómeno de la iconoclasia y el vandalismo. También, para justificar la réplica como forma de restauración, formaba parte de los objetivos explicar la diferencia entre una falsificación y una réplica. Estos objetivos secundarios también se han conseguido gracias a la información que se ha podido conseguir gracias a fuentes bibliográficas tanto primarias como secundarias.

Y por último, se había propuesto realizar un comentario comparativo de la obra El Cristo de la Buena Muerte de Pedro de Mena con la misma obra que realizó el imaginero Francisco Palma Burgos. Objetivo que también se ha realizado satisfactoriamente.

BIBLIOGRAFÍA

Al - MOTAMID. "La joya perdida de Mena: La Virgen de Belén" en *El cofre de Al- Motamid*. 2015. [Consultado: 2018-05-18]. Disponible en: < <https://almotamid.com/2015/12/30/una-joya-perdida-de-mena-la-virgen-de-belen/> >

ANGULO, D. *Historia del arte* (6ª ed.). Madrid, España: Distribuidor E.I.S.A. 1973.

AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA. ARCHIVO MUNICIPAL. "Catálogo de Málaga". Málaga. 2016. [Consultado: 2018-05-6]. Disponible en: < http://archivocatalogo.malaga.eu/aytomalaga/search?q=Pedro+de+Mena&fq=mssearch_doctype&fv=*&fq=media&fv=* >

BARROSO, C. *Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista. La importancia de la copia*. Tesis doctoral. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid. 2017.

BRANDI, C. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza editorial, S.A. 1995.

CANALDA, J. C. "El escultor Manuel Pereira" en *Página personal de José Carlos Canalda*. Madrid. 1987. [Consultado: 2018-04-13]. Disponible en: < http://www.jccanalda.es/jccanalda_doc/jccanalda_alcala/artic-alcala/artic-biografias/pereira.htm >

DEL RÍO, I. *Gregorio Fernández y su escuela*. Cuadernos de arte español. Madrid: Información y revistas, S. A. 1991.

DIBAM. Centro Nacional de Conservación y Restauración.
[Consultado: 2018-03-10]. Disponible en: < www.cnrcr.cl >

DOMVS PVCELAE. Theatrum: San Martín y el pobre, la primera imagen procesional de la gubia del barroco. 2014. [Consultado: 2018-04-20].
Disponible en: < <http://domuspucelae.blogspot.com.es/2014/01/theatrum-san-martin-y-el-pobre-la.html> >

ECHEVARRÍA, P. L. *Policromía renacentista y barroca*. Cuadernos de arte español. Madrid: Información y revistas, S. A. 1991.

GAMBONI, D. *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra. 2007.

GIORGIS, A., PRETTE, M. C. *Atlas ilustrado de la historia del arte*. Susaeta ediciones. S. A. Madrid. 2002.

GOMEZ, M.E. *Breve historia de la Escultura Española*. Madrid: Misión de arte. 1935.

GUTIÉRREZ, D. "Imágenes barrocas de Cristo crucificado en Madrid" en *Historia del Arte: El Arte en la Historia*. 2015. [Consultado: 2018-05-28].
Disponible en:
< <https://bloghistoriadelararte.wordpress.com/2015/03/30/imagenes-barrocas-de-cristo-crucificado-en-madrid-baroque-images-of-crucifition-in-madrid/> >

IRAIZOZ, A. "Huellas de Portugal en Madrid. Hechos y personajes. Portugueses en el arte y la historia de Madrid" en *Pessoas en Madrid*. 2013. [Consultado: 2018-04-10]. Disponible en: < <http://pessoasenmadrid.blogspot.com/2013/09/manuel-pereira-i.html> >

JESÚS, M. "Martínez Montañés" en *Cofrades. La comunidad de Pasión en Sevilla*. 2009. [Consultado: 2018-04-12]. Disponible en: <

<http://cofrades.sevilla.abc.es/profiles/blogs/martinez-montanes-1> >

LÓPEZ, J. “Málaga, 11 y 12 de mayo de 1931” en *Religión en libertad*. 2013. [Consultado: 2018-05-23]. Disponible en:
< <https://www.religionenlibertad.com/blog/26776/malaga11-y12-de-mayo-de1931.html> >

LOWE, A. “La originalidad se construye también desde una buena copia” en *Factumarte*. 2012. [Consultado: 2018-05-16]. Disponible en:
<<http://www.factum-arte.com/pag/200/La-originalidad-se-construye--tambien-desde-una-buena-copia-> >

MALDONADO, J. M. “Catedral de Sevilla: La Cieguecita de Martínez Montañés” en *Maldonati*. 2015. [Consultado: 2018-03-07]. Disponible en:
< <https://maldonatiphotography.wordpress.com/2015/11/18/catedral-de-sevilla-la-cieguecita-de-martinez-montanes/> >

MALDONADO, J. M. “El Retablo Mayor de Martínez Montañés en San Isidoro del Campo” en *Maldonati*. 2015. [Consultado: 2018-03-07]. Disponible en: < <https://maldonatiphotography.wordpress.com/2015/04/18/el-retablo-mayor-de-martinez-montanes-en-san-isidoro-del-campo/> >

MEIER, A. “The Gore and Agony of New Baroque Sculptures at the Met” en *Hyperallergic*. 2015. [Consultado: 2018-05-28]. Disponible en: < <https://hyperallergic.com/221903/the-gore-and-agony-of-new-baroque-sculptures-at-the-met/> >

MERCADO LIBRE. *La Persecución Religiosa En España. Año 1937*. 2018. [Consultado: 2018-05-16]. Disponible en: < https://articulo.mercadolibre.com.uy/MLU-449066112-libro-la-persecucion-religiosa-en-espana-ano-1937-_JM >

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. [Consultado: 2018-03-6]. Disponible en: < <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/mena-pedro-de/60316f71-7158-4cfa-bf40-30c3b6ac7aa5> >

NO SOLO ALAMEDA. “Sucesos de 1931” en *Historias de la Semana Santa de Málaga*. [Consultado: 2018-05-15]. Disponible en: < <http://www.nosoloalameda.es/sucesos/sucesos-de-mayo-1931/> >

ORUETA, R. *Gregorio Fernández. La expresión de dolor en la escultura castellana*. Madrid: Asociación de Amigos del Museo Nacional de Escultura. 2013.

ORUETA, R. *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Madrid: Blass y cía. 1914.

PATRIMONIO NACIONAL. [Consultado: 2018-04-23]. Disponible en: < <https://www.patrimonionacional.es/la-institucion/presentacion> >

PONTIFICIA Y REAL CONGREGACIÓN DEL SANTISIMO CRISTO DE LA BUENA MUERTE Y ÁNIMAS Y NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD CORONADA. [Consultado: 2018-05-24]. Disponible en: < <https://cofradiamena.es/cristo-de-la-buena-muerte-y-animas/> >

SANCHEZ-MESA, D. *Lo múltiple en Alonso Cano. En Archivos Español de Arte*. Núm. 296, Granada. Editorial ESCIC. 2001.

SCHWARTZ, H. *The culture of the copy: Striking likenesses, unreasonable facsimiles*. Nueva York: Zona Books. 1996.

VALERO, F. *Vida y obra de Francisco Palma Burgos*. Úbeda: El Olivo. 2004.

YOLDI, B., GOZGON, D. 2009. *La destrucción del arte*. Trabajo final de máster. Barcelona. 2009.

INDICE DE IMÁGENES

Imagen 1.....	página 12.
Imagen 2.....	página 12.
Imagen 3.....	página 15.
Imagen 4.....	página 16.
Imagen 5.....	página 19.
Imagen 6.....	página 20.
Imagen 7.....	página 21.
Imagen 8.....	página 21.
Imagen 9.....	página 21.
Imagen 10.....	página 22.
Imagen 11.....	página 22.
Imagen 12.....	página 22.
Imagen 13.....	página 23.
Imagen 14.....	página 23.
Imagen 15.....	página 23.
Imagen 16.....	página 23.
Imagen 17.....	página 23.
Imagen 18.....	página 24.
Imagen 19.....	página 24.
Imagen 20.....	página 24.
Imagen 21.....	página 24.
Imagen 22.....	página 25.
Imagen 23.....	página 25.
Imagen 24.....	página 25.

Imagen 25.....	página 26.
Imagen 26.....	página 26.
Imagen 27.....	página 27.
Imagen 28.....	página 27.
Imagen 29.....	página 28.
Imagen 30.....	página 28.
Imagen 31.....	página 29.
Imagen 32.....	página 29.
Imagen 33.....	página 29.
Imagen 34.....	página 30.
Imagen 35.....	página 30.
Imagen 36.....	página 30.
Imagen 37.....	página 31.
Imagen 38.....	página 31.
Imagen 39.....	página 32.
Imagen 40.....	página 32.
Imagen 41.....	página 33.
Imagen 42.....	página 33.
Imagen 43.....	página 34.
Imagen 44.....	página 34.
Imagen 45.....	página 35.
Imagen 46.....	página 35.
Imagen 47.....	página 35.
Imagen 48.....	página 36.
Imagen 49.....	página 36.

Imagen 50.....	página 39.
Imagen 51.....	página 39.
Imagen 52.....	página 39.
Imagen 53.....	página 40.
Imagen 54.....	página 40.
Imagen 55.....	página 40.
Imagen 56.....	página 41.
Imagen 57.....	página 41.
Imagen 58.....	página 41.
Imagen 59.....	página 41.
Imagen 60.....	página 42.
Imagen 61.....	página 42.
Imagen 62.....	página 43.
Imagen 63.....	página 43.
Imagen 64.....	página 43.
Imagen 65.....	página 44.
Imagen 66.....	página 44.
Imagen 67.....	página 44.
Imagen 68.....	página 45.
Imagen 69.....	página 46.
Imagen 70.....	página 46.
Imagen 71.....	página 47.
Imagen 72.....	página 47.
Imagen 73.....	página 47.
Imagen 74.....	página 48.

Imagen 75.....	página 48.
Imagen 76.....	página 49.
Imagen 77.....	página 49.
Imagen 78.....	página 49.
Imagen 79.....	página 49.
Imagen 80.....	página 50.
Imagen 81.....	página 50.
Imagen 82.....	página 51.
Imagen 83.....	página 51.