

TRAS LAS HUELLAS DOCUMENTALES DE UNA ESCULTURA SINGULAR MAL ENTENDIDA EL CRISTO DE LA HUMILDAD Y PACIENCIA (JAUJA, LUCENA)

FOLLOWING THE DOCUMENTARY TRACES OF A SINGULAR AND MUSUNDERSTOOD SCULPTURE THE CRISTO DE LA HUMILDAD Y PACIENCIA (JAUJA, LUCENA)

Jesús M.^a Serrano Tenor

I.E.S. "Vadus Latus" (Badolatosa, Sevilla) – Consejería de Educación de la Junta de Andalucía
jesserten@gmail.com

Recibido: 24 de octubre de 2024 / Aceptado: 1 de octubre de 2025

Resumen: La imagen del *Cristo de la Humildad y Paciencia*, hallada en la aldea de Jauja (Lucena, Córdoba), es una escultura ligera poseedora de una historia material marcada por el olvido. Una pieza cuyo interés principal recae en la técnica escultórica en la que está realizada y que la convierte de por sí en singular al no quedar anclada a los cánones procedimentales usuales de la imaginería española del Barroco. Esta particularidad la convierte en un notable ejemplar que, además, pudiera tener relación con los talleres novohispanos erigidos en Mesoamérica en los que se implementaron procesos de elaboración de obras sacras usando como material principal la caña del maíz. No en vano fueron numerosas las piezas de procedencia indígena enviadas a la península Ibérica desde los albores del siglo XVI y en adelante resultando, también, un claro ejemplo del triunfo de la evangelización llevada a cabo por las órdenes mendicantes; en especial, la conversión de la orden franciscana en promotora básica de muchas de ellas. Desde su documentación en el Ochocientos, la obra recibió culto en Cabra (Córdoba), donde gozaba de la veneración de los fieles; pero el tiempo, el deterioro material y los cambios estéticos –sujetos a las modas imperantes en la religiosidad local–, llevaron a que acabase ocupando un lugar secundario, abandonando el recinto sagrado para arrinconarse en un antiguo molino cortijero. En la década de 1960 es rescatada, reponiéndose al culto en la iglesia de la citada pedanía lucentina. Una serie de indagaciones nos han permitido conocer de primera mano las particularidades de la obra, relacionable a su vez, estéticamente, con otras similares existentes en un radio de acción geográfico cercano y fechadas todas en el siglo XVII.

Palabras clave: escultura ligera, materiales, diagnósticos, conservación, restauración.

Abstract: The image of the *Cristo de la Humildad y Paciencia*, found in the village of Jauja (Lucena, Córdoba), is a light sculpture with a material history marked by oblivion. It is a piece



Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

whose main interest lies in the sculptural technique in which it is made and which makes it unique in itself as it is not anchored to the usual procedural canons of Spanish Baroque imagery. This peculiarity in itself makes it a notable example which, moreover, could be related to the Novo-Hispanic workshops erected in Mesoamerica in which processes were implemented for the production of sacred works using maize cane as the main material. It is not in vain that numerous pieces of indigenous origin were sent to the Iberian Peninsula from the dawn of the 16th century onwards, also resulting in a clear example of the triumph of the evangelisation carried out by the mendicant orders; in particular, the conversion of the Franciscan order into the basic promoter of many of them. Since its documentation in the 18th century, the work was worshipped in Cabra (Córdoba), where it enjoyed the veneration of the faithful; but time, material deterioration and aesthetic changes –subject to the prevailing fashions in local religiosity– meant that it ended up occupying a secondary place, leaving the sacred precinct to be cornered in an old farm mill. In the 1960s it was rescued and restored for worship in the church of the aforementioned hamlet of Lucena. A series of investigations have allowed us to gain first-hand knowledge of the particularities of the work, which can be related aesthetically to other similar works in a nearby geographical area, all dating from the 18th century.

Keywords: Light Sculpture, Materials, Diagnostics, Conservation, Restauration.

Cómo citar este artículo:

Serrano Tenor, J. M. (2025). Tras las huellas documentales de una escultura singular mal entendida. *El Cristo de la Humildad y Paciencia* (Jauja, Lucena). *Revista Eviterna*, (17), 136-150 / <https://doi.org/10.24310/re.17.2025.20753>

1. Introducción

La imaginería ligera es un campo que aún permanece abierto para la historiografía contemporánea. A pesar de los avances llevados a cabo en las últimas décadas, existe un amplio margen para continuar reflexionando, concretando e indagando tanto en cuestiones técnico-estéticas como, también, en procedimientos encaminados a la mejora de procesos restauradores, conservadores y preservativos.

Como es sabido, la conceptualización del término se aplica para catalogar aquellas obras que han sido realizadas en materiales livianos como la cartapesta, el papelón, el papel amate, el cartón-piedra o la caña de maíz, entre otros. El origen de su empleo se localiza en el Renacimiento italiano –especialmente, en la región de la Lombardía–, vinculándose al mundo cortesano; en este contexto, el encargo de esculturas para escenarios festivos suponía el paso previo para la recreación posterior de modelos sobre estas que, andando el tiempo, se ejecutarían en una fase definitiva a partir de materiales nobles. Sin embargo, en ocasiones y debido sobre todo a cuestiones de carácter económico, estos procesos, entendidos como intermedios, quedaron como finales apreciándose por la facilidad con la que se componían los montajes. No en vano, la proliferación de este tipo de ingenios ligados a festejos aristocráticos

supondría el inicio de una serie de proyectos escénicos basados en el empleo indiscriminado de elementos realizados tanto con elementos provisionales como otros permanentes. El éxito alcanzado hizo que los procedimientos fuesen ampliamente difundidos por el ámbito cortesano europeo, irradiando hacia otro tipo de funciones, entre ellas, por supuesto, las religiosas. La pléyade de conocidos artistas que hicieron uso de este tipo de recursos matéricos en territorio italiano es amplísima: desde Ghiberti a los Della Robbia, de Sansovino a la familia Tacca o, incluso, Donatello; de este último, Vasari afirma (2007 [1550]) que se deleitaba usando en sus proyectos escultóricos elementos tan variopintos como el cartón-piedra, el cuero prensado, la cera o fibras vegetales que no advertía sobre la naturaleza menos noble de estos.

Sin embargo, hay que distinguir la aplicación o aplicación del término en sí de la época en la que comienzan a emplearse este tipo de materiales ligeros. En este sentido, es obligatorio retrasar más en el tiempo, hasta el período medieval, para comprobar cómo alguno de estos entra a formar parte –como complementos– del amplio elenco de recursos artísticos con que cuentan los talleres dedicados a la escultura. Así, el empleo de pieles o cabelleras naturales pasan a formar parte de esculturas religiosas labradas en madera y policromadas al óleo, con la idea de acentuar su función litúrgica y su impacto devocional (Amador Marrero, 2012, pp. 41-43). Baste citar al *Cristo de Burgos*, conocido referente devocional de dicha ciudad castellana, fechable entre los siglos XII y XIII, cuyo impacto votivo es de tal alcance que se convierte en imagen vicaria para asociaciones filiales fundadas bajo tal advocación en suelo español –incluyendo en él localizaciones sicilianas incluso– a lo largo de la Edad Moderna.

2. Hacia un estado de la cuestión

La paulatina incorporación de este tipo de elementos ligeros en obras religiosas ligadas al culto es de tal dimensión que su utilización vendría a suplir otros más costosos (Araujo Suárez, 2001, pp. 119-147). De igual manera, la configuración de personajes de corte histórico que participarían en teatralizaciones populares insertas en cortejos procesionales cobraría a partir de entonces especial carta de presentación (Ardévol, 2015, p. 11).

En las penínsulas Ibérica e Italiana, la nómina de obras derivadas de desarrollar un proceso de confección ligado a elementos tan ligeros como el papel es importante, destacando sobre todo en el terreno de la producción religiosa que satisfacía una ingente demanda por parte de comitentes de diversa naturaleza; en especial, los miembros de las órdenes mendicantes, fascinados por la mezcolanza matérica y por el aspecto definitorio que conferían a la obra en su conjunto una vez acabada (Di Natale, 2010, pp. 11-23). Así lo ponen de manifiesto las investigaciones más recientes, centradas, en la mayoría de los casos, en el análisis de ejemplos concretos. Así mismo, la variedad técnica existente dentro de la propia materialidad con que se configura exige una puesta al día y un racionamiento adecuado para determinar cuáles fueron los más empleados, su finalidad, proceso concreto de conservación y usos culturales. En el caso de la imagen que centra el presente artículo, su estudio técnico resulta vital para entender su historia material y cada una de las secuencias vitales en las que se envuelve porque son, por ende, definitorias de su presente.

El empleo quasi seriado de moldes, el bajo coste de ejecución o el escaso peso convierten a estas piezas en propicias para ser trasladadas, insertándose cual parte fundamental de los cortejos procesionales (Mendieta, 1971) para, de esta manera, proyectar sobre las mentalidades colectivas un tipo concreto de piedad popular –basada en la participación del pueblo en episodios que rememoran a su vez secuencias concretas de la vida de Cristo, María de Nazareth o los santos–.

A su vez, las técnicas empleadas se enriquecieron tras el descubrimiento y conquista de América. La necesidad de evangelizar el nuevo territorio llevó a las órdenes mendicantes a demandar imágenes –tanto escultóricas como pictóricas– como herramientas visuales a través de las cuales desarrollar su labor mediante la persuasión y el choque emocional que provocaría su presencia. Al respecto, conocieron de primera mano la particular metodología empleada por artesanos nativos a partir del trabajo con materiales desconocidos en Europa. El impacto causado por tales conocimientos condujo a la incorporación de estas maneras al catálogo habitual, descollando en estas piezas polimatéricas que representaban los tipos iconográficos más usuales de la iconografía cristiana.

El efecto difusor causado en las tierras del sur del continente americano fue inmediato, albergando las localidades y misiones esculturas que seguían los parámetros comentados. De hecho, la referida cualidad acerca de lo liviano de su peso permitió a los religiosos la organización paulatina de procesiones por lugares intrincados. En este sentido, es necesario indicar la facilidad con la que las poblaciones indígenas se identificaban con aquellas representaciones novedosas puesto que, tanto el material como los acabados aplicados sobre este, les resultaban familiares; no en vano, existe constancia documental sobre el culto a deidades naturales que igualmente participaban en ritos comunitarios o domésticos donde el acercamiento físico al simulacro y la devoción popular resultaban elementales (Lockhart, 1999, pp. 342-347). En este sentido, también existían en determinadas localizaciones geográficas la costumbre de portar sobre hombros determinadas representaciones que emulaban a fuerzas sobrenaturales; en especial, aquellas que se vinculaban con el desarrollo de conflictos, a las que se les hacía presente en el campo de batalla con tal de que el desenlace fuese favorable a los intereses de una determinada población: En palabras del cronista: «a la entrada de la cibad, donde había dos altares donde ponían a los dioses que traían a la guerra» (Alcalá, 1538).

Los frailes entendieron a su vez que impacto causado por estas obras, pergeñadas en suelo de conquista bajo fórmulas aborígenes pero vinculadas a las creencias cristianas, debían entenderse como resultado sintomático de su labor. Este ejemplo de lo conseguido motiva a su vez el envío de estas imágenes a tierras peninsulares desde fechas tempranas, destinadas a conventos e iglesias en las que eran recibidas con asombro. En este sentido, la demanda de estas imágenes alcanza un nivel tan notable que, incluso, hoy en día, sigue siendo motivo de debate por parte de la historiografía especializada, impedida para cuantificar el número aproximado del que hablamos.

La apuesta por la catequesis plástica que las imágenes religiosas ofrecían a los fieles fue uno de los acuerdos esenciales del concilio Trento (1545-1564). Esta constante supuso de

por sí el aldabonazo para la masiva proliferación de obras artísticas, centradas, sobre todo, en una iconografía nodal: aquella que representa los episodios más cruentos de la vida de Cristo. Al respecto, la escultura realizada en caña de maíz se prestaba tanto a la materialización representativa de aquello que se demandaba como a la verificación de su función móvil, habida cuenta de las facilidades que ofrecía su transporte, manipulación e incorporación al cortejo procesional a modo de *tableaux vivant*. Aunque la mayoría de las piezas enviadas desde Mesoamérica a la metrópoli fueron crucificados –convertida su representación en signo indeleble de la *Devotio reformada*–, las secuencias pasionistas hoy conservadas son mucho más amplias, descollando por la riqueza representativa. Al respecto, el caso más llamativo es el del popularmente conocido como 'Divino Indiano': un Nazareno abatido, con la cruz a cuestas, que llega al puerto de Cádiz para ser trasladado hasta la cercana localidad de Chiclana de la Frontera envuelto, a su vez, en un aura de misterio.

Cualquier aproximación analítica al terreno de la escultura ligera en España debe partir de los estudios llevados a cabo por el profesor Pablo Francisco Amador Marrero. Desde que sus trabajos predoctorales (1999; 2002) hasta la publicación de su tesis (2012), sin olvidar lo andando hasta la fecha actual (2019; 2020; 2021; 2022; 2023; 2024), sus investigaciones han incidido en la especial significación que para la práctica artística tuvieron las obras elaboradas en cañas de maíz, ahondando en su materialidad y problemática conservación. En este sentido, ha logrado establecer un catálogo razonado de bienes muebles configurados a partir del empleo de este material –así como de las particulares técnicas que le son de aplicación–, centrándose sobre todo en registrar aquellas piezas que cruzaron el Atlántico y que, en la actualidad, se conservan en recintos sacros y colecciones particulares peninsulares e insulares.

A ese registro planteado, tanto el propio docente citado como otras autorías han ido añadiendo nuevas referencias. El objetivo principal de nuestro estudio doctoral está centrado en, partiendo de todas ellas, catalogar otras tantas a partir de su materialidad ligera, inéditas hasta ahora para este tipo de investigaciones al localizarse en zonas aisladas o lugares poco accesibles. A esa la línea responde este artículo, tratando de incorporar, además, ejemplos esparcidos por la región andaluza basados en la aplicación de elementos polimatéricos ligeros; imágenes que, por la fragilidad, han sido sometidas a intervenciones desafortunadas que han desvirtuado su configuración primitiva, adaptándose a criterios particulares o, en el peor de los casos, siendo relegadas su funcionalidad principal. El caso del *Cristo de la Humildad*, de Jauja, resultaría paradigmático en ese sentido, reflejando su historia material varios capítulos en los que el abandono, la desidia o la comprensión han cobrado absoluto protagonismo sobre el bien patrimonial.

3. Resultados de la investigación. Hacia un estudio documental del *Cristo de la Humildad y Paciencia*, de Jauja

En una hornacina de traza simple, dispuesta en la nave del Evangelio de la iglesia de san José, estante en la pedanía lucentina de Jauja, Córdoba, recibe culto en la actualidad una imagen

conocida como *Cristo de la Humildad y Paciencia*. El protagonista, sedente, se muestra en actitud resignada junto a la columna en la que acaba de ser flagelado. Siguiendo los preceptos acostumbrados de la iconografía de un *Ecce-Homo*, muestra una soga alrededor del cuello, apoyando su cabeza, coronada de espinas, sobre la mano derecha mientras que con la izquierda sujetá una caña. La singularidad recae en la técnica de ejecución pues pertenece al catálogo de piezas ligeras conservadas en Andalucía.

Su historia material está conformada por varios capítulos que nos hemos propuesto desentrañar pues, a pesar de los avatares sufridos, presenta un estado de conservación aceptable. Semejante tesitura nos lleva a plantear, siguiendo las conocidas tesis de Cesare Brandi (1995), cómo a partir del establecimiento en el ámbito profesional de procesos de intervención, conservación y restauración, se puedan proyectar novedosas hipótesis de trabajo que confluyan en preguntas nuevas y, con ello, se amplifiquen los conocimientos. Bajo semejantes parámetros, proponemos la puesta en marcha de un estudio multidisciplinar que permita, desde múltiples formas, una aproximación de conjunto a una pieza desconocida hasta el momento por la historiografía y, por lo tanto, y no catalogada. No en vano, la existencia de esta en una población históricamente alejada de los centros artísticos de primera magnitud nos puede llevar a relacionarla con otros proyectos de los que, como iremos viendo, resulta deudora.

Para poder acercarnos a los orígenes que pudieran determinar la creación de la obra, los indicios más fundamentados nos llevan hasta la vecina localidad de Cabra, también en la provincia de Córdoba. La documentación consultada –entre ella, diversas fotografías– indica que esta escultura procesionó en la semana santa egabrense hasta finales de la década de 1940 bajo la curiosa advocación de *Cristo del Buen Pastor*. Sin embargo, la datación de la obra en sí se remonta a finales del siglo XVI, debiendo por entonces ocupar un lugar significativo en el elenco de devociones pasionista locales tal como gozó la hermandad de la Vera Cruz existente desde mediados del siglo XVI y que inaugura el elenco de cofradías del municipio.

En 1968 es retirada del culto debido a unas obras de reparación que pretenden desarrollarse en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción y Ángeles. Cuando se reabren las puertas del templo en 1973, la imagen ya no forma parte del catálogo devocional contenida en este.

Las fuentes orales coinciden en afirmar que el Cristo se traslada hasta un antiguo molino instalado en un cortijo existente a las afueras de la localidad, siendo así condenada al olvido y expuesta a un medio que amenaza con destrozar su conservación. La motivación principal que justifica tal decisión es la falta de valor artístico; una consideración que, por otra parte, han recibido muchas de las esculturas ligeras, abocadas al olvido y a la desaparición al privilegiar percepciones subjetivas sobre sus valores históricos, estéticos y patrimoniales. El mero hecho de estar realizadas en un material considerado como de menor dignidad que otros

—como la madera o el mármol— suele ser, a ojos de buena parte de la población, excusa suficiente para tal proceder.

A partir de este momento, la pista de la imagen desaparece. Es al cabo de los años cuando, por circunstancias no esclarecidas, aparece dispuesta en los bajos del convento de santo Domingo, en Lucena. Es en este último lugar de donde es recogida por un grupo de feligreses de Jauja, quienes, alentados por el párroco de San José —de nombre José Manuel—, solicitan autorización para su traslado a la pedanía. El hecho roza lo rocambolesco pues el medio escogido para semejante cambio de ubicación es un tractor. En la iglesia parroquial de la aldea es repuesta al culto, adquiriendo la nueva advocación de la Humildad y Paciencia, creándose una asociación de fieles el 8 de abril de 1996, que tenía por objetivo fundamental la veneración de esta y su incorporación a un cortejo procesional, realizando la primera estación penitencial el miércoles santo de 1997.

La advocación primitiva de 'buen pastor' no responde con la iconografía representada ni guarda relación alguna los episodios de la secuencia pasionista que en puridad representa. No obstante, por alguna casuística desconocida y hasta ahora no documentada, empezó a denominarse así durante el tiempo que recibió culto en Cabra, constituyendo una peculiaridad reseñable. Si analizamos las representaciones que responden a tal denominación en la tradición cristiana, el modelo empleado por las primeras comunidades ligadas al culto funerario se corresponde con el de un Cristo helenístico —en la mayoría de las ocasiones joven, idealizado e imberbe— derivada del rabadán con un cordero sobre los hombros heredero del relato mitológico griego: Hermes crióforo —Mercurio en la narratología romana—, sostiene sobre sus hombros a un carnero y porta en su mano un frasco con miel simbolizando la protección y el cuidado hacia un determinado hato ganadero (Grabar, 1979); una virtud que se amplifica en la literatura mítica hacia aspectos de liberación, consagración y garantías asociados tanto al epíteto como a la deidad representada.

En puridad, la referida obra en nada coincide con las referencias descritas. Al contrario, está en relación con el pasaje previo a presentación de Jesús al pueblo —tras haber sido coronado de espinas y azotado en el pretorio por la soldadesca— y en consonancia con los modelos más difundidos del *Ecce Homo*. Los orígenes de esta iconografía se remontan a la Edad Media, aunque su popularidad se consolida en los albores del Renacimiento. La representación de Cristo sentado, en actitud reflexiva y resignada, transmite un mensaje de humildad, paciencia y aceptación del sufrimiento. No en vano, es precisamente el significado teológico el que queda de manifiesto a través de dicha actitud: la espera paciente del inocente reo frente a su cruento destino. La evolución que a lo largo de la Edad Moderna experimenta este tipo iconográfico es a su vez reflejo de los cambios culturales y religiosos operados en cada época. No en vano, a pesar de su aparente simplicidad, las representaciones barrocas encierran una sugestiva riqueza sígnica, convirtiéndose en fuente de inspiración para la creación artística y en motivo de devoción para la religiosidad local. En este sentido, la piedad popular convino en concentrar la devoción cristífera del mesías sufriente, abandonado y

meditabundo, desnudo y ensimismado, contemplando su propio sufrimiento, es un estereotipo que honda devoción. El reo será el rey de reyes, acentuando en su mansedumbre los rasgos inherentes a quien se somete a la voluntad de Dios por alcanzar un fin mayor: la salvaguarda de la humanidad.

Una primera aproximación analítica al Cristo de Jauja evidencia su escaso peso, aproximadamente cinco kilogramos, y su tamaño, algo inferior al natural, más próximo al concepto tradicional de 'lo académico'. De igual manera llama la atención el uso de distintos materiales para su configuración corpórea: papel, caña, estopa, etcétera. La confirmación del empleo específico de estos se llevará a cabo en próximos meses cuando, tras obtener los oportunos permisos, podamos llevar a cabo una serie de pruebas científico-técnicas; entre ellas, radiografías o tomografía digital. El resultado de tales procesos otorgará luz suficiente para el estudio específico de la técnica empleada, el estado de conservación y el comportamiento de sus elementos constituyentes, pudiéndose adoptar aquellas medidas empíricas más adecuadas que guíen una futura intervención restauradora.

Fuentes de la propia hermandad informan que en la década de 1990 la obra fue objeto de una intervención no profesional llevada a cabo por un vecino de la localidad, aficionado a la pintura. Ni en el archivo de la asociación ni en las actas de sus juntas rectoras se recoge información alguna sobre las fases que se siguieron en tal proceso. De la misma manera tampoco se han localizado hasta hoy material fotográfico de calidad que nos permita valorar de forma inicial el estado en el que se encontraba en fecha anterior a la referida. Sí hemos podido entrevistarnos con el responsable de la actuación¹, quien reconoce que en el momento de su ejecución no poseía ningún título que le acreditase como conservador-restaurador, desconociendo por ende los procedimientos técnicos que habría de aplicar así como la normativa y principios por los que debe regirse una intervención de este tipo. Como suele decirse de forma popular, la acción estuvo más guiada por el corazón dadivoso que por la razón científica. No en vano, del resultado de dicho encuentro si pudo colegirse una serie de asertos que serán objeto de ratificación una vez podamos someter a la obra a las comentadas pruebas. En este sentido, previo a 'reparaciones efectuadas', el vecino informa que a través de un agujero que tenía la pieza en la zona del hombro izquierdo se podía apreciar una especie de cartón, unas cañas o paja y una pasta blanca que lo recubría todo. No deja de ser paradigmático la coincidencia existente con la descripción de una pieza escultórica análoga que encontramos en el convento de Santa Clara, en la localidad de Estepa, Sevilla, denominada *Cristo del Amor*. Las semejanzas existentes entre esta y la obra que nos ocupa son evidentes y van más allá de cualquier parecido formal. Al respecto, el historiador estepeño Jorge A. Jordán (2005), analiza un manuscrito sobre la historia del municipio datado en 1886-1888, recogiendo de manera literal una descripción de la pieza que, por su interés, reproducimos a:

La prodigiosa imagen de Nuestro Señor, bien conocida en Santa Clara de Estepa con el título de 'Padre Amor', es singularísima por la materia de que está compuesta, que parece es de

¹Entrevista realizada el 20 de diciembre de 2024.

pajas, y mucho más por su naturalidad y hermosura (Jordán Fernández, 2005, p. 556).

Atendiendo a estas puntualizaciones vertidas sobre ambas obras, estas adscriben la materialidad con la que están hechas a pajas o cañas. Dentro de los cauces habituales empleados por la imaginería ligera, los elementos inherentes a su constitución suelen ser de lo más variado, siendo igualmente frecuente que, por su propia capacidad maleable, formen parte de procesos ligados a la aplicación de moldes. La denominación que dichas opiniones mantendrían nos lleva a la suposición de que más bien la percepción efectuada de esos elementos fibrosos pudiera tratarse de caña de maíz.

La técnica en sí enlaza con la que los tarascos representaban a sus ídolos y que, tras el dominio hispánico, traspasarían con posterioridad a las obras demandadas por los órdenes mendicantes. Se conoce documentalmente el proceso llevado a cabo para su obtención, manipulación y trabajo, recogido por monseñor Luis Enrique Orozco tras el estudio de obras originales (1970): cortadas las cañas de maíz y puestas a secar, se hierven en agua de hierbas venenosas para matar en ellas todo germen –en especial, las polillas–. Vuelta a exponer al sol, se desprende la corteza para extraer solo la médula, la cual se muele de forma cuidadosa antes de quedar reducirla a polvo. Estando bien martajada la caña, se mezcla con la goma de una begonia u orquídea, denominada *tatzigui* en la jerga local. Enseguida, se cuecen los bulbos en agua pues, al término del proceso, se desprende la goma, un elemento aprovechable. De esta mezcla resultaba una pasta manejable, ligerísima y de extensa duración.

Aunque es aventurado aseverar que nos encontramos ante dos esculturas que cruzaron el océano, tampoco se puede descartar tal cuestión. El próximo estudio técnico de ambas puede aportar pruebas concluyentes al respecto basadas en la propia materialidad. Mientras tanto, es necesario añadir un argumento más a tal disyuntiva. En el caso de la obra de Estepa, un relato legendario afirma que el artífice que la realizó –o, al menos, quien era su propietario o comerciante– la llevaba a vender a Vélez-Málaga. Sin embargo, tal finalidad no se pudo concretar puesto que, en el camino, el macho que la porteaba sobre un carro se negó a tomar el rumbo hacia la citada localidad. El hombre, impaciente, faltó de consejo, arrojó las riendas diciendo «anda, ve adonde Dios te llevare» (Jordán Fernández, 2005, p 556). Acto seguido, el mulo comenzó a andar en una dirección distinta, por veredas desconocidas, hasta que paró frente al compás del referido convento estepeño.

Una leyenda con igual aserto la encontramos en Pedrera, localidad sevillana también cercana a Estepa. En este caso, la imagen protagonista es la de un crucificado, portada en carreta hacia otra localidad. Los animales que la empujaban se pararon en un punto concreto sin poder el carretero volverlos a echarlos a andar pese a su esfuerzo. Al pronunciar una sentencia similar a la citada, el episodio culmina en la entrega de la obra a las puertas de otro recinto sacro. A ello hay que añadir otro dato significativo, la obra, conocida como el *Cristo de la Sangre*, es una escultura ligera enviada desde Mesoamérica y está realizada con cañas de maíz. La repetición de la narración, así como la coincidencia de fecha y localizaciones

próximas, nos permitirá comprobar tales indicios y responder a algún tipo de casualidad que, al menos de forma aparente, parecen existir.

Volviendo nuevo al *Cristo de la Humildad*, de Jauja, se evidencia que, a nivel estructural, no ha sufrido ninguna modificación reseñable con la salvedad del orificio comentado en el hombro izquierdo que fue ‘tapado’ a modo de ‘reintegración volumétrica’ mediante papel encolado, como afirma el ejecutante. En este sentido, tales características morfológicas la convierten en una pieza excepcional de cara a su estudio detallado.

El modelado en sí es tosc. La anatomía no está definida, como tampoco las proporciones resultan ser las adecuadas bajo parámetros configuradores de toda escultura de raíz naturalista, produciéndose una discordancia evidente entre las extremidades inferiores – las piernas son cortas–, el tronco y el volumen craneal. En general, la escasa atención al detalle deviene de su ajuste al modelado que proporcionan las habituales técnicas de la escultura ligera. Al respecto puede servir como ejemplo preclaro de tal concordancia el *Cristo de la Sangre*, de Pedrera, citado con anterioridad.

De igual forma es preciso señalar la existencia de una tercera obra que representa la misma iconografía que las de Jauja y Estepa: el *Cristo de la Humildad* existente en la parroquia de Nuestra Señora del Soterraño, en Aguilar de la Frontera, Córdoba. Aunque guarda semejanzas reseñables con dos modelos comentados, ha sufrido a lo largo del tiempo varias intervenciones sin que en ellas se aplicasen unos criterios conservacionistas comunes. Los resultados de estos han confluido en la modificación sustancial de la obra, adaptada según las modas y gustos de momentos concretos. Pero, pese a tales prevenciones, conserva rasgos que la convierten en una pieza análoga y cuenta con testimonios documentales que la contextualizan en un momento histórico determinado. En este sentido se conserva un acta testamentaria fechada en 1666 en la que se recoge el deseo de una parroquiana de concretar una manda económica para que con ella se costeen misas ante el altar del Cristo en recuerdo de su alma².

De igual manera, como ya se ha apuntado, existen constancias de diversas actuaciones a las que ha sido sometida. La más antigua atestiguada se localiza en 1732, cuando se le aplica una nueva encarnadura y se le colocan ojos de cristal. Andando el tiempo, en la década de 1930, sufre una nueva intervención de la que no existe informe alguno, aunque se conoce por testimonio de los cofrades de entonces que se llevó a cabo en Valencia. Terminada la Guerra civil española, en el período de reposición de bienes patrimoniales, el artista cordobés Juan Martínez Cerrillo lleva a cabo una profunda transformación: elimina el postizo de pelo natural que hasta entonces tenía, superponiendo sobre la zona craneal una cabellera fabricada en estopa y otros materiales, desvirtuando la configuración original; una de las orejas queda tapada, tal y como demuestran las radiografías realizadas en 2017³; y, por último, modifica la

² Documento conservado en el archivo de la hermandad.

³ Custodiadas en el archivo de la hermandad. Dejamos constancia del agradecimiento a Antonio Urbano Albalá, hermano mayor de la cofradía, por permitirnos su estudio.

volumetría del sudario, intensificando las vueltas del sudario, camuflando a su vez la columna o asiento original bajo un montículo de piedras talladas. De igual forma, en 1975, el artista local, Ricardo Llamas, reintegra las pérdidas de policromía.

Estas tres obras –conservadas en Jauja, Estepa y Aguilar– guardan tal similitud morfo-estructural, plástica, iconográfica, procedimental y estética que hace pensar en la utilización de moldes para su realización, ligado, además, a un mismo área geográfica en el que pudo concretarse un mercado específico. Es más, podría también participar de esta misma secuencia ejecutoria una cuarta: el *Cristo de la Humildad*, de Monturque, localidad también cordobesa, próxima a las citadas. En un catálogo expositivo publicado por Luque Jiménez (2004), se da a conocer una fotografía fechable en la década de 1940; esta plasma el instante de la salida o entrada de la imagen de la ermita de la Vera+Cruz –conocida de forma popular como 'la del santo Cristo'– con ocasión de su procesión en semana santa. No obstante, existe una cuestión nodal: hoy en día, la obra está en paradero desconocido puesto que, en 1956, fue retirada del culto, sustituyéndose por una representación escultórica de Cristo amarrado a la columna y depositándose de forma temporal en un salón anexo a la ermita (Rueda García, 2023, p. 29 y 41).

La presencia de este cuarto ejemplo queda atestiguada a partir de distintas referencias conservadas actualmente en la parroquial de Monturque. Todas ellas la anclan al espacio temporal que estudiamos: mediados del siglo XVII y principios del XVIII. Así, en 1710, en un inventario particular de los bienes de la ermita de referencia, se menciona la existencia de un guion o estandarte en cuyo centro se representa –sin concretar el material de ejecución– el simulacro comentado. Años más tarde aparece en otra relación semejante las andas procesionales que utilizaba, reafirmando así su función cultural, verificada, al menos desde 1750 en adelante, en la noche del jueves santo, sustituyendo incluso al titular del recinto religioso en el que se veneraba (Rueda García, pp. 28-29).

El cronista oficial de la villa, Francisco Luque Jiménez (comunicación personal, 20 de enero de 2025), nos proporciona una serie de claves interpretativas a tener en cuenta. Cuando en 1998, el párroco de la localidad, José Gutiérrez Molero, concierta la compra de un crucificado de tamaño académico –al que se le añadirá la advocación de *Cristo de la Paz*, confeccionado en caña de maíz– a un coleccionista de arte de Córdoba, lo acompañaba un monturqueño, Joaquín Baena Rodríguez. Este asegura que, entre los bienes obrantes en el establecimiento, reparó en una obra; vista a cierta distancia, le recordó a la antigua imagen del *Cristo de la Humildad*. Pasados los años y movidos por el interés de despejar la incógnita, diferentes personas intentaron contactar con el coleccionista, pero sin éxito, ya que este había fallecido y las piezas de su propiedad habían sido vendidas de manera discriminada por sus herederos. Ojalá que, en un futuro próximo, las pesquisas puedan continuar para acabar con la feliz de noticia del paradero de la obra.

Volviendo de nuevo a la hipótesis que planteamos y que permitiría relacionar estas cuatro obras con la existencia de un mismo taller u obrador que las ejecutaría a partir del uso general de un molde, debe señalarse que esta fórmula es una práctica habitual en la Edad Moderna. A diferencia de las creadas por un artista, la escultura de molde permitía la producción de múltiples copias a las que incluso se aplicaban ligeras variaciones. Un proceder que, además, en el terreno creativo hispano, tampoco es desconocido; no en vano, desde al menos el siglo XVI se configura una 'industria de las imágenes', (Pereda, 2013) que satisfacen la demanda imperiosa de comitentes de distinto signo. Al respecto, los recursos plásticos utilizados confieren a la obra escultórica una finalidad consustancial a la evangelización. Y no hablamos solo de suelo peninsular –donde aún, a pesar del tiempo y las prohibiciones, existen reductos poblacionales un tanto irredentos a la hora de acoger a la religión cristiana y sus preceptos canónicos–; semejante necesidad también parte de las tierras colonizadas, de las escaramuzas que se siguen produciendo en poblaciones que fuerzan la imposición del nuevo credo y para las cuales los medios persuasivos del arte se aplican a igual nivel que la fuerza de las armas.

De igual manera, como ya se ha comentado, en la mezcolanza de técnicas, procedimientos y materiales producido entre los recursos tradicionales de origen europeo y los existentes en tierras indígenas, la producción quasi seriada también encuentra un lugar preeminente. En este sentido basta con citar cómo de talleres novohispanos parten obras como el *Cristo de Zacatecas*, de Montilla, Córdoba o, el también mencionado *de la Sangre*, en Pedrera, Sevilla. Referencias que, junto a las tratadas en este estudio, engrosan el catálogo de la imaginería ligera en la sierra sur sevillana y la subbética cordobesa. Queda patente que, en el área geográfica apuntada, la recepción de piezas confeccionadas por procedimientos indianos conllevó, también, la emulación de las mismas prácticas procedimentales en obradores locales, recurriendo a tanto a este tipo de materiales livianos para de esta manera configurar las representaciones pasionistas como, también, al empleo de moldes para una más rápida realización escultórica.

En este sentido, las semejanzas entre las cuatro obras que planteamos son patentes, a pesar de las intervenciones o pérdidas. El modelado, poco detallado o definido, da pie a una anatomía somera, poco marcada. La manera en la que quedan modeladas las manos, pies y cabezas obedecen a un mismo patrón. De la misma manera ocurre con la postura corporal, haciendo que el torso se incline hacia delante, apoyando la mejilla sobre la mano derecha para así compensar, de forma gestual, un leve levantamiento de la mano izquierda sobre la pierna. Una quinta obra es posible si atendemos desde el punto de vista morfológico, formal y técnico, tratándose del *Cristo de las Penas* de Encinas Reales, en Córdoba, una imagen en cuya testa las similitudes son patentes con las anteriores. Documentada en 1666, a falta de un estudio pormenorizado no podemos descartar la hipótesis de hallarnos ante otra imagen realizada de la misma matriz o molde; sin embargo, las diferencias morfológicas son notables ya que esta solo se conserva el torso y se presenta oculto por una clámide. [Fig.1]



Fig. 1: De izquierda a derecha: Cristo de la Humildad de Jauja, Cristo de la Humildad de Aguilar de la Frontera, Padre Amor del Convento de Santa Clara en Estepa y Cristo de la Humildad de Monturque (en paradero desconocido). Fotografías del archivo del autor.

4. Resultados a futuro y conclusiones

Tras lo expuesto, se abre una interesante vía para la investigación sobre la fábrica en moldes con elementos alejados de la materia o la piedra. Un sistema quasi seriado que coadyuvó de forma efectiva y económica a resolver la alta demanda existente, situándose además un obrador o comercio en pleno centro de Andalucía. Quizá no contó con la fuerza experimental de otros –como el existente en las islas Canarias (Amador Marrero, 2020)– pero que, dado estos primeros resultados, si tuvo la capacidad de distribuir una misma iconografía con ligeras variaciones.

La necesidad de llevar a cabo procesos restauradores concretos con base científica –en la que los principios de conservación y restauración contemporáneos cobren protagonismo–, obliga al estudio analítico previo de los contextos generadores de estas obras. Si lo que se pretende es buscar el estado original o el más aproximado posible, estos bienes, testigos de la cultura y el tiempo en que se engendraron, son cruciales. En ese posible proceso de repringación, es evidente que los episodios negativos que han desvirtuado los modelos originales forman parte de su particular historia material, por lo que habría que tener en cuenta si su reversibilidad fuese o no posible. En cualquier caso y pese a tales circunstancias, tanto en la obra de Jauja como en Aguilar, dichas injerencias han terminado siendo necesarias para la pervivencia de estos bienes, sin que ello sirva para justificar intervenciones no profesionales.

Con esta primera aproximación documental al *Cristo de la Humildad y Paciencia*, de Jauja, además de reclamar por derecho propio el lugar que le corresponde en la extensa historia de la escultura ligera en Andalucía –velada hasta el momento–, añadimos una cuestión vital al debate historiográfico: la indiscutible conjunción entre las principales disciplinas involucradas en todo proceso profesional de conservación-restauración. En este sentido, la historia del arte se sirve de la complementación ofrecida por las técnicas artísticas, así como

por las herramientas de diagnóstico y análisis específico que devienen de diferentes ciencias empíricas, para establecer pautas objetivas sobre las que sentar proyectos adecuados a la idiosincrasia particular de todo bien cultural; en el caso que nos ocupa, esculturas religiosas realizadas con materiales ligeros que mantienen aún en vigor la función cultural para la que fueron creadas.

La amplitud con la que se debe aplicar el concepto del arte ha derribado a lo largo de la historia muchas barreras. En este sentido resulta absurdo que, en el momento presente, la naturaleza de un material –considerado en ocasiones relativamente recientes como poco adecuado– discrimine *per se* una pieza del todo singular. De igual manera las posibles relaciones existentes entre otras análogas, derivadas de su posible materialización bajo criterios seriados, conlleva el establecimiento de novedosas vías de investigación. Todo ello sin olvidar el sugestivo intercambio de recetas técnicas que unifican la cultura europea bajo el signo de la cristiandad con el recetario propio con que contaban algunas de las comunidades indígenas de Mesoamérica. El tránsito de recursos y, también, de obras, entre continentes tan distantes requiere de por sí una atención específica atendiendo a criterios propios de la historia social, la antropología, la comunicación visual y los estudios culturales.

Como hemos podido comprobar, la minusvaloración que en determinadas épocas ha concitado la escultura ligera para ciertos estratos poblacionales patentiza la necesidad de seguir analizando estos bienes bajo un adecuado rigor científico antes de que el olvido, el paso del tiempo, las decisiones escasamente afortunadas o la desidia ignorante acaben arruinándolos. La variedad y versatilidad matérica con la que fueron ejecutados requiere de tratamientos específicos que sirvan de guía a expertos profesionales a los que se les encarguen intervenciones venideras. En este sentido, el análisis específico que hemos planteado para el Cristo de Jauja –ampliable también a las piezas homólogas de Aguilar y Estepa– podrán conducir a medio plazo al establecimiento de un diccionario técnico en el que se especifiquen sus procesos técnicos, incidan en los materiales empleados, aporten nociones básicas sobre su adecuada conservación y ofrezcan alternativas factibles de restauración. Ojalá que todas las hipótesis planteadas en las líneas precedentes nos permitan pronto unificar criterios y esclarecer los mecanismos de un tipo de creación que en su conjunto resulta más compleja de lo que pueda parecer.

5. Referencias bibliográficas

- Aguilar y Cano, Antonio. *Memorial Ostipense*. Estepa: Imprenta de Antonio Hermoso, 1886-1888. Facsímil de la primera edición, Estepa, 2014.
- Amador Marrero, P. F. & Pérez de Castro, R. (2024). Por lo que representa. *Imaginería ligera novohispana con caña de maíz en España: entre la corte y el convento*. En Álvarez-Ossorio Alvariño, A. (Coord.). *El Madrid americano: patrimonios interconectados, siglos XVI-XIX*, pp. 109-156. Universidad Autónoma de Madrid.

- Amador Marrero, P. F. (2023). Recepción y difusión de la imaginería ligera novohispana en los reinados de Felipe II y Felipe III. Resignificaciones de un patrimonio escultórico en clave cortesana. En Alcalá, L. E. & Navarrete Prieto, B. (Coord.). *América en Madrid: cultura material, arte e imágenes*, pp. 83-116. Vervuert.
- Amador Marrero, P. F. (2022). Nuevos referentes de las relaciones artísticas entre Extremadura y la Nueva España (Méjico): otros Cristos de caña de maíz. *Cuadernos de Çafra*, 18, 37-72.
- Amador Marrero, P. F. (2021). Las obras desde su materialidad: impronta india. En López-Guzmán Guzmán, R. J. et al. (Coords.). *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*, pp. 257-285. Museo Nacional del Prado.
- Amador Marrero, P. F. (2020). Las islas Canarias: singular laboratorio para los estudios de la materialidad en el arte hispanoamericano. En Siracusano, G. (Ed.). *Materia americana: el cuerpo de las imágenes hispanoamericanas (siglos XVI a mediados del XIX)*, pp. 105-127. Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Amador Marrero, P. F. (2019). Singulares aportaciones desde la restauración para el conocimiento de la escultura ligera novohispana. El caso del Señor de la Ascensión (Cristo Resucitado) de la catedral de Tlalnepantla, México, y su adscripción al taller de Cortés. *Intervención: Revista de Conservació, Restauración y Museología*, 19, 15-24.
- Amador Marrero, P. F. (2012). *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI-XVII*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Amador Marrero, P. F. (2002). *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la escultura en caña de maíz*. Ayuntamiento de Telde.
- Amador Marrero, P. F. (1999). Puntualizaciones sobre la imaginería 'tarasca' en España. El Cristo de Telde (Canarias): análisis y proceso de restauración. *Anales del Museo de América*, 7, 157-173.
- Araujo Suárez, R. (2001) La escultura ligera en México. *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*.
- Ardévol, L. (Coord.) (2015). *Catàleg de gegants centenaris de Catalunya*. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Brandi, C. (1995). *Teoría de la restauración*. Alianza Forma.
- Di Natale, M. C. (2010). Il Crocifisso del Museo Diocesano di Palermo. Una singolarità tecnica nel panorama siciliano tra croci dipinte e lignee. En *Il restauro del cinquecentesco Crocifisso in cartapesta del Museo Diocesano di Palermo*, pp. 11-26.
- Grabar, O. (1979). *Les voies de la création en iconographie chrétienne, Antiquité et Moyen Age*. Flammarion.

- Herrera García, F. J. (1999). Retablos y esculturas que hay en este monasterio de Santa Clara de Jesús. En *Clausura. Monasterio de Santa Clara de Jesús*. Ayuntamiento de Estepa.
- Jordán Fernández, J. A. (2018). La imagen del Cristo de la Salud del convento franciscano de Estepa. Nota histórico-artística y estado actual. *Archivo Ibero-American* 78 (287), 551-569.
- Jordán Fernández, J. A. (2005). Un manuscrito inédito sobre historia de Estepa y de la recolección franciscana en Andalucía. La Serranía – Asociación de Amigos de Estepa.
- Lockhart, J. (1999). *Los nahuas después de la conquista*. FCE.
- Luque Jiménez, F. (2004). *Ayer y hoy de la Semana Santa de Monturque*. Gráficas Vistalegre.
- Mendieta, G. (1971). *Historia Eclesiástica Indiana*. Porrúa.
- Orozco, L. E. (1970). *Los Cristos de caña de maíz y otras venerables imágenes de Nuestro Señor Jesucristo*. 2 tomos. Amate.
- Pereda, F. (2013). *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos*. Marcial Pons.
- Rueda García, F. J. (2023). La Ermita del Santo Cristo de la Vera Cruz antes y después de su reedificación en 1923. En AA.VV., *Cien años custodiando la fe. Fiestas en honor al Santísimo Crsito de la Vera+Cruz*, pp. 24-45.
- Vasari, G. (2007 [1550]). *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti... Et Classici*.