

CONTRIBUCIÓN DEL ESCULTOR JUAN CRISTÓBAL GONZÁLEZ. LA ESCULTURA DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO DE NUEVA CARTEYA (CÓRDOBA)

Contribution of the sculptor Juan Cristóbal González. The sculpture of Our Father Jesus of Nazareth from Nueva Carteya (Córdoba)

Carlos Pérez Algaba, Universidad de Córdoba

Recibido: 12/03/2024.

Aceptado: 4/06/2024.

Resumen: Juan Cristóbal González Quesada (1896-1961) es un escultor granadino de la primera mitad del siglo XX cuyo estilo y trayectoria profesional han suscitado un acertado y reciente interés historiográfico, especialmente por su habilidad retratística y por su participación en decoraciones de monumentos públicos y obras conmemorativas. Sin embargo, su limitada proyección escultórica en el ámbito andaluz, y sus escasas relaciones artísticas con otros maestros y artífices nacionales, han ensombrecido su figura y relegado su legado artístico. En el presente trabajo analizaremos una de sus obras más interesantes y conocidas en el ámbito de la religiosidad popular cordobesa, la imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de la localidad de Nueva Carteya, fechado en 1940 y cuyos procesos de restauración posteriores han imprimido a la imagen unas connotaciones muy particulares.

Palabras clave: Arte sacro, escultura, Juan González Quesada, siglo XX, restauración.

Abstract: The sculpture production of Juan Cristóbal González Quesada (1896-1961) has generated the interest of researchers who have highlighted his special skill in portraiture, as well as his work for commemorative sculpture. The little attention that has been paid to his imagery, due to the little repercussion it has within his sculptural production, makes it a virgin subject in the field of research. In the specific case of the Nazarene (1940) from Nueva Carteya, the interventions carried out on the image make it a unique case. A common practice in religious sculpture, which completely changes the sculptural imprint of the images. These practices make a necessary work of investigation to bring this neglected period of the artist's life into vogue.

Key words: sacred art, sculpture, González Quesada, post-war, restoration, carving.

INTRODUCCIÓN

A principios del siglo pasado, en el contexto de un Madrid modernizado aunque agitado políticamente, el escultor Juan Cristóbal González Quesada inició su proceso de instrucción artística en la reconocida Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, a la que accedió tras una previa etapa de formación en la Escuela Superior de Artes Industriales de Granada. Ya en la antigua capital nazarí obtuvo el artista cierto reconocimiento como escultor, en un contexto marcado por el auge de la cultura granadina con determinadas instituciones como el Centro artístico, literario y científico, o la Escuela Superior de Artes, así como por la presencia de figuras transcendentales en la historia del arte español como el arqueólogo e historiador Manuel Gómez-Moreno o el escultor Nicolás Prados Benítez, quien dirigió su temprana formación.

Durante su etapa en Madrid, el joven González Quesada experimentó gradualmente los principales códigos estéticos de tradición decimonónica, hasta descubrir su verdadera vocación artística: la escultura, e interesándose particularmente por las copias de las grandes obras grecolatinas y del periodo humanista, sobre todo del ámbito florentino. De todas ellas, serán las copias del maestro Donatello las que más despertaron su genio e intuición artística. Así, en una de sus obras más tempranas, *Desnudo*, ejecutada para la Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura de 1917, dejó patente su fijación por el cuerpo humano y el desnudo, advirtiéndose grandes similitudes estéticas con la conocida obra del *David* de Donatello, de hacia 1445. Aún sin alcanzar la maestría técnica del genio florentino, González Quesada reinterpretó con gran singularidad su obra, optando por el bronce como material de ejecución. Además, la presencia del *contrapposto* en la obra, su forma de perfilar el abdomen y parte inferior de la caja torácica, y la uniformidad de la superficie fundida, son algunas de sus principales características que comparte con el escultor quattrocentista (Quesada Dorador, 2014a: s. f.). Ya en plena etapa de madurez, y aludiendo nuevamente a una de las obras más interesantes del florentino, la *Estatua ecuestre del Condottiero Gattamelata* (1453), González Quesada realiza en 1955 la imagen de *El Cid Campeador*. En la obra, el artista recrea una escena bélica casi irreal, pretendiendo interactuar con el espectador para captar su atención. Al respecto, José María Zugazaga subraya las semejanzas artísticas entre Donatello y González Quesada que se advierten en la estatua del español, identificando algunos rasgos de su particular estilo, aunque fusionados con la impronta italianizada y profundamente clasicista de Donatello (Zugazaga, J. M. 1944: 35-38).

De este modo, frente a las movimientos y corrientes vanguardistas que se sucedieron durante todo el siglo pasado en nuestro país, el estilo de González Quesada quedó marcado por un acertado y muy singular clasicismo. Ello lo convierte en seguidor de la estética del escultor cordobés Mateo Inurria (1867-1924) y los catalanes Josep Clarà (1878-1958) y Julio Antonio (1889-1919), en su fijación por el modelado del cuerpo y el desnudo, y el estudio anatómico minucioso (Quesada Dorador, 2014b: s. f.). Estos serán pioneros en el proceso de renovación escultórica que hay en las décadas finales del siglo XIX y principios del siglo XX, estéticamente a caballo entre el Modernismo y la Vanguardia española, destacando particularmente el caso de los

dos últimos, cuyas producciones influenciarían el *boom* imaginero de los talleres de Olot en Cataluña (Pérez Segura, 2009: 48).

APORTACIÓN A LA IMAGINERÍA PROCESIONAL

En 1928 el gobierno de la Unión Soviética contactó con González Quesada para visitar el antiguo país junto con otros artistas, entre los cuales se encontraban Anselmo Miguel Nieto, Clemente de Diego, Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala, dejando patente una inclinación política acentuada aún más con la llegada de la II República Española en 1931. La vida social y artística de González Quesada se desarrolló en el seno de la élite cultural y artística nacional, motivado por las simpatías políticas con las que contaba y sus escasas, pero fructíferas, relaciones profesionales. Paralelamente, logró formar parte de la junta de gobierno del Museo de Arte Moderno de Madrid, llegando a mostrar su apoyo públicamente a Manuel Azaña con la firma del Manifiesto de noviembre de 1934. Todo esto le ayudaría a conseguir numerosos encargos, a destacar el *Goya*, de 1932, emplazado entre las dos ermitas de San Antonio de la Florida, junto al río Manzanares, sin duda uno de sus monumentos conmemorativos más destacados y sobresalientes¹ (Marín-Medina, 1978: 141-142).

Ahora bien, la llegada de la Guerra Civil Española y la posterior etapa de posguerra (1939-1959) significó una gran conmoción en todos los órdenes y niveles de las vidas de los artistas hispanos, dándose una lucha ideológica que afectó a sus encargos y posibilidades de crecer y proyectar sus obras. Es por ello que, tras el estallido de la contienda, el escultor se recluyó en su taller, trabajando aceleradamente en muchas de sus obras, hasta lograr reunir un ingente conjunto. Precisamente, fueron los años en que el escultor inició una profunda fase de mutación y experimentación artística, como puede advertirse en algunas de sus principales obras de la década de 1940. En consecuencia, su estilo fue radicalmente innovando, viéndose obligado a buscar nuevas temáticas y formas de expresión artística. Resulta un tanto enigmático que, pese a su reconocido pensamiento político, no fuese una persona contraria para el régimen. Al respecto, tampoco adoptó una postura abiertamente contraria y crítica, lo cual le mantuvo silenciosamente en el anonimato. De hecho, algunos de los miembros de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética, como Pio Baroja, Jacinto Benavente o Luis Blanco Soler, entre otros, hicieron vida en España tras la guerra. Pero sí que la mayoría de los miembros no correrían la misma suerte, conociendo la muerte o el exilio, dándose el caso de personajes que también optaron por reconocer el nuevo gobierno.

A consecuencia del marcado nacionalismo católico en el que la Iglesia destacó como coprotagonista en el devenir histórico del país, la labor patrocinadora y artística llevada a cabo en la España del momento, plantea la necesidad de reproducir fidedignamente las numerosas imágenes religiosas perdidas y extraviadas por los ataques al patrimonio sacro cometidos entre 1936 y 1939. Se pretende ahora, ante

¹ Destáquese su aportación a la escultura conmemorativa en trabajos como: Muñoz Pérez, L. "Monumentos públicos de Juan Cristóbal en Salamanca: Al poeta Gabriel y Galán". En *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 42 (2011), pp. 119-138.

todo, imitar un realismo neobarroco tomando como base las esculturas naturalistas de los siglos XVII y XVIII, fijando las miradas en las obras de los grandes imagineros castellanos y andaluces (murcianos con menor proyección) hasta lograr configurar un lenguaje estético caracterizado por su realismo y sacralidad (Díaz Vaquerizo, et al., 1995: 25-30). A modo de anécdota, destacaremos que, en 1913, el propio Mariano Benlliure escribió una carta a Natalio Rivas donde emparenta a González Quesada con la figura del célebre e icónico imaginero jienense Juan Martínez Montañés. Ciertamente, la impronta italianizada de González Quesada permite profundizar en el arte del siglo XVII y, particularmente, conectar con el estilo naturalista de Martínez Montañés, salvando las diferencias contextuales y específicamente estilísticas. A raíz de los estudios llevados a cabo en el siglo XX, principalmente por José Hernández Díaz (Hernández Díaz, 1939: 54-104) y Celestino López Martínez, la figura de Martínez Montañés queda definida como uno de los pilares y máximos exponentes de la escultura hispana del siglo XVII. En gran parte de su obra, se advierte el recurso escultórico del *contrapposto* de tradición helena, como puede verse en obras significativas como el famoso *Niño Jesús* de la Hermandad Sacramental de la Catedral de Sevilla, fechado en 1606, así como un decidido interés por la anatomía masculina, demostrable en obras como *Santo Domingo de Guzmán* (1605), *San Jerónimo Penitente* (1609) y algunos de sus numerosos crucificados (Luque Teruel, 2017: 405-427).

A pesar de todo, González Quesada respetó la tradición artística andaluza en la mayoría de sus imágenes talladas en madera (Peragón López, 2011: 145). La escultura de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Nueva Carteya es una de las cinco tallas procesionales conocidas del escultor, junto a la del *Cristo Crucificado de la Expiración* de Campo de Criptana (Ciudad Real), el *Cristo Yacente* de Villa del Río (Córdoba), el *Nazareno* de la villa de Bujalance (Córdoba) y un *Cristo de Humildad y Paciencia* de colección particular. La difusión de esta particular iconografía de Pasión fue un importante logro del nuevo régimen político. Sin embargo, lejos de concebir la figura de Jesús de Nazaret como el hijo de Dios en la tierra, destaca por mostrar al hijo del hombre, resaltando su naturaleza específicamente humana. Tal es así que lo llevará a representarlo desnudo, aunque también lo hará guiado por la propia concepción que tenía del arte y del cuerpo humano, llegando incluso a incluir los genitales en algunas de estas imágenes, y excluyendo atributos alusivos a la naturaleza divina de Jesús. En general, todas sus obras muestran un gran cuidado por el perfilado del cuerpo, sin presentar partes móviles y sin necesidad de que sean vestidas².

Ahora bien, su capacidad creativa, principalmente expresada a través del retrato y la escultura conmemorativa, se centra en captar la personalidad del personaje retratado y transmitir sus principales estados anímicos y expresiones (Muñoz Pérez, 2011: 120-121). Pese a su saber hacer con la gubia, su producción imaginera dista de otros contemporáneos. De este modo, el citado *Crucificado de la Expiración* del Campo de Criptana, difiere sensiblemente del estilo con que trabaja Castillo Lastrucci su producción cristífera, y así sucesivamente si se compara con la obra de los grandes escultores e imagineros de la España del siglo pasado. Aunque ambos tuvieron una

² AA.VV. *Biografía Juan Cristóbal González Quesada*. Madrid, Juan Cristóbal escultor, 2018 [consulta: 19/12/2023], p. BIOGRAGÍA (1941-1950). -[https://juancristobalescultor.es/biografia-1941-1950/-](https://juancristobalescultor.es/biografia-1941-1950/)

exquisita formación académica (González Gómez y Rojas-Marcos González, 2010: 430-431), Castillo Lastrucci muestra en sus obras un mayor interés escenográfico (Rojas-Marcos, 2010: 1591-1595). Por otra parte, el escultor vanguardista Ortega Bru destacó por su producción dinámica, con obras caracterizadas por sus complejos movimientos y violentos escorzos que trascienden generalmente los principios naturalistas (Leiva Aldea, 2017: 55-59).

POSIBLE DESATRIBUCIÓN DEL NAZARENO DE NUEVA CARTEYA, UNA INTERROGANTE HISTORIOGRÁFICA

La devoción a la iconografía pasionista del nazareno caló en la religiosidad popular cordobesa desde los últimos siglos del Medievo, logrando difundirse con mayor éxito tras la clausura del Concilio de Trento durante los primeros decenios del Seiscientos, en poblaciones del sur de la provincia como Baena, Priego de Córdoba, Espejo, Aguilar de la Frontera y Fernán Núñez (Aranda Doncel, 2001: 177). Concretamente, en la villa de Nueva Carteya esta devoción surgió paralelamente al proceso fundacional del municipio a mediados del siglo XIX (Aranda Doncel, 2006: 321-330). En torno al año 1851 se documenta la existencia de una imagen devocional que representaba a Jesús con la cruz. Años después, en octubre de 1861 el párroco de la villa don Francisco de Paula Moral, solicitó permiso al señor obispo de la diócesis para que la Hermandad de Jesús Nazareno, de fundación provisional, pudiera establecerse canónicamente como hermandad penitencial en la iglesia parroquial de San Pedro de la localidad³. Esta primera imagen, donada y de la cual se desconoce su procedencia⁴, entronca estilísticamente con otras de la provincia de la misma advocación como el *Jesús Nazareno* de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, María Santísima Nazarena, San Bartolomé y Beato Padre Cristóbal de Santa Catalina de Córdoba, de hacia 1600 (Villar Movellán, 2006: 227-228), el *Jesús Nazareno* de la Hermandad y Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Señora de los Dolores de Espejo, del siglo XVII, o *Nuestro Padre Jesús Nazareno* de Baena, fechado ya en el Setecientos (Valverde Perales, 1969: 442). Todas estas coinciden en ser una talla para vestir y en la extrema rigidez del cuerpo, casi en posición hierática, sin contorsión ni signos de particular dramatismo.

La Guerra Civil española y sus enfrentamientos entre bandos terminarían por provocar la destrucción de prácticamente la totalidad de imágenes devocionales y de arte sacro con las que contaba este municipio cordobés, entre ellas la antigua talla de Jesús Nazareno a la que hemos hecho mención. Este hecho provoca la necesidad de sustituir no solo esta, sino todas las imágenes del pueblo. Por petición popular, la primera que se repone es la de Jesús Nazareno. Tal es así que, en 1939, anunciado el fin de la contienda, José María Ruiz Lama, presidente de la Agrupación de Cofradías de Nueva Carteya, junto al párroco don Luis Castro Márquez, y Francisco Cuevas Roldán, cofundador de la cofradía en 1902, se hicieron cargo del proyecto de la compra de una nueva imagen. Lo más destacado de esta adquisición es el hecho de que la talla se obtiene sin escritura notarial, o contrato previo. De no haber sido así,

³ Archivo Diocesano de Córdoba, Córdoba (ADCO, Córdoba).

⁴ Archivo Histórico Cofradía Jesús Nazareno de Nueva Carteya, (AHCJNNC, Nueva Carteya).

podríamos afirmar que la imagen que venía a sustituir a la anterior guardaría mayor parecido con la existente en el siglo XIX. La nueva talla llegó al pueblo en el año 1940⁵, por lo que es muy probable que su ejecución se llevara a cabo durante el transcurso de la Guerra Civil, en el taller del artista instalado en el municipio madrileño de Cadalso de los Vidrios. Los investigadores Alberto Villar, María Teresa Dabrio y María Ángeles Raya fechan su hechura en Madrid en el año 1940 (Villar Movellán, 2006: 227-228)⁶.

Esta nueva imagen del Nazareno consiste en una talla completa para vestir, mostrando únicamente tallado el perizoma o paño de pureza. Presenta 160 centímetros de alto, casualmente en correspondencia con las dimensiones de la anterior imagen, pudiendo de este modo la cofradía reutilizar algunas de las túnicas de la antigua imagen. González Quesada optó por apoyar el peso de la cruz en el pie adelantado, de una forma recatada y elegante en consonancia a como lo hace Martínez Montañés en su *Señor de Pasión* de la Hermandad de Pasión de Sevilla, de hacia 1613 (Hernández Díaz, 1939: 54-104). Asimismo, González Quesada, encorvó la espalda de la figura, a consecuencia del peso del madero, permitiendo inclinar así la cabeza para enclavar su mirada en el devoto, algo que no hace, por ejemplo, con su *Nazareno* de Bujalance. Sí emplea en ambas imágenes el recurso de bajar el hombro sobre el que descansa la cruz, elevando el contrario para poner de manifiesto la pesada labor encomendada al Nazareno⁷. De este modo, huyendo del dolor físico, expresa la imagen una mayor fuerza del dolor psicológico.

Desconocemos el calado que pudo tener originariamente la imagen en el municipio. Lo que sí se sabe es que pronto se vio sometida a varios procesos de intervención y restauración. Mientras sus otras obras de imaginería han permanecido íntegras, sin apenas modificaciones y procesos de restauración⁸, el *Nazareno* de Nueva Carteya se ha visto sometido a numerosas intervenciones que han terminado por desvirtuar su

⁵ AHCJNNC, Nueva Carteya.

⁶ Lo cierto es que no se ha probado el medio o modo en el que la obra llegó, pero sí se sabe de la importancia de la figura del marchante de arte en la época y en la zona. Se sospecha que algunas obras del municipio también se adquirieron de este modo, además de que muchos de estos comerciantes gozaron de cierto renombre en la región. Tal es el caso del valenciano José Merlo, que tuvo cierta influencia en el ámbito de Baeza-Jaén, como da cuenta Lorite Cruz, P. J. “Un tema olvidado en imaginería religiosa, Olot”. En *España: Revista de Claseshistoria*, vol. 302 nº 4 (2012), pp. 1-16, destacando la importancia de la escultura de los talleres de Olot. Principalmente en la labor de repoblación de imágenes de carácter devocional que tuvieron en la posguerra.

⁷ Su concepción artística del retrato le hace limitarse en el empleo de la gubia, por lo que tan solo llega a liberarse en puntos determinados de la barba.

⁸ La metodología a seguir en intervenciones de este tipo concentra, cada vez con mayor criterio científico, el interés de numerosos investigadores como Navarro Gonzalves, M. (2016). “Conversación y restauración de la escultura procesional del Santísimo Cristo Crucificado, obra de José María Alarcón Pina”. En C. E. Navarro-Rico (ed.). *Hermandad del Cristo* (pp. 74-83). España: Hermandad del Cristo., Garfía Sales, J. V. el al. “Conversación y restauración de la imagen y anda de la Madre de Dios a los pies de la Cruz de la Iglesia de los Santos Juanes de Puzol”. En *Arché*, nº 13-15 (2020), pp. 113-120., o Fernández Paradas, A. R. “Escultura y digitalización: nuevas perspectivas sobre la originalidad en el contexto de la imaginería procesional”. En *Arté: Revista digital del doctorado en educación de la Universidad Central de Venezuela*, vol. 1 nº 2 (2015), pp. 59-76., y que no sólo se centra en las imágenes procesionales como Gómez Morón, M. A. (2021). *Evaluación de la metodología mediante técnicas analíticas no invasivas para la investigación, caracterización y diagnóstico aplicada a casos del patrimonio cultural andaluz*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide., o López Merino, G. L. “El historicismo en la restauración patrimonial: El ejemplo de Córdoba”. En *Anahgramas: Análisis históricos de Grado y Máster*, nº 6 (2019), pp. 238-283.

concepción original (Herrera Mesa, 2015: 350). De un modo historicista, debemos destacar cómo el *Nazareno* de González Quesada ha sido completamente alterado y violentamente modificado, probablemente fruto de la desacertada intervención del último tercio del siglo pasado del escultor Juan Martínez Cerrillo. El *Nazareno* de Bujalance presenta, no sabemos si a decisión propia o por indicación del comitente, la cruz en el hombro contrario, además de un interesante mechón de pelo cayendo a la derecha del rostro⁹, cambiando por completo el semblante de la obra. Por todo ello, si tenemos en consideración la policromía de las otras imágenes procesionales realizadas por González Quesada y lo propenso que era Martínez Cerrillo a modificar y alterar las policromías y encarnaduras en sus restauraciones, todo parece indicar que la capa pictórica también sufrió severas alteraciones¹⁰. Debe, pues, considerarse a González Quesada como una figura transcendental en el devenir de la imaginería cordobesa pues, si en Sevilla los artistas bebían en la órbita de aquellos escultores que los precedieron, en Córdoba es ahora gracias a este que se comienza a conformar el Patrimonio de la mayoría de las cofradías que se fundan en la posguerra (López Merino, 2021: 2).

Si bien es cierto que la intervención en imágenes ya realizadas se trata de una práctica muy habitual en la vida artística de Martínez Cerrillo, al cual se le conocen restauraciones que vienen a cambiar por completo el sino de las imágenes, cambiando un *Nazareno* de Venezuela para convertirlo en un cautivo, o el caso de la patrona de los Salesianos, *María Auxiliadora*, cuya restauración de 1960 desvirtuó por completo su impronta y clasicismo, habiendo de intervenirla años después para devolverle su aspecto original y sacralidad (AA. VV., 2001: 131). En los estudios más recientes llevados a cabo en torno a la imagen, se informa del retallado del rostro, manos y pies, así como la inclinación original del rostro (Gómez, 2023: s. f.), y toda la policromía y estofados, modificando por completo la originalidad de la pieza mariana (García Higuera, 2023: s. f.).

CONCLUSIONES

Finalmente, a modo de conclusión, queremos destacar de nuevo la singularidad y característica obra escultórica del maestro granadino Juan Cristóbal González Quesada, sin duda uno de los máximos representantes y exponentes del panorama imaginero devocional en la España de la primera mitad del siglo XX. Principalmente por su papel como retratista, representando a las máximas personalidades artísticas y culturales del país, así como por sus contribuciones en las decoraciones escultóricas de monumentos, merece ser reconocido y valorado entre los destacados artistas del movimiento cofrade hispano del siglo XX. Su línea escultórica, que podríamos considerar de clásica y que sigue a lo largo de toda su vida sin apenas mutaciones estilísticas, destaca además por su persistencia tanto en los materiales que emplea, como en su naturaleza: honrar a la sociedad y personajes del tiempo en el que le tocó

⁹ AHCJNNC, Nueva Carteya.

¹⁰ Con posterioridad se le añade la corona de espinas, obra del restaurador y conservador del patrimonio en la Diputación de Córdoba Manuel Ávila Valverde, quien interviene en la imagen por petición del párroco don José Priego León en la década de 1990. Posteriormente, en 2002, el escultor Manuel Escamilla fijaría la corona de espinas; en AHCJNNC, Nueva Carteya.

vivir. Por ello, su producción religiosa merece especial consideración, pues se trata de una temática que prácticamente le viene impuesta por el contexto histórico-político de finales de la década de 1930. Su capacidad y talento para la talla hacen de sus obras devocionales un apartado singular acerca de las diferentes formas de concebir una imagen religiosa. Por su parte, el *Nazareno* para la cofradía de Jesús Nazareno de Nueva Carteya que acabamos de abordar, se trata de una obra que, ante todo, ha conseguido distinguirse por su actitud devota y cercana, características que ha logrado mantener a pesar de sus intervenciones y procesos de restauración. Sin embargo, resulta muy necesaria la puesta en valor del artista, mediante un minucioso y detallado estudio monográfico, que permita profundizar en su personalidad artística y descubrir en qué circunstancias exactas abordó su obra y qué agentes condicionaron su producción en el entramado contexto de la España del segundo tercio del siglo XX. Confiamos en que la revisión documental siga aportando nuevas luces en esta búsqueda del maestro y clasificación exacta de su arte.

BIBLIOGRAFÍA

ARANDA DONCEL, J. (2006). “Jesús Nazareno y los orígenes de la Semana Santa en la localidad cordobesa de Nueva Carteya”. En AA.VV. *Estudios sobre Nueva Carteya. I Jornadas de la Real Academia de Córdoba sobre Nueva Carteya* (pp. 321-330). Córdoba: Diputación de Córdoba.

ARANDA DONCEL, J. (2001). “Las cofradías de Jesús Nazareno en Andalucía durante los siglos XVI al XIX”. En *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, vol. 79 nº 140, pp. 173-196.

DIAZ VAQUERIZO, M^a. D. y VILLAR MOVELLÁN, A. (1995). *Imagineros andaluces contemporáneos*. Córdoba: Publicaciones de la Caja de ahorros y Monte de Piedad de Córdoba-Cajasur.

GARCÍA HIGUERAS, J. *María Auxiliadora de Córdoba vuelve a su forma original tras una exhaustiva intervención*. Córdoba, ABC de Córdoba, 2022 [consulta: 6-12-2023], s. f. - https://sevilla.abc.es/andalucia/cordoba/semana-santa/sevi-maria-auxiliadora-cordoba-vuelve-forma-original-tras-exhaustiva-intervencion-202204232049_noticia.html.

GÓMEZ, C. *Todos los detalles de la profunda restauración con la que María Auxiliadora coronada ha vuelto al esplendor*. Córdoba, Gente de Paz, 2022 [consulta: 6-12-2023], s. f. - <https://www.gentedepaz.es/todos-los-detalles-de-la-profunda-restauracion-con-la-que-maria-auxiliadoracoronada-ha-vuelto-al-esplendor-de-sus-origenes-y-desvelan-que-no-existia-nada-original-del-grupo-escultorico/>.

GONZÁLEZ GOMEZ, J. M. y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. “Nuevas aportaciones a la obra religiosa de Antonio Castillo Lastrucci”, *Laboratorio de Arte*, nº 22 (2010), pp. 429-451.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. “Estudio iconográfico y técnico de la imaginería montañesina”. En *Boletín de artes*, nº 4 (1939), pp. 54-104.

HERRERA MESA, P. "Aproximación a la imaginería pasionista de Juan Martínez Cerrillo". En *Boletín de la Real Academia de Córdoba de ciencias, bellas letras y nobles artes*, vol. 94 n° 164 (2015), pp. 343-353.

LEIVA ALDEA, J. M. "Vanguardia, mística, rebeldía y sueños. Centenario de Luis Ortega Bru en el Palacio del Obispo (Málaga)". *Eviterna, revista de arte y cultura independiente*, n° 1 (2017), pp. 55-60.

LÓPEZ MERINO, G. L. "Reflexiones acerca de la imaginería contemporánea: el origen de una nueva escuela". En *Imafronte*, n° 28 (2021).

LUQUE TERUEL, A. (2017). "La importancia (creativa) de Juan Martínez Montañés". En Cañestro Donoso, A. (coord.). *Estudios de escultura en Europa* (pp. 405-442). Alicante: Diputación provincial de Alicante-Instituto alicantino de cultura Juan Gil-Albert.

LUQUE TERUEL, A. "Luis Ortega Bru. Esculturas inéditas de Vanguardia". *Laboratorio de arte*, n° 24 (2012), pp. 667-698.

MARÍN-MEDINA, J. (1978). *La escultura española contemporánea (1800-1978)*. Madrid: Edarcón.

MUÑOZ PÉREZ, L. "Monumentos públicos de Juan Cristóbal en Salamanca: Al poeta Gabriel y Galán". En *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n° 42 (2011), pp. 119-138.

PERAGÓN LÓPEZ, C. E. "Reflejos artísticos en una revista literaria de Granada (1924-1931): La prensa periódica granadina como fuente para el estudio del Arte". En *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n° 42 (2011), pp. 139-156.

PÉREZ SEGURA, J. (2011) "La escultura, entre el modernismo y la vanguardia". En Giménez Navarro, C., y Lomba Serrano, C. (ed.). *El arte del siglo XX* (pp. 47-64). Zaragoza: Instituto Fernando el Católico-Universidad de Zaragoza.

QUESADA DORADOR, E. (2014). *Juan Cristóbal (1896-1961). Catálogo de exposición*. Granada: Consejería de Educación, Cultura y Deporte - Patronato de la Alhambra y Generalife.

ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2010) "El crucificado en la escultura sevillana de Castillo Lastrucci". En Barral Rivadulla, M^a D. et al (Coord.). *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA* (pp. 1591-1604). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

VALVERDE PERALES, F. (1969). *Historia de la Villa de Baena. Tomo II*. Córdoba: Publicaciones Excma. Diputación Provincial.

VILLAR MOVELLÁN, A. et al. (2006). *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.

ZUGAZAGA, J. M. (1944). "Juan Cristóbal y su estatua ecuestre". En *Revista Nacional de Educación*, n° 85 (1944), pp. 35-38.