

# El Resucitado de Puente Genil

Por Angel AROCA LARA

La imagen que nos proponemos estudiar es titular de la Hermandad y Cofradía de Nuestro Padre Jesús Resucitado, de Puente Genil, y se procesiona el Domingo de Pascua, cerrando el singular desfile pontanés de figuras bíblicas que tiene lugar en la mañana de dicho día.

Surgió la referida hermandad gracias al entusiasmo de un grupo de pontanenses que dieron cuerpo a la inquietud "manantera" del gremio ferroviario de Puente Genil. El acta de constitución está fechada en dicha villa, el día 18 de abril de 1950.

Meses después, concretamente en la sesión celebrada el 10 de julio del mismo año, don Francisco Luque Estrada, cofrade mayor por entonces, propuso a los congregados hacer una visita a la ermita de la Vera Cruz, de cuyo muro y sujeta por una argolla pendía una vieja y olvidada imagen del Resucitado, que, una vez adecentada, podría pasar a ser titular de la naciente cofradía. Así lo hicieron aquellos primeros hermanos de Nuestro Padre Jesús Resucitado, a quienes acompañaron en su visita don Arturo Puentes Peña, párroco de Nuestra Señora de la Purificación y don Antonio Muñoz Montaña, profesor de la escuela local de artes y oficios. El primero hizo cesión de la imagen a la nueva hermandad y el segundo se comprometió a restaurarla, tarea que llevaría a cabo en noviembre del referido año.

"El 26 de marzo de 1951, después de un laborioso año de trabajo -nos dice Antonio Santacruz López-, salió por primera vez la majestuosa procesión de la parroquia de Nuestra Señora del Carmen" (1). De esta forma y una vez más, el arraigo de la Semana Santa

(1) Santacruz López, A., "Cofradía de Nuestro Padre Jesús Resucitado", en **Semana Santa**, (Puente Genil, 1978), sin pag. Antonio Santacruz, actual cofrade mayor, ha historiado la referida cofradía en éste y otros artículos publicados en diferentes revistas de la Semana Santa pontana. En ellos y en la conversación mantenida con su autor, se sustenta la breve reseña histórica que antecede a esta nota. Quede aquí constancia de nuestro agradecimiento al Sr. Santacruz y a los demás miembros de la Junta de Gobierno, no sólo por la información suministrada y las facilidades que me brindaron para observar y fotografiar la imagen, sino también por la hospitalaria acogida que me dispensaron en el cuartel de la cofradía con ocasión de mi visita a Puente Genil.



*Alonso de Mena: Resucitado. Parroquia del Carmen. Puente Genil (Córdoba).  
(Cortesía de Miguel Arjona).*

andaluza se erigió en garantía de conservación para nuestro rico patrimonio escultórico, pues, de no haber sido por el entusiasmo "mananero" de aquellos pontanenses de los años cincuenta, es muy probable que la obra que nos ocupa hubiera terminado perdiéndose. Afortunadamente no ha sido así y hoy podemos verla en su altar de la parroquia de Nuestra Señora del Carmen, en la barriada de la estación, a donde llegó tras la primera restauración que, como se ha dicho, acometió el estultor Muñoz Montaña.

A esta intervención de urgencia siguieron otras, realizadas por "El Cómico" y Domingo Bordas, artesanos de Puente Genil (2), en las que fundamentalmente se persiguió adecuar la imagen a las directrices iconográficas del Resucitado puestas de moda por las piezas de Olot. Por fin, en 1985, el peligroso deterioro de la obra aconsejó acometer una restauración en profundidad. Según manifiesta José A. Laguna, quien nos ofrece una pormenorizada descripción de la restauración definitiva (3), tras varias consultas y deliberaciones, se acordó encomendar dicha tarea a Miguel Arjona Navarro. El escultor cordobés la llevaría a cabo entre el 28 de abril del referido año y el 22 de febrero del siguiente, fecha ésta en que la imagen fue trasladada desde Córdoba al templo pontanés en que se venera.

A juzgar por la memoria gráfica de la restauración y los pormenores de la misma recogidos en el artículo de Laguna, la tarea de Arjona Navarro fue laboriosa y compleja: hubo de sanear la madera, retallar algunas partes, suprimir postizos, sustituir los ojos de cristal y repolicromar totalmente la obra. De esta forma y con independencia del inaplazable trabajo de consolidación, aquel Resucitado melífluo -rubio, de ojos azules y con manto crema rameado en oro barato-, fruto del dudoso gusto de las décadas centrales de nuestro siglo, fue transformado en una imagen digna y plenamente acorde con los cánones estéticos imperantes en 1636, año que aparece grabado en su peana y que corresponde, sin duda, al de la realización de la obra.

No parece que la talla que nos ocupa gozara de predicamento en el pasado. Ramírez y las Casas-Deza, que acostumbra a inventariar la imaginería de los templos a que hace referencia en su **Corografía**, no la menciona en la ermita de la Vera Cruz, en cuyo retablo mayor debió estar hasta 1877, ni tampoco en las demás iglesias pontanas (4). También la silencia Ramírez de Arellano en el breve apartado que dedica a la escultura de Puente Genil (5).

(2) Ibidem.

(3) Laguna, J.A., "La restauración de la imagen de Jesús Resucitado", en el diario **Córdoba**, 26 de marzo de 1986; p. 22.

(4) Ramírez y las Casas-Deza, L.M<sup>ª</sup>., **Corografía histórico-estadística de la provincia y el obispado de Córdoba**, t. II, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, (Córdoba, 1986), pp. 389-397.

(5) Ramírez de Arellano, R., **Inventario-Catálogo histórico artístico de Córdoba**, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, (Córdoba, 1982), p. 287.

La primera noticia que tenemos de la obra es de 1874 y se debe a Pérez de Siles y Aguilar y Cano, quienes la vieron rematando el altar mayor de la ermita de la Vera Cruz y se refieren a ella como pieza "de escaso mérito y hecha en 1636 según se lee -dicen- en su repisa" (6). Aquí debió permanecer hasta 1877, año en que el retablo de yeso de dicha ermita fue sustituido por otro de talla, procedente de la iglesia de Jesús Nazareno (7). No sabemos si la imagen pasaría entonces a pender del muro del templo o si emigraría por algún tiempo al desaparecido de Santa Catalina, circunstancia ésta que pudo dar pie a considerar erróneamente que, en su origen, la obra estuvo vinculada a la ermita de la santa mártir (8).

Sea cual fuere el primer destino de la imagen, lo cierto es que, tras el comentario poco elogioso que le dedicara la erudición pontana en el pasado siglo, nadie parece haber reparado en su interés artístico hasta nuestra década, en que Rivas Carmona dice de ella que es "obra de un incipiente barroquismo, pero aún con recuerdos manieristas, en su elegante postura y sentido de la belleza" (9). También han emitido juicio sobre la misma Teresa Dabrio y Alberto Villar, quienes, tras varias visitas al taller de Arjona durante el tiempo de su restauración, se manifiestan unánimes en considerarla fruto de la escuela sevillana del siglo XVII (10).

La iconografía del Resucitado comienza a gestarse a finales del siglo IV. Andando el tiempo, primero en las plaquitas de marfil y en las miniaturas de los evangelarios, e incorporados paulatinamente a la plástica monumental, se fueron desarrollando una serie

(6) Pérez de Siles y Prado, A. y Aguilar y Cano, A., **Apuntes históricos de la villa de Puente Genil**, Exma. Diputación de Córdoba, (Córdoba, 1984), p. 86.

(7) Rivas Carmona, J., **Puente Genil monumental**, Gráficas Consolación, (Puente Genil, 1982), p. 86.

(8) Santacruz López, A., art. cit. Parece más probable que la imagen llegara a Puente Genil con destino a la ermita de la Vera Cruz que, tras su reedificación en 1614, habría de amueblarse. Aunque seguramente el desaparecido altar a que aluden Pérez de Siles y Aguilar y Cano -de yeso e imitando una portada- sería fruto de las reformas de 1822, no es descartable que nuestro Resucitado hubiese coronado igualmente un retablo anterior. Colocar una talla con este tema sobre la hornacina central, presidida por la cruz desnuda, es, desde luego, una buena forma de subrayar el triunfal desenlace del Sacrificio que garantiza el fruto del árbol redentor.

(9) Rivas Carmona, J., ob. cit., pp. 105-107.

(10) Laguna, J.A., art. cit. En este artículo se inserta un epígrafe con el título de "La opinión de la Universidad", cuyo texto es el siguiente:

"De entre las cosas que hemos querido buscar sobre la Imagen, intentamos investigar sobre su procedencia, y a ser posible averiguar quién es su autor. Por ello nos pusimos en contacto con el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba, y más en concreto con D<sup>ña</sup>. Teresa Dabrio, profesora de H<sup>ª</sup>. del Arte, y D. Alberto Villar, director de dicho departamento, a fin de que nos dieran una opinión sobre el particular. Estos tras haber hecho varias visitas al taller de Arjona e inspeccionar la talla, nos dijeron que al no haber documentación alguna sobre la imagen es muy difícil, por no decir imposible, dar un fallo sobre el autor de la obra. Sin embargo eran unánimes en coincidir en que se trataba de una escultura de la Escuela Sevillana del siglo XVII, ligada a Montañés y a Juan de Mesa; podría tratarse pues de discípulos directos o indirectos suyos, cabiendo la posibilidad remota de que fuera de algún artista del taller de los Ribas. No obstante -nos dice D<sup>ña</sup>. Teresa-

de temas alusivos a la Resurrección, con base en los textos evangélicos, tales como el ángel mostrando el sepulcro vacío a las santas mujeres, el encuentro con la Magdalena, la aparición a los apóstoles, el peregrinaje de Emaús y la duda de Tomás. Aunque apócrifas, las representaciones de la Anástasis o descenso al limbo, debidas al arte bizantino, también se extendieron por Occidente sin reparos, quizá por hallarse plenamente avaladas por el Credo. Asimismo, contribuyeron también a perfilar la iconografía de Jesús Resucitado aquellos otros asuntos que, como la Ascensión o el Juicio Universal, lo tienen como protagonista. No obstante, al advenimiento del Gótico, quedaban todavía por ilustrar algunos detalles que, pese a carecer de fundamento en la literatura ortodoxa, no habrían de ser indiferentes al arte bajomedieval, dado su marcado empeño didáctico y su afán descriptivo.

El artista gótico no quiso permitir que la desconfianza de Tomás eclipsara la fe de María, que aventajó a todos en esperanza. Al representar la aparición de Cristo a su Madre, no hizo sino reforzar un idea unánimemente aceptada por la tradición. En otros temas, como el Varon de dolores, el detonante no será el peso de la tradición, sino la intención ejemplarizante (11); no cabe mayor demostración de humildad que la del soldado victorioso que, en lugar de exhibir los atributos de su triunfo, llama nuestra atención sobre las heridas que le ocasionó la batalla.

La insaciable curiosidad del arte gótico no se detuvo tampoco ante el común silencio de los evangelistas en lo referente al modo en que Cristo abandonó el sepulcro. En sus representaciones de la Resurrección, Jesús, vestido con el manto púrpura de la realeza y portando el lábaro de la victoria, sale andando de su cenotafio con el familiar ademán de quien salva los peldaños de una escalera.

Frente al naturalismo humanizante de la plástica bajomedieval, el Renacimiento tiende a imponer una versión deífica, en la que el Salvador, misteriosamente impulsado, ha traspasado la losa sellada del sepulcro y permanece en pie sobre la misma. Dicha corriente alcanzará su climax en los artistas del Manierismo, quienes, con base en algunas obras de la etapa anterior, nos ofrecen un Resucitado levitante, inequívocamente espiritual y divino, en cuya iconografía llegan a fundirse aspectos propios de la Transfiguración y la Ascensión. En esta línea se hallan la mayoría de las representaciones

en 1636 había en Sevilla más de un centenar de imagineros, y es muy difícil aventurarse sobre uno.

Sobre la particularidad de las medidas (no guarda medidas clásicas) es posible también que se trate de una imagen hecha para un monumento de Semana Santa. Y sobre el manto rojo, nos dice que es el color que por ley deben llevar los Resucitados, pues lo del manto blanco ha sido invención muy posterior".

(11) Con independencia de dicha intención, el origen del Varon de Dolores parece apoyarse en la visión de San Gregorio el Grande: Hernández Perea, J., "Iconografía española. El Cristo de los Dolores", en *Archivo Español de Arte*, nº 105, (Madrid, 1954), p. 48.

de la Resurrección que aparecen en los casetones de los retablos andaluces de la segunda mitad del siglo XVI; es precisamente en tales relieves y en algunas imágenes exentas, como la realizada por Jerónimo Hernández para la cofradía hispalense del Dulce Nombre de Jesús, donde tiene nuestra imaginería barroca los antecedentes escultóricos inmediatos sobre el asunto.

Si comparamos la referida obra de Hernández con el Resucitado que hizo Juan de Mesa en 1620, advertiremos el barroco empeño del imaginero cordobés por evitar la afectación de la postura y llevar la anatomía a parámetros reales. La misma intención animó, sin duda, al artífice de la pieza que ha motivado este trabajo. No obstante y pese a surgir dieciseis años después, la imagen pontana no alcanza las cotas del realismo que distinguen a la de Tocina, pues, en ella, tal como advierte Rivas Carmona, subsisten ciertas reminiscencias de la estética manierista.

El Resucitado de Puente Genil es de módulo mediano, 1'65 ms. en total, de los que, descontada la altura de la peana y el cumillito nuboso sobre el que se yergue Cristo, corresponden a la efigie de Jesús 1'41 ms. El Redentor ya no lleva paño de pureza, tal como fue usual en las representaciones medievales y se mantiene en imágenes como las citadas de Hernández y Mesa (12). Según recomienda Pacheco, aparece semicubierto por manto rojo, con el lábaro de la victoria en su mano izquierda yalzada la derecha en ademán bendicente. El precedente iconográfico más remoto del mando terciado, que permite contemplar buena parte de la anatomía del efigiado lo tenemos en los dioses y emperadores divinizados de la plástica grecorromana.

En esta representación ha desaparecido el tono levitatorio -claro ímpetu ascensional a veces- que preside las versiones pictóricas y relivarias del Manierismo. Cristo está firmemente apoyado en su pierna izquierda, eso sí, sobre una nube que subraya su condición de cuerpo glorioso. Por una parte, se ha tendido a evitar el movimiento helicoidal de la figura, típico de la etapa anterior e inspirado en el Resucitado que hizo Miguel Angel para Santa María sopra Minerva, buscando la posición frontal de Jesús, pero, de otra, se mantiene la marcada curva praxiteliana de la cadera izquierda, que refuerza el acento idealizante perseguido en la obra. Estamos, en definitiva, ante una imagen que fue fruto de un artista indeciso, que anheló ser barroco pero se mantuvo fiel a las actitudes elegantes de raíz clásica. En contra de la filiación sevillana recogida líneas

(12) En una iconografía estricta del Resucitado, Este debería mostrarse completamente desnudo; así lo han visto algunos artistas, el Greco entre ellos. El manto, sin duda, tiene un valor simbólico, pero el sudario no tiene más justificación que el recato. Bartolomé Bermejo, contrariamente a lo común en la pintura bajomedieval, en su Anástasis del museo de Barcelona, prescinde de éste y cubre a Jesús con un manto sutilísimo que no logra recatar su anatomía. La imagen de Puente Genil tampoco lleva sudario debajo del manto, pues, vista desde su lateral izquierdo, se constata la desnudez interior de la misma.

arriba, nuestro mejor candidato es, sin duda, el granadino Alonso de Mena y Escalante (13).

Todo en esta obra nos remite al mayor de los Mena. El plegado del manto reproduce fielmente el esquema heredado por dicho artista de su maestro Pablo de Rojas, en el que un pliegue profundo lo surca en diagonal, desde la cadera izquierda hasta el pie derecho -en este caso se interrumpe antes por razones obvias-, dejando entre éste y la pierna exonerada un triángulo invertido profusamente plegado y con base en la ampulosa vuelta que forma el manto sobre la cadera derecha; también el ritmo zigzagueante del borde de los paños es característico del maestro granadino. Entre las obras que recuerdan más fielmente el plegado del Resucitado pontanés, destacan la Virgen itinerante de Carcabuey, que atribuí a Alonso de Mena hace algunos años (14), y la Santa Lucía de la catedral granadina, cuya dependencia de la obra de Rojas advierte Gallego Burín (15).

Asimismo, es característico de dicho artista el tratamiento anatómico del torso de la imagen que nos ocupa; la semicircunferencia perfecta que bordea el epigastrio, el paralelismo de los marcados relieves cotales que convergen en ella, el perímetro acusadamente trapezoidal de los pectorales y el rectilíneo surco de separación de éstos con el peculiar frunce de los tejidos sobre el esternón, son aspectos que delatan la proverbial dependencia del maestro granadino de un esquema geométrico que se mantiene, sin variaciones sustanciales, en toda su producción cristífera, hasta el extremo de que podamos considerarlo como prueba concluyente de su autoría.

Hay además otros detalles importantes para aventurar la filiación de esta obra a Alonso de Mena, tales como el estriado sinuoso del cabello, que, a modo de blonda ondulente, enmarca el apuntado rostro y se derrama en guedejas sobre los hombros, la ubicación de la herida de la lanza en el antepenúltimo espacio intercostal, la tensión del cuello, las facciones pequeñas, el mentón despejado, la barba apuntada y bífida, la disposición de los bigotes con sus extremos hacia arriba o la peculiar separación del dedo índice de la mano izquierda. He aquí un importante número de pormenores con abundantísimo eco en la producción del maestro granadino. Es cierto que unos son más significativos que otros y que algunos no bastarían, en solitario, para aventurar una atribución, pero su coincidencia les confiere el mismo grado de evidencia que los comentados esquemas del plegado del manto y la anatomía del torso. A todo ello, ha de añadirse que la imagen de Puente Genil

(13) No es ésta la primera vez que discrepo del profesor Villar Movellán; en el apartado de recensiones de esta revista, firmo una en la que comento nuestras diferencias de opinión.

(14) Aroca Lara, A., "Notas para el estudio de la imaginería barroca alcobitense. La obra de Alonso de Mena en Carcabuey", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº 109, (Córdoba, 1985), pp. 144-148.

(15) Gallego Burín, A., *Un contemporáneo de Montañés. El escultor Alonso de Mena y Escalante*, Ayuntamiento de Sevilla, (Sevilla, 1952), p. 31.

está tallada en pino, madera que, junto al ciprés, fue habitualmente utilizada por Alonso de Mena (16).

No es, por tanto, aventurado afirmar que la obra debió gestarse en el taller del artista granadino, bajo su dirección y, seguramente, con muchos detalles de su mano. El conocer el dato de su fecha, coincidente con la etapa más brillante del maestro, nos ayuda a ver, en la serena belleza de la faz del Resucitado pontanés, un precedente -idealizado a lo divino- de la magnífica testa del Santiago matamoros de la catedral granadina.

La filiación de esta obra abunda en la penetración de la escultura granadina en tierras de Córdoba, rebasando ampliamente las Subbéticas, donde la presencia del producto de los talleres de la ciudad de la Alhambra es más evidente. Cosa bien distinta es atribuir a piezas como ésta "la decisiva impronta que la escultura granadina vierte sobre la cordobesa en la centuria del Seiscientos", tesis que, en opinión de M<sup>a</sup>. Dolores Díaz, sostiene el profesor Villar (17). Lo que de Granada podemos rastrear en la escultura cordobesa del siglo XVII lo aporta, esencialmente, un granadino de Guadix, Pedro Freile Ladrón de Guevara, que aparece en Córdoba con 26 años, seguramente tras haberse formado en algún taller de la ciudad de los cármenes. Aquí alcanza a conocer a Céspedes y a algunos de los artistas relacionados con él, tales como Ochoa y Ortuño, y coincide con otros maestros de procedencia diversa, entre los que destacan el alemán Matías Conrado y Felipe Vázquez Ureta, probablemente vasco. Tanto estos últimos como Freile, por lo que de ellos conocemos, se nos revelan como artistas lastrados en el pasado y sin garra suficiente para acomodar la escultura cordobesa a los nuevos tiempos. Ello les lleva a aferrarse a la tradición manierista, lo que confiere al núcleo artístico cordobés un carácter arcaizante, plenamente diferenciado de la producción coetánea de Sevilla y Granada. Esta escuela, pese a su indiscutible modestia, lleva a cabo las empresas artísticas de importancia que se acometen en la ciudad de los califas durante la primera mitad del siglo XVII, y sus talleres atienden una considerable demanda proveniente del norte de la actual provincia, de la Campiña e incluso de la vecina Ecija (18).

Cuando en 1636 llega a la Puente de don Gonzalo la imagen que ha motivado este trabajo, Pedro Freile acababa de abandonar la villa tras haber permanecido en ella por algún tiempo (19). Sin embargo, los promotores de esta obra, siguiendo la tendencia que advierte Rivas Carmona (20) y quizá porque deseaban para su Resuci-

(16) *Ibidem*; p. 21.

(17) Díaz Vaquero, M<sup>a</sup>. D., "Una talla granadina en la clausura de Santa Ana de Córdoba", en *Apotheca*, n<sup>o</sup> 6, t. II, Departamento de Historia del Arte, (Córdoba, 1986), p. 131.

(18) Aroca Lara, A., "La escultura cordobesa del seiscientos", en *Antonio del Castillo y su época*, Diputación Provincial, (Córdoba, 1986), pp. 175-184.

(19) *Ibidem*; p. 183.

(20) Rivas Carmona, J., *ob. cit.*, p. 27.

tado una impronta que difícilmente podría haberle conferido el citado maestro, recurrieron al taller de Alonso de Mena. Freile pudo conocer dicha obra y también otras que llegaron a Córdoba, en ésta y las dos décadas precedentes, exhibiendo los nuevos derroteros estéticos de la plástica granadina, pero lo que pudiera haber de este origen -cuestión que no me planteo aquí- en la escultura del retablo mayor de la parroquial de Montemayor, que hace Freile en los años treinta, no habrá de rastrearse en los envíos esporádicos de Granada, sino en los posibles maestros granadinos de su autor. Si exceptuamos los relieves del banco, que podrían ser labor del taller, y nos centramos en las imágenes de mayor empeño, salta a la vista el apego de su autor al canon manierista y la impermeabilidad del mismo a cualquier corriente innovadora.

Si las obras que llegan de Granada por este tiempo no influyeron en Freile, que es el principal escultor de aquella Córdoba, ni tampoco en los ya difuntos Juan de Ortuño y Felipe Vázquez Ureta, ¿a quiénes transmitieron su impronta? No fue, desde luego, en Bernabé Gómez del Río que, cuando no vive de las rentas de la estatuaría cordobesa de las primeras décadas de la centuria, copia los modelos que le brinda el pintor Antonio del Castillo. Sólo nos queda, como posible receptor digno de ser tenido en cuenta, Pedro de Paz y Cabrera que, a mi juicio, pudo ser el más idóneo para recibir dicha influencia. No obstante, se trata de un artista mal conocido en cuya ignota producción resulta imposible rastrear "la decisiva impronta que la escultura granadina vierte sobre la cordobesa en la centuria del Seiscientos". Quizá el fundamento de esta tesis se halle en las "conocidas" obras de Pedro de Paz que han debido ver M<sup>a</sup>. Teresa Castellano y Alberto Villar (21).

(21) Castellano Cuesta, M<sup>a</sup>. T., "Escultura barroca cordobesa", en **Córdoba y su provincia**, t. III, Gevers, (Sevilla, 1986), p. 301. Todo lo que aquí se dice sobre Pedro de Paz -supervisado por el Profesor Villar, como responsable de los capítulos de arte en esta obra y expresamente asumido por éste- es lo siguiente: "Importante es, así mismo, recordar a Pedro de Paz, que nació en la capital cordobesa hacia 1611; sus obras más conocidas se sitúan en la catedral". Si exceptuamos el San Rafael que remata la torre catedralicia, he de confesar que no participo del general conocimiento de las demás obras del artista que guarda dicho templo, pues ni la bibliografía que incluye la autora al final del capítulo ha conseguido desvelarme su identidad. Si no fuera porque, según el profesor Villar, este artículo ofrece una visión "veraz y rigurosa" de la escultura cordobesa del siglo XVII, cabría pensar que tal afirmación proviene de la imprecisa e inconsistente información suministrada por Ramírez de Arellano, R., **Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba**, Imprenta de José Perales, (Madrid, 1893), p. 209, recogida asimismo por el Conde de la Viñaza en sus **Adiciones al Diccionario de Cean**, t. III, p. 223. Esta noticia, manida por diversos autores, ha llegado a nuestro tiempo adulterada y en términos parecidos a los utilizados por Castellano Cuesta. No obstante, confío en que dicha autora y su supervisor no sustenten tal afirmación en base tan endeble; espero que hayan visto las conocidas obras de Pedro de Paz en la catedral de Córdoba y aguardo, con impaciencia, que se decidan a divulgar lo que, pese a su supuesta evidencia, es un enigma para la mayoría.

Aparte de subrayar la penetración de la escultura granadina en Córdoba, la imagen de Puente Genil tiene el interés de venir a ampliar la iconografía cristífera de Alonso de Mena; a sus diferentes versiones del Crucificado, al Ecce Homo de Ecija, al desaparecido Cristo recogiendo la túnica de Alcalá la Real y al Jesús amarrado a la columna de Priego, ha de añadirse el Resucitado pontanés. Así, poco a poco, se va completando el ciclo de la Pasión en el repertorio de un artista que, desde la muerte de Pablo de Rojas, dirigió el más acreditado y fecundo taller de Granada. Seguramente, de dicho obrador saldrían también otras imágenes, hitos importantes del referido ciclo, tales como el Nazareno o el Cristo yacente, que algún día vendrán a rellenar las lagunas iconográficas que aún se advierten en la producción pasionista del mayor de los Mena.

#### Nota adicional

Recientemente, compuesto ya este artículo y después de haber visto la luz un resumen del mismo, he sabido que el profesor Villar vinculó el Resucitado pontanés a Alonso de Mena en una conferencia pronunciada en Puente Genil, en febrero de 1988. La noticia me ha sorprendido, tanto por lo extraño del general desconocimiento del asunto entre los miembros de la junta de gobierno de la cofradía, como por la circunstancia, no menos extraña, de que Villar no recoja esta obra en su artículo "La escuela que nunca existió. Sevilla y Granada en la escultura cordobesa del siglo XVII".

En dicha colaboración del número seis de *Apotheca* -a la que hago referencia en este *Boletín*-, el profesor Villar da cumplida cuenta de una serie de "menas y menoides" cordobeses, con tan aparente voluntad de agotar el tema, que no se nos antoja coherente el que se dejara en el tintero una obra de filiación tan clara como ésta. Probablemente, si no estaba dispuesto a admitir su cambio de criterio sobre la autoría de la pieza, la naturaleza del referido artículo le aconsejaría pasarla por alto y esperar a mejor ocasión.

Por el respeto que me merece Puente Genil, sin duda mucho más que a Villar la Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales, no puedo utilizar sus palabras al manifestar mi pesar por no haber tenido noticia de la citada conferencia hasta que el conferenciante se ha referido a ella en el Simposio de Pedro de Mena. Realmente lo lamento, porque, de haber conocido su interés por esta imagen, no me habría ocupado de ella. Celebro, por el contrario -y ahora si me hago eco de la intención de Villar al admitir que me adelanté a él en la atribución de la Virgen de Carcabuey-, sus vertiginosos progresos en el conocimiento de Alonso de Mena y, desde luego, no tengo inconveniente -al contrario- en que Villar pase a la Historia como pionero en la atribución del Resucitado pontanés.