

El *Cristo de la Buena Muerte* de la iglesia de San Agustín de Cádiz y su posible procedencia peruana¹

The *Cristo de la Buena Muerte* from the Church of San Agustín in Cádiz and its Likely Peruvian Provenance

Carlos Maura Alarcón²

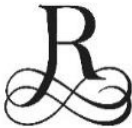
Unidad de Posgrado. Universidad Nacional Autónoma de México.

Resumen: Se estudia el *Cristo de la Buena Muerte* de Cádiz en comparación con varias esculturas de igual iconografía presentes en el antiguo virreinato del Perú. Las múltiples coincidencias formales invitan a pensar en un taller común y en un posible origen peruano para esta obra, lo que permite reflexionar acerca de la circulación artística del mundo atlántico.

Palabras clave: Cristo de la Buena Muerte; Cádiz; Virreinato del Perú; Circulación artística; Escultura siglo XVII.

Abstract: The *Cristo de la Buena Muerte* of Cádiz is studied in this article in comparison with other sculptures of similar iconography located in the old Peruvian viceroyalty. The number of formal coincidences lead us to think in a same workshop and in a probable Peruvian origin for this piece, what allows for reflection about the artistic circulation in the Atlantic world

Keywords: Cristo de la Buena Muerte; Cádiz; Viceroyalty of Peru; Artistic circulation; Sculpture 17th Century.

etomando la importancia de los estudios formalistas recientemente reclamada por diferentes voces³, propongo tomar esta vía para acercarnos con nuevos ojos a una imagen, la del *Cristo de la Buena Muerte* de la iglesia de San Agustín de Cádiz, encumbrada en la historia del arte tanto de la ciudad como de fuera de ella (Fig. 1). Titular de su cofradía homónima desde su erección canónica

¹ Agradezco profundamente a mis profesores Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández y Pablo F. Amador Marrero sus comentarios, consejos y recomendaciones acerca del contenido del presente artículo, así como a los dos revisores sus atentas y pertinentes sugerencias a partir del manuscrito original.

² <http://orcid.org/0000-0001-6373-2821>

³ Benito Navarrete Prieto, "¿Cuál considera que es el presente y el futuro del formalismo y el atribucionismo?", *Archivo Español de Arte*, 98, 389, (2025).

en 1894, con la que procesiona todos los Viernes Santo, su origen y trayectoria es todavía hoy objeto de controversia sobre el que han corrido ríos de tinta. En el presente artículo, se parte de un análisis historiográfico que servirá para ver las coincidencias que han tenido los comentarios realizados hacia varias de las imágenes que traeremos a colación. Posteriormente, las pondré en paralelo para atisbar sus múltiples puntos en común y, finalmente, se concluirá con una reflexión acerca de la circulación de modelos y del papel que desempeñó Cádiz en esta labor durante la Edad Moderna, tema en el que este Cristo tiene, como veremos, un protagonismo crucial. En definitiva, es mi propósito centrar el estudio en los valores artísticos inherentes a la propia pieza, cumpliendo con lo reclamado hace varios años por Emilio Gómez Piñol para los estudios de escultura, al considerar que muchas veces

se elude atribuir a las obras de arte un valor al menos análogo al otorgado por los documentos, permaneciendo todos a la espera de la aparición de una referencia escrita que confirme solo problemas de autoría, devaluando las apreciaciones específicas de lo artístico, las de índole estética, en tantas ocasiones más enjundiosas y profundas que las cuestiones de mera documentación histórica o sociológica⁴.

1. Una imagen emblemática

Es a mediados del siglo XIX cuando el Cristo que nos ocupa comienza a recibir atención, precisamente cuando aparecen en la ciudad los primeros estudios acerca de su patrimonio, y paradójicamente en publicaciones pensadas para turistas pero que tuvieron importante eco en la población local. Así, fue en 1859 Adolfo de Castro el primero en llamar la atención y decir que "lo que hay dignísimo de ver en esta iglesia [de San Agustín] es la imagen de Cristo crucificado, llamada Jesús de la Buena Muerte, obra del eminente escultor Juan Martínez Montañez [sic], notable por el gran estudio de la naturaleza y por la expresión de dulzura que hay en su semblante"⁵. La atribución es la típica en imágenes de excelencia desde mediados de dicha centuria hasta bien entrada la siguiente, y siguió heredándose en revistas y boletines divulgativos relacionados con la Semana Santa, lo que también nos debe hacer reflexionar acerca de la importancia de la cofradía (y de la fiesta en general) como forma de potenciar el patrimonio local y ayudar a su difusión.

⁴ Emilio Gómez Piñol, "Las atribuciones en el estudio de la escultura: nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de la escuela sevillana de los siglos XVI y XVII", en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, Clara Belvís Zambrano coord., (Sevilla: Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2007), pp. 16-43, específicamente el texto citado en p. 17.

⁵ Adolfo de Castro, *Manual del viajero en Cádiz*, (Cádiz: Imprenta de la Revista Médica, 1859), p. 45.



Fig. 1. Anónimo, *Cristo de la Buena Muerte*, c. 1648. Cádiz, iglesia de San Agustín © Fotografía: Carlos Maura Alarcón.

A principios de siglo XX, Enrique Romero de Torres retomaba la asignación a Montañés, destacando de nuevo que “es notable por el gran estudio anatómico y por la honda expresión de dolor y dulzura que tiene su semblante”⁶. Un reflejo de estos ecos en las guías de Semana Santa puede verse en la que se editó en 1930, donde los desconocidos autores señalan algunas iglesias y, dentro de ellas, piezas concretas: “En San Agustín es notable el Cristo, de gran talla, llamado de la Buena Muerte, que es sin disputa una de las mejores obras de Montañés”, incluyendo una fotografía en su retablo⁷. Similares comentarios se vierten en una publicación de 1931 dedicada a informar acerca de los desfiles procesionales. En ella, se defiende que constituye “una de las más insignes obras de la escultura andaluza y uno de los más bellos Crucifijos que ha producido el arte cristiano”, aportando con un matiz argumentativo impropio de las publicaciones de este tipo que “es, como delata su estilo, una imagen de escuela sevillana de la gran época de

⁶ Enrique Romero de Torres, *Catálogo Monumental de España. Cádiz. Texto*, (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1934), p. 343. Aunque el libro se editó en 1934, el texto fue encargado en 1907 y entregado en 1908.

⁷ Imprenta de Salvador Repeto, *Guía de Cádiz para uso del turista*, (Cádiz: Imprenta de Salvador Repeto, 1930), p. 44.

Martínez Montañés, a cuya mano viene atribuido tradicionalmente de siempre, aunque no existe prueba documental⁸.

El anónimo redactor de las palabras del libelo demostraba, cuanto menos, estar imbuido de un espíritu de duda afín a las nuevas corrientes metodológicas procedentes del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, tan proclives al estudio documental positivista practicado desde principios de la centuria. En cualquier caso, ya licenciados en Filosofía y Letras por la Hispalense estaban promoviendo un nuevo acercamiento científico a este tipo de obras, como César Pemán, figura clave en los albores de la disciplina en referencia al patrimonio gaditano. En *El arte en Cádiz*, un libro capital para los estudios histórico-artísticos en la ciudad, le dedica un párrafo que evidencia ya la instauración de un nuevo paradigma:

El Cristo de la Buena Muerte, en San Agustín, uno de los crucifijos más soberbios de toda la escuela española, se atribuye también a Montañés. La atribución pertenece a la época en que, en la absoluta ignorancia en que se estaba sobre escultura andaluza, se trataba de formar grupos a base de las referencias literarias y de las atribuciones tradicionales. Dentro de este sistema, parecía a unos que el Cristo de la Buena Muerte no podía ser sino de la gubia de Montañés, mientras que otros, en un principio de crítica, encontraban notas extrañas al maestro y quizá reveladoras de una época un poco más avanzada. Hoy que el testimonio irrefutable de las actas notariales exhumadas de los Archivos va empezando a hacer posible una revisión científica de las atribuciones, no habría nada más aventurado que afirmar que el Cristo de San Agustín, absolutamente indocumentado, sea de Montañés [...] Pero por cima de esto queda otra afirmación más importante y, esa sí, cada día más terminantemente establecida: que el Cristo de la Buena Muerte es uno de los Crucifijos más excelentes de toda la escultura polícroma andaluza, obra de un maestro de mediados del siglo XVII en la plenitud de la escuela y de su personalidad, que no es imposible sea el mismo Montañés, cuya larga carrera debe aún guardar bastantes secretos, y si no alguno de esos ignorados artistas que los documentos van resucitando y a los que aguarda un puesto de honor en la Historia del Arte universal. Por de pronto puede afirmarse que el Cristo de Cádiz está aún más cerca del clasicismo de Montañés que del dramatismo barroco de la generación siguiente⁹.

Tanto Pemán como otro egregio historiador de estos lustros, Hipólito Sancho de Soprani, fueron los autores en la década siguiente de varios artículos aparecidos en *Diario de Cádiz* en que se enfrascaron en diferentes diatribas acerca de los posibles orígenes del Cristo. Por cuanto ciñe al propósito de estas líneas, y a pesar de constituir posturas muy elocuentes de diferentes visiones para con la disciplina que habrán de ser analizadas en otra ocasión, cabe decir que fue Sancho de Soprani quien aportó un dato crucial para el estudio de la obra: la identificación del Cristo con el que se incorpora

⁸ *La Semana Santa en Cádiz*, (Cádiz: La Gaditana, 1931), s/p.

⁹ César Pemán, *El arte en Cádiz*, (Madrid: Patronato Nacional de Turismo, 1930), pp. 57-59.

al patrimonio de San Agustín durante el priorato de fray Miguel de León Garabito (1647-1649), que costó trescientos ducados y que fue pagado por fray Alonso Suárez¹⁰. En las siguientes publicaciones de la serie, eslabonó la trayectoria de la imagen hasta el siglo XIX, basándose en diferentes referencias cruzadas, algunas de ellas poco clarificadoras, especialmente en lo tocante al período de la Desamortización¹¹.

Sobre estos datos hemos pivotado todos cuantos nos hemos acercado al estudio de la portentosa imagen. César Pemán retomó luego el tema dejando la puerta abierta a una posible autoría de José de Arce o Alonso Martínez¹². Hernández Díaz lo consideró como una obra de Alonso Cano, lo que posteriormente tuvo notable eco llegando a ser recogido por historiadores de obras enciclopédicas a nivel nacional como Ramón Otero Túñez, o por José González Isidoro y María Aurelia Romero Coloma, que apoyaron en diferentes medios esta posibilidad¹³. Retomó la atribución a José de Arce en 1988 Antonio de la Banda y Vargas, quien lo ubica en su órbita o en la de Felipe de Ribas, y a quien no le duelen prendas en afirmar que constituye "el mejor ejemplar de toda la imaginería cristífera [sic] provincial y una de las obras cumbres de dicha iconografía a nivel nacional"¹⁴. José Miguel Sánchez Peña, quien además restauró la imagen en 1987 (realizando una nueva cruz) y 2010, consideró en primer lugar en él las "influencias berninescas importadas por Arce", así como que había que tenerse en cuenta en su análisis algunas obras de Rubens representando a Cristo en la cruz¹⁵. Más recientemente, ha reclamado la paternidad de Alonso Martínez¹⁶. Miguel Ángel Castellano Pavón ha propuesto, tanto en solitario como en compañía de Francisco Manuel Ramírez León, desde hace varios años el nombre de Alessandro Algardi en base a una comparación formal con otras obras del autor¹⁷. En paralelo, Lorenzo Alonso de la Sierra, tanto en solitario como junto a su hermano Juan,

¹⁰ Hipólito Sancho de Sopranis (firmado bajo su pseudónimo Cibo D'Oria), "El Cristo muerto de San Agustín de Cádiz, obra cumbre de la imaginería barroca española", *Diario de Cádiz*, 2 de abril de 1942, p. 2. La referencia al dato se solventa con un escueto "Archivo Histórico Nacional", sin dar en ningún momento la signatura completa como era costumbre en sus publicaciones, cuando no la ponía por escrito de forma errónea. Aunque con posterioridad otros investigadores han acudido a la misma fuente, tampoco he encontrado en las publicaciones la ubicación exacta del legajo. Esta es Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN): sección Clero, libro 1773, f. 24.

¹¹ Hipólito Sancho de Sopranis (firmado bajo su pseudónimo Cibo D'Oria), "Acerca del Cristo Muerto, de San Agustín, de Cádiz (conclusión)", *Diario de Cádiz*, 13 de mayo de 1942, p. 3.

¹² César Pemán, "El Cristo de la Buena Muerte de Cádiz", *Archivo español de arte*, 57, 16, (1943), pp. 140-153.

¹³ José Hernández Díaz, "Estudios de iconografía sagrada", *Anales de la Universidad Hispalense*, 1, (1967), pp. 23-36; Ramón Otero Túñez, "Escultura", en *Historia del arte hispánico IV. El barroco y el rococó*, dirs. Ramón Otero Túñez, Enrique Valdivieso González y Jesús Urrea Fernández, (Madrid: Alhambra, 1980), pp. 79-270; José González Isidoro, "El Cristo de la Buena Muerte", *Diario de Cádiz*, 8 de marzo de 1986, p. 2; María Aurelia Romero Coloma, "El Cristo de la Buena Muerte de la iglesia de San Agustín de Cádiz: su problemática artística", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LVIII, (1994), pp. 139-144.

¹⁴ Antonio de la Banda y Vargas, *Enciclopedia gráfica gaditana IV. El arte y los museos de la provincia de Cádiz*, (Cádiz: Caja de Ahorros de Cádiz, 1988), p. 23.

¹⁵ José Miguel Sánchez Peña, "Imaginería procesional en la Semana Santa de Cádiz", en *Semana Santa. Diócesis de Cádiz y Jerez*, coord. Carlos J. Romero Mensaque, (Alcalá de Guadaíra: Gemisa, 1988), p. 109.

¹⁶ Ha sido en conferencias impartidas en Jerez en 2014 y en Cádiz en 2023.

¹⁷ Miguel Ángel Castellano Pavón, *Caminos de Cádiz por la historia y el arte*, (Cádiz: Quorum, 2011), pp. 119-146; Miguel Ángel Castellano Pavón y Francisco Manuel Ramírez León, "Alessandro Algardi y el Crucificado de la Buena Muerte de Cádiz (I)", (En web: <http://www.lahornacina.com/articuloscadiz12.htm>; 05-09-2025); Miguel Ángel Castellano Pavón y Francisco Manuel Ramírez León, "Alessandro Algardi y el Crucificado de la Buena Muerte de Cádiz (y II)", (En web: <http://www.lahornacina.com/articuloscadiz13.htm>; consultada: 5 de septiembre de 2025)

ha profundizado en diferentes publicaciones acerca de la estética rubeniana del Cristo, sin decantarse por ninguna autoría¹⁸. En su interpretación de la escultura, ha remarcado que

Lo que parece indudable es que esta pieza refleja un profundo sentido barroco en el que se mezclan hábilmente conceptos derivados de la tradición clásica italiana en el tratamiento de la anatomía y del dinamismo rubeniano en la dramática composición¹⁹.

Recientemente, la última aportación al debate ha venido de la mano de José Manuel Moreno Arana, quien ha propuesto una comparación muy palmaria con un crucifijo de marfil que está en las Descalzas Reales de Madrid, atribuido al escultor George Petel, profundizando en una vinculación con imágenes ebúrneas ya considerada por Carlos Maura Alarcón algunos años atrás²⁰.

No es gratuito traer a colación estos estudios, por cuanto se verá a continuación cómo otras de las imágenes con las que estableceremos la comparación han suscitado comentarios muy similares. Igualmente, también se hacen perceptibles las dificultades que resultan de encasillar al Cristo que nos ocupa en el catálogo de cualquiera de los autores arriba citados, a pesar de que se pueden defender ciertos rasgos compartidos.

2. Nuevos posibles referentes allende los mares

Por mi parte, creo que es posible sostener ahora su puesta en paralelo con un conjunto de múltiples esculturas de similar iconografía que se mantienen como anónimas y están en distintas ciudades del otrora virreinato del Perú. Son el *Cristo de la Reconciliación* del monasterio de las Nazarenas de Lima (Fig. 2), el de un *Calvario* de la iglesia de Santa Clara de la misma ciudad (Fig. 3), el de la *Compañía* en Ayacucho (Fig. 4) y otro en la catedral de Trujillo (Fig. 5), junto con otros más con quienes comparte rasgos puntuales. En este sentido, hay que reconocer que la primera llamada de atención acerca de estos parecidos fue publicada hace pocos años por Jesús Porres Benavides.

¹⁸ Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, "Cádiz: un espacio de confluencias para la escultura del Pleno Barroco", en *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, dirs. Lázaro Gila Medina y Francisco Javier Herrera García, (Granada: Universidad de Granada, 2018), pp. 125-126; Lorenzo Alonso de la Sierra y Juan Alonso de la Sierra, "Cádiz", en *Iglesias de la diócesis de Cádiz y Ceuta. Guía artística*, coords. Lorenzo Alonso de la Sierra y Juan Alonso de la Sierra, (Cádiz: Obispado de Cádiz y Ceuta, 2021), p. 118.

¹⁹ Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, "La irrupción del pleno barroco en la escultura sevillana. Reflexiones sobre el crucificado de la Salud de Cádiz", *Encrucijada. Boletín del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, Año I, 0, (2008), p. 72.

²⁰ José Manuel Moreno Arana, "Del marfil a la madera: reflexiones sobre el Cristo de la Buena Muerte de Cádiz", en *Escultura moderna y contemporánea en España: focos de creación artística, técnicas y artistas*, dirs. Jesús Porres Benavides, Jorge González Segura e Irene Madroñal López, (Madrid: Dykinson, 2025), pp. 91-100. Carlos Maura Alarcón, *Una aproximación al estudio de las fuentes visuales en la escultura barroca sevillana*. Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Sevilla, (2017), pp. 51-52, (En web: <https://idus.us.es/handle/11441/75249>; consultada: 2 de septiembre de 2025).

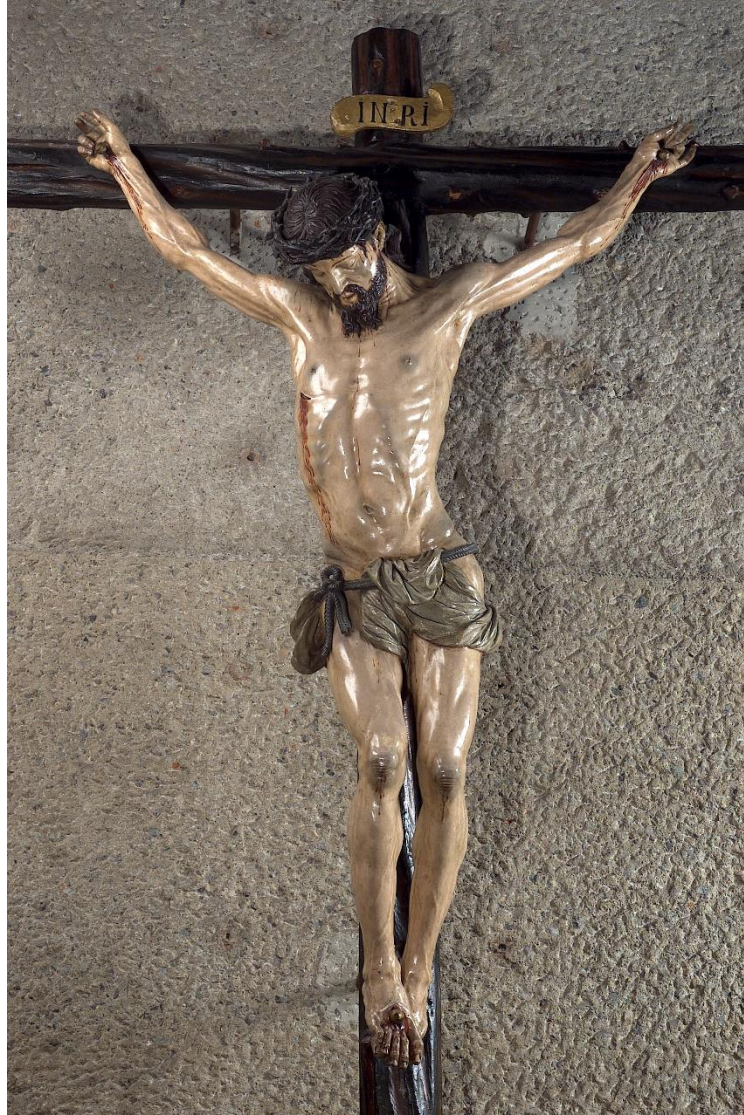


Fig. 2. Anónimo, *Cristo de la Reconciliación*, mediados siglo XVII. Lima (Perú), monasterio de las Nazarenas © Fotografía: Museo del Señor de los Milagros.

Fue él quien escribiendo sobre algunos de algunos cristos atribuidos al escultor español Bernardo Pérez de Robles, que vivió en el virreinato, señaló en el aparato crítico que el de la *Buena Muerte* de Cádiz tiene “algunas afinidades” con ellos (*Cristo de la Agonía* de Salamanca, de la Compañía de Ayacucho, el de la *Vera Cruz* de Santo Domingo de Arequipa, el *Yacente* de la misma localidad, etc.) y que quizás este artista pudo haber realizado la obra a su regreso a España²¹. Consideramos que esta llamada de atención merece ser matizada, como se expresará más adelante al hablar de este escultor, y aunque es evidente el parecido de *Buena Muerte* con algunas de estas imágenes, no se puede hacer extensible a la producción tanto atribuida como documentada de Pérez de Robles.

²¹ Jesús Porres Benavides, “Escultores españoles del siglo XVII en el virreinato del Perú”, *Quiroga*, 20, (2021), pp. 136-149.



Fig. 3. Anónimo, *Cristo crucificado*, mediados siglo XVII. Lima (Perú), monasterio de las Nazarenas © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

El comentario, por lo demás, careció de predicamento posterior, aunque en efecto estas similitudes invitan a profundizar en el tema con mayor calma. El primer rasgo en común digno de traer a colación entre ellos es de tipo historiográfico, ya que varios de ellos han recibido comentarios muy similares de manera independiente por diferentes especialistas. Véase por ejemplo con el *Cristo de la Reconciliación* del monasterio de las Nazarenas de Lima, cuya atención ha sido muy reciente como fruto de su estadía en el interior de la clausura del cenobio carmelita que lo guarda hasta 1988. En dicho año, con motivo de la inauguración de la capilla de la reconciliación que le da nombre, pasó a presidir su testero, donde ha permanecido hasta nuestros días. En 1991, tras su restauración por el Banco del Crédito del Perú, fue incluido en los estudios dedicados a la escultura limeña por Jorge Bernales Ballesteros, donde reconoce que ha sido “desconocida hasta hace pocos años”²². Vinculado por primera vez con los artistas hispanoflamencos de la segunda mitad del siglo XVII y con los modelos de Rubens y Van Dyck - como ya hiciera, recordemos, Lorenzo Alonso de la Sierra con el Cristo gaditano-, puso la base que posteriormente han seguido defendiendo otros historiadores. En 2014, la imagen participó en una exposición promovida por esta misma insti-

²² Jorge Bernales Ballesteros, “Escultura en Lima siglos XVI-XIX”, en *Escultura en el Perú*, (Perú: Banco de Crédito Peruano, 1991), pp. 1-134, específicamente 10-11 y 114-116.

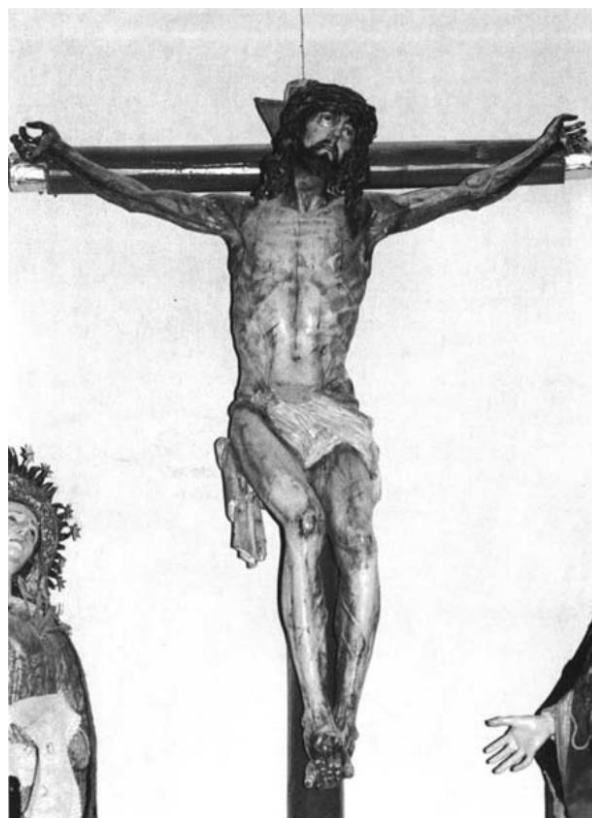


Fig. 4. Anónimo, *Cristo crucificado*, mediados siglo XVII. Ayacucho (Perú) iglesia de la Compañía de Jesús © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

tución bancaria, con cuya ocasión se editó un catálogo en que fue estudiada por Ramón Mujica²³. En ella, el historiador defiende haber consultado el archivo histórico del monasterio, donde no ha encontrado ningún dato en referencia a la imagen, por lo que propone que se debe a una dote proveniente de la nobleza²⁴. Descrito como “de insólita perfección anatómica y magistral técnica”, nos aporta el dato de que fue “torpemente repintado” durante el siglo pasado²⁵. Algo más adelante en el tiempo, Luis Eduardo Wuffarden lo estudió como parte del patrimonio del monasterio²⁶. En sus palabras, reconoce que “el vigoroso modelado anatómico, así como el agitado dinamismo de esta figura agonizante, resultan rasgos poco frecuentes en la imaginería local”, remitiendo, de nuevo, a los lienzos de Rubens y Van Dyck, para añadir que su autor debía tener una estampa del barroco flamenco. Un último acercamiento por parte de Rafael Ramos Sosa lo define como una “portentosa interpretación artística de un Cristo muerto, con singular movimiento tanto en la figura como en el perizoma, así como en la veracidad por mostrar su anatomía”²⁷.

²³ Ramón Mujica Pinilla, “Los Cristos de Lima”, en *Nuestra Memoria puesta en valor. Patrimonio cultural de Perú*, (Perú: Banco de Crédito de Perú, 2014), pp. 158-170.

²⁴ Mujica, “Cristos”, p. 160.

²⁵ Mujica, “Cristos”, p. 162.

²⁶ Luis Eduardo Wuffarden, “El tesoro artístico de las Nazarenas. Pintura y escultura”, en *El Señor de los Milagros. Historia, devoción, identidad*, (Perú: Banco de Crédito de Perú, 2016), pp. 229-244.

²⁷ Rafael Ramos Sosa, “Panorama de la escultura virreinal en Perú”, en *Arte de la escultura en América del Sur. Siglos XVI-XIX*, ed. Adrián Contreras Guerrero, (Madrid: Sílex, 2024), p. 86.



Fig. 5. Anónimo, *Cristo crucificado*, mediados siglo XVII. Catedral de Trujillo © Fotografía: Juan Pablo El Sous Zavala.

Acercas del crucificado del *Calvario* de Santa Clara (Lima), el mismo Ramos Sosa ha destacado la cabeza que “forma una gran masa entre el cabello abundante y la corona tallada en bloque”, así como “el rostro triangular” y “una espina de la maraña erizada” que “hiende y traspasa la carne de la ceja izquierda”²⁸ (Fig. 6). En cuanto al cuerpo, describe los “brazos, surcados de venas” y el sudario (que está parcialmente mutilado), cuya “soga cruza una y otra vez, amarra y evita el desnudo completo”²⁹. En definitiva, subraya la “habilidad y pericia” en “el tratamiento anatómico”, consiguiendo “efectos de modelado de gran plasticidad, especialmente en el tórax”, con un vientre muy hundido³⁰. En base a esta imagen, establece la comparación con el de la Compañía de Ayacucho, admitiendo que “basta comparar las fotografías y apreciar las semejanzas”, que ciertamente son muchas y que evidencian “aspectos que los artistas resolvían con gusto personal”³¹ (Fig. 7).

Acercas del de la catedral de Trujillo con cuatro clavos, Ramos Sosa puso sobre la mesa los parecidos que guarda con el *Cristo de la Reconciliación* de Lima, avisando que “participan de los mismos recursos artísticos y acreditan las manos de un artista de primera fila”, sumando a estos comentarios el

²⁸ Rafael Ramos Sosa, “El escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú (1644-1670), *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 2, (1997-1998), pp. 11-16.

²⁹ Ramos, “Escultor Bernardo”, p. 12.

³⁰ Ramos, “Escultor Bernardo”, p. 12.

³¹ Rafael Ramos Sosa, “El Crucificado de la Compañía en Ayacucho (Perú): una propuesta de atribución a Bernardo Pérez de Robles”, *Laboratorio de arte*, 11, (1998), pp. 511-519.

Cristo de la Agonía de la propia catedral³². En cualquier caso, los rasgos señalados por este profesor en las descripciones anteriores podrían perfectamente haber descrito a la talla gaditana. Más aún, los planteados por los demás historiadores en referencia al Cristo limeño *de la Reconciliación* son los mismos que se han defendido para el de la *Buena Muerte* (modelos de Rubens, portentoso, perfección anatómica, insólito de su hechura, etc.). Vistos así en común, se aprecia cómo los rasgos extraordinarios no son tanto y tienen parangón entre sí.

Pongamos ahora en relación las propias obras. En primer lugar, cabe reconocer que cada uno de ellos mantiene cierta independencia frente a los otros, y no es posible hablar de un modelo común compartido. Del de la *Reconciliación* destaca la potente curvatura del torso que, vista desde el frente, es continuada en el giro por las piernas. Recurso similar al que demuestra el de los cuatro clavos de la catedral de Trujillo, cuya espalda también se adelanta violentamente. Algo parecido, aunque menos pronunciado, sucede en el caso gaditano, cuyo cuerpo ondula en su eje vertical. El de Santa Clara (Lima) y la Compañía (Ayacucho) tienen una resolución especular, siendo dos expirantes que se inclinan hacia lados opuestos.

Pero los elementos más coincidentes se aprecian en la resolución de detalles concretos: la cabeza caída hacia el frente con los carrillos flácidos y con la barba pegada al pecho en el de la *Buena Muerte*, *Reconciliación* y el de los cuatro clavos de Trujillo; la luxación del hombro contrario al que se gira la cabeza, la corona de espinas tallada en el mismo bloque de la cabeza, los tendones marcados en la parte inferior del brazo (Fig. 8), los dedos de las manos cerrándose sobre los clavos, los dobleces del paño de pureza dejando al descubierto un muslo, la cuerda basta que los sujeta, los pliegues formados por el peso del cuerpo sobre el agujero de los pies, las dos venas que corren en paralelo a la altura de los tobillos y que siguen hasta el empeine del pie que se repite en todos ellos; los mechones que caen rizándose entre sí en los casos de Santa Clara de Lima, Compañía de Ayacucho y *Buena Muerte*, así como las espinas clavadas en la ceja de estos tres y que remiten a imágenes-reliquias consideradas veras efigies de Cristo. Quizás, por último, cabe destacar una especificidad compartida, como es el tratamiento de la piel con la apariencia de un fino velo pegado a los músculos (Fig. 9). En definitiva, un cúmulo de formas de hacer que son similares y que reflejan, por la especificidad que conllevan, deberse a una misma persona o a un taller común, ya que repiten patrones aprendidos como parte de su modo de trabajo.

Acerca de sus autorías, cabe recordar que todos son anónimos, a pesar de que han recibido diferentes atribuciones. El de Santa Clara de Lima y el de la Compañía de Ayacucho, cuyas cabezas, junto a la del *Cristo de la Reconciliación*, son las que a mi parecer más parecido guardan con la de la

³² Ramos, "Panorama de la escultura", pp. 99-100.

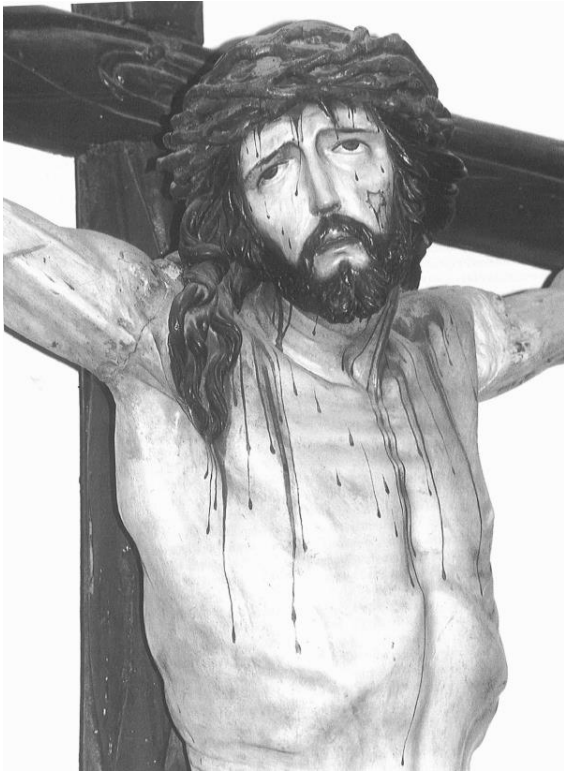


Fig. 6. Anónimo, *Cristo crucificado* (detalle), mediados siglo XVII. Lima, (Perú), convento de Santa Clara. © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

Buena Muerte de Cádiz, fueron atribuidos al escultor español Bernardo Pérez de Robles (Salamanca, 1621-1683) por Ramos Sosa, aunque él mismo ha corregido recientemente esta atribución - en el caso del Cristo del convento de Santa Clara-, reconociendo que "por los distintos templos, monasterios y conventos de la ciudad he visto otros muchos ejemplos que ameritan seguir con la investigación"³³. Ciertamente, los cristos documentados de Pérez de Robles, como el de la *Vera Cruz* de Arequipa de 1662 o el de la *Agonía* de Salamanca de 1671, tienen unas resoluciones evidentemente cercanas entre sí, que distan mucho de los recursos estéticos empleados en las imágenes que nos ocupan, por lo que tampoco veo pertinente la asignación al mencionado escultor salmantino³⁴. Por el contrario, el mismo profesor ha propuesto la asignación del Cristo expirante del convento limeño de clarisas al escultor corso Diego Agnes de Calvi, en base a otros documentos tangenciales que indican la participación de este en el programa artístico del templo³⁵.

En cualquier caso, todavía existen muchas vías que explorar que podrán ir dando nuevas pautas o hipótesis para el estudio de este conjunto; por ejemplo, desde la materialidad con estudios científicos que a través de un análisis de policromías o de maderas que arrojen luz acerca de las cuestiones

³³ Ramos, "Panorama de la escultura", p. 86.

³⁴ Rafael Ramos Sosa, "Un especialista en crucificados: el escultor Bernardo Pérez de Robles en Arequipa", *Laboratorio de arte*, 12, (1999), pp. 153-162.

³⁵ Rafael Ramos Sosa, "Don Diego Agnes de Calvi, escultor corso en Lima (1651-1673)", *Hipogrifo*, 13, 2, (2025), pp. 371-385.

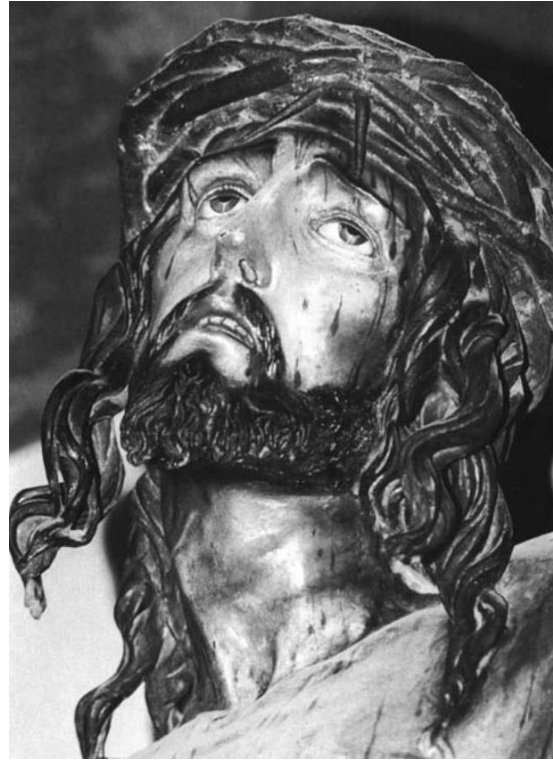


Fig. 7. Anónimo, *Cristo crucificado* (detalle), mediados siglo XVII. Ayacucho (Perú) iglesia de la Compañía de Jesús. © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

que aquí se han planteado y permitan entender la circulación desde otros prismas.

3. La circulación artística en el mundo atlántico

Volviendo a los cristos citados - los cuatro en Perú más el de la *Buena Muerte* en Cádiz-, su puesta en común permite reflexionar acerca de la idea de circulación que funcionaba en el mundo atlántico, cuyas conexiones artísticas eran mucho más fluidas de lo que se detecta por la bibliografía tradicional, como desde hace varios años está defendiendo, especialmente desde las academias americanas³⁶. En apoyo de esta idea estaría la constante movilidad de artistas que se dio desde los siglos XVI al XIX, como reflejan los ejemplos ya conocidos de aquellos que se establecieron en el virreinato del Perú procedentes de diferentes territorios, caso de Bernardo Bitti, Angelino Medoro, Gaspar de la Cueva, Martín de Nogueras o Juan García Salguero.

No obstante, y lejos de ser un objetivo de este artículo plantear una atribución específica a los cristos anteriores, parece evidente poder considerar los modelos flamencos de Rubens o Van Dyck como la fuente principal de inspiración para estas imágenes, de una manera tan palmaria que invita específicamente a considerar que un escultor formado bajo estos preceptos artísticos fuese el que abrió el taller del que salieron estas tallas en el virreinato. Este gusto por los modelos *rubenianos* o *vandickianos*, por otra

³⁶ Un reciente y fundamental jalón en estos temas en Pablo F. Amador Marrero y Paula Mues Orts, (coords.), *América en el centro. Circulación artística en el mundo atlántico*, (Madrid: Sílex, 2025).

parte, no tiene por qué implicar un origen flamenco, ya que la difusión de estas modas fue muy amplia por casi todos los rincones del mundo atlántico, tema sobre el que recientemente ha discurrido Aaron Hyman para el caso de la pintura³⁷. Igualmente, no podemos olvidar los parecidos que existen también entre estos cristos y otras obras ebúrneas atribuidas a los talleres flamencos, como la dada a conocer por Moreno Arana para el caso del de la *Buena Muerte*, lo que incide en la idea de la circulación del arte flamenco a través de piezas de diferente naturaleza. La llegada de estos modelos al virreinato, tanto desde el norte de Europa como interpretados por los escultores italianos, debieron suponer un acicate para el desarrollo de la imaginería en aquellos talleres, cuyas obras evidencian ya, en definitiva, una independencia significativa respecto al devenir de la producción sevillana, con la que tanto se ha vinculado en la historiografía.

La idea acerca de la movilidad de piezas y artistas no debe sorprender pues, aunque extraordinaria, cuenta con otros casos, algunos de ellos muy cercanos al ámbito geográfico que nos ocupa. Al respecto, cabe citar la mal llamada “escuela gaditano-genovesa” de escultores, que engloba a artistas ligures que se establecieron en Cádiz a partir de la segunda década del siglo XVIII y que conservaron sus características estilísticas a pesar de estar fuera de su lugar originario, y desde aquí mandaban obras a numerosos destinos. Igualmente, en la otra orilla se conocen muchos escultores europeos que movieron allí su residencia desde el mismo siglo XVI hasta la supresión de los virreinos, guardando las maneras de trabajar que aprendieron en sus talleres de formación que, por otra parte, eran muy valoradas por la clientela local.

De similar forma, tampoco otros puntos en contacto con este mundo portuario eran ajenos a esta movilidad geográfica. En el mismo siglo XVII y durante la cronología que nos ocupa, tenemos el caso de José de Arce, un escultor flamenco a quien, como vimos, también le fue atribuido el *Cristo de la Buena Muerte*. Sintetizando su figura, Arce fue un artista de origen flamenco al que se le ha supuesto una más que posible estancia en Roma en un ambiente cercano a Duquesnoy, y que se estableció en Sevilla, donde implantó unos gustos y modas por las que posteriormente transitarían los escultores de la segunda mitad de la centuria, caso de Pedro Roldán. Pensar que en el prestigioso virreinato peruano y en su capital no se podían repetir dinámicas como estas con otras geografías es negar los valores inherentes a su condición cosmopolita, lo que me lleva a invertir la lógica de centro-periferia que tradicionalmente ha imperado en estas lides, y que en numerosas ocasiones considero problemática para entender las relaciones artísticas que se dieron en el mundo atlántico. Como ha preguntado retóricamente Keith Moxey, “¿aceptaría [la historia del arte] que las historias

³⁷ Aaron Hyman, *Rubens in repeat: The logic of the copy in Colonial Latin America*, (Los Ángeles: Getty Research Institute, 2021).



Fig. 8. Anónimo, *Cristo de la Reconciliación* (detalle), mediados siglo XVII. Lima (Perú), monasterio de las Nazarenas © Fotografía: Museo del Señor de los Milagros.

subalternas no son repeticiones de las dominantes y que el “centro” no es simplemente imitado cuando aparece en los “márgenes”?”³⁸.

Los puntos en contacto, así como las evidentes diferencias entre el conjunto de cristos, implica también sobreentender la existencia de un taller común, más allá de una única autoría. Así parece detectarse en el análisis estilístico, pues sus resoluciones manifiestan un modo de hacer aprendido y desarrollado en común en el seno del obrador, lo que a su vez es adaptado a diferentes modelos que a su vez se difunden por variadas geografías dentro del virreinato. Incluso es posible encontrar otras esculturas que se emparentan de manera cercana con las que aquí se han visto, aunque no sea fácil plantear el mismo origen común. Es lo que sucede con el *Cristo de la Agonía* de la Catedral de Trujillo (Fig. 10), mismo que ya se ha mencionado anteriormente en su comparación con otro crucificado de la misma catedral³⁹. Las venas de los tobillos, los pliegues de la piel tirando hacia los clavos, el escrupuloso tratamiento anatómico, los cabellos formando rizos que se entrecruzan son soluciones que nos remiten a esa forma de trabajar que se comentaba anteriormente. Sobre él, Ricardo Estabridis Cárdenas habla de su “excepcionalidad” - palabra recurrente en las descripciones anteriores-, añá-

³⁸ Keith Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, (Barcelona: Sans Soleil ediciones, 2015), p. 25.

³⁹ Luis Eduardo Wuffarden ya comentaba el parecido que existe entre este Cristo y el *de la Reconciliación* de Lima. Wuffarden, “Tesoro artístico”, 234. Rafael Ramos Sosa también ha apoyado estas similitudes entre ambos. Ramos, “Panorama de la escultura”, pp. 99-100.



Fig. 9. Anónimo, *Cristo de la Reconciliación* (detalle), mediados siglo XVII. Lima (Perú), monasterio de las Nazarenas © Fotografía: Museo del Señor de los Milagros.

diendo que debió haber sido realizado por un maestro de primera línea, influido por las novedades berninescas⁴⁰.

De la misma manera, es obvio reconocer las diferencias que tienen las esculturas de los crucificados entre sí, especialmente evidentes en el tratamiento de los sudarios, que adquieren soluciones tan variadas como ejemplos constituyen. En cualquier caso, llevan, empero, a pensar en la idea de una difusión bien de los modelos o bien de los propios artistas que integraban el taller, y cuya realidad está aún pendiente de plantearse de manera más precisa. Lo que sí parece evidente con los ejemplos traídos a colación es que su centro de producción se ubicó en el mismo virreinato peruano.

Esta cuestión de los parecidos entre sí remite a la de “originales múltiples” o “arte multiplicado” creado en un mismo lugar y entendido aquí frente a un

⁴⁰ Ricardo Estabridis Cárdenas, “Escultura en Trujillo”, en *Esculturas en el Perú*, VV.AA., (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991), p. 164. El autor lo considera como obra del siglo XVIII, aunque como ya dijera Wuffarden en la publicación de la nota anterior, me parece que esta cronología puede adelantarse a la que aquí nos ocupa.

manido modelo de análisis eurocéntrico que considere la existencia de una fuente primigenia llegada desde el llamado Viejo Mundo y simplemente copiada en los territorios virreinales⁴¹. Es decir, que existan varias imágenes muy posiblemente procedentes de un mismo taller (incluso de una misma mano) en el territorio peruano frente a una sola en la península ibérica -y además en Cádiz, puerta del comercio indiano en ella-, implica entender que la fuente se ubica allí, y que la capital gaditana actuó, una vez más y como siempre le ha sucedido durante toda su historia, como un centro receptor. En el virreinato americano, no es fácil saber exactamente dónde se puede ubicar este centro, dada la dispersión geográfica de las obras traídas a colación (Lima, Ayacucho, Trujillo), y las que sin duda quedan por aparecer.

En ese territorio profundamente cosmopolita que fue la capital peruana y los otros centros de producción cercanos durante el siglo XVII, existían no solo artistas que alcanzaron en sus obras cotas de calidad verdaderamente altas y vanguardistas respecto a los centros artísticos europeos, sino también clientes que eran capaces de valorarlas - y de pagarlas-. La mayoría de ellos eran obviamente vecinos y habitantes de dichos territorios, pero un número igualmente grande debió de constituirlo la población flotante que se movía en torno al comercio, y es ahí donde entraría en juego Cádiz. Para ser conscientes de la riqueza y excelencia habituales en Lima, así como el impacto que causaba en sus visitantes foráneos, se pueden traer a colación las palabras del sacerdote Bernardo Cobo, nacido en Lopera (Jaén) y que vivió en la Ciudad de los Reyes la mayor parte de su vida, a mediados del siglo XVII. Durante sus últimos años, ya en Roma, puso por escrito sus recuerdos en el virreinato, afirmando que "el rico adorno y aparato magestuoso [sic] de sus Iglesias, solemnidad y devoción con que celebran sus principales fiestas es tan superior, que los que de nuevo vienen de Europa quedan admirados de verlos y confiesan llanamente no ser inferiores estos monasterios á los mas principales y ricos de ellos"⁴². De aceptarse la hipótesis del origen peruano del *Cristo de la Buena Muerte*, habría que considerar, pues, la inversión de la lógica de envíos tradicionalmente asentada en la bibliografía (Europa -> América), asumiendo otras dinámicas de circulación que, bajo mi punto de vista, se acercan más al funcionamiento histórico que se dio entre estos territorios.

⁴¹ Existe numerosa bibliografía al respecto de estos conceptos. Para los originales múltiples, Michele Tomasi, *L'art multiplié. Production de masse, en serie, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*. (Roma: Viella, 2011). Sobre la aplicación de estos principios teóricos a la escultura guatemalteca, véase Pablo F. Amador Marrero, "Ventanas de Cádiz que miran a Ultramar: Arte guatemalteco en el convento del Rebaño de María y su reflexión como obra múltiple", en *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*, eds. Fernando Quiles, Pablo F. Amador y Martha Fernández, (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2020), pp. 591-622. Para otras alternativas al modelo de análisis original-copia entre Europa y América, véase Felipe Pereda, "Twin brothers. Originality and copy in the Americas", *Res. Anthropology and Aesthetics*, 71-72, (2019), pp. 97-112.

⁴² Bernardo Cobo, *Historia de la fundación de Lima*, (Lima: González de la Rosa, 1882), p. 255.



Fig. 10. Anónimo, *Cristo de la Agonía*, mediados siglo XVII. Catedral de Trujillo © Fotografía: Ricardo Estabridis Cárdenas, “La escultura en Trujillo”, en *Esculturas en el Perú*, VV. AA, (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991), p. 165.

4. Coda

Cruzando, pues, todos los datos anteriormente expuestos, volvamos de nuevo la atención al *Cristo de la Buena Muerte*. Por precisar algo más su llegada al convento de san Agustín dentro del trienio 1647-1649, puedo aportar que su efigie se incluyó en el templo en la segunda semana de noviembre de 1648, como se puede extraer del libro de recibos de la administración conventual. En él se delata el hecho de que, hasta esa fecha, las misas ante “el Santo Cristo” costaban 6 reales, pero a partir de ella, se diferencian dos celebraciones diferentes: las del “Santo Cristo de la Humildad”, que seguían a dicho precio, junto a las del “Santo Cristo del Sagrario”, que se pagaban a 8 reales, apareciendo esta denominación a partir de entonces en todas las semanas⁴³. Es evidente que este es el Cristo que, según el dato aportado hace ya casi un siglo por Sancho de Sopraxis, fue

⁴³ AHN: sección Clero, libro 1798, f. 297.

regalado por fray Alonso Suárez y que costó la famosa cifra de los 300 ducados.

Si seguimos identificando los datos relativos a esta imagen con la actual talla -lo que encaja dentro de la cronología probable-, habría que pensar en una vinculación con la capital limeña de los implicados en la construcción del convento. Un cenobio que, por cierto, fue fundado en 1617 por el provincial fray Pedro Ramírez, quien acababa de desembarcar en dicho año en una flota procedente de Perú donde había sido -nada más y nada menos- que confesor personal del virrey marqués de Montesclaros. En las argumentaciones esgrimidas con el obispo y el rey para que dieran su autorización definitiva a la instauración del convento gaditano, Ramírez y sus compañeros "escribieron a su Magestad de quanta importancia era que la dicha horden de nro Padre S. Augustin tuviese convento en esta ciudad, así para el servicio de N^o Sr, aumento de su sancta fee como para los religiosos que pasan a las Indias", algo frecuente por otra parte en todas las fundaciones conventuales de la ciudad⁴⁴.

Es necesario aún seguir profundizando en estos datos y relaciones. Por el momento, concluyo considerando la sugestiva posibilidad de que el *Cristo de la Buena Muerte* llegase desde Perú, arrojando nueva luz a un caso de estudio que hasta la fecha solo se ha centrado en Europa sin tener en cuenta la realidad americana, tan fundamental para cualquier estudio gaditano durante la Edad Moderna. Así parece refrendarlo la evidencia de una forma de trabajo y características técnicas que se repiten en numerosos simulacros presentes en aquel territorio y que, por el contrario, no cuentan con ningún otro caso conocido hasta la fecha en la zona peninsular. En definitiva, esta imagen permitiría entender de manera más precisa las dinámicas de circulación atlántica que se dieron en esta cronología (y que cuenta con otros notables ejemplos), significando la escultura peruana como un producto de lujo que se exportaba, y a elevado precio, hasta Cádiz. En la otra cara de la moneda, es sumamente emocionante y muy en consonancia con el devenir artístico de esta ciudad considerar que provenga desde aquel virreinato una obra tan encumbrada como la que aquí nos ha ocupado. Además, definiría a la bahía gaditana como lo que fue: un centro receptor atlántico de primer nivel, y antesala que anticipaba en sus templos la riqueza y esplendor que los viajeros habrían de encontrarse en la orilla opuesta del océano.

⁴⁴ AHN: sección Clero, libro 1798, f. 1.

Bibliografía:

Alonso de la Sierra 2008: Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, "La irrupción del pleno barroco en la escultura sevillana. Reflexiones sobre el crucificado de la Salud de Cádiz", *Encrucijada. Boletín del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 0, (2008), pp. 68-75.

Alonso de la Sierra 2018: Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, "Cádiz: un espacio de confluencias para la escultura del Pleno Barroco", en *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, dirs. Lázaro Gila Medina y Francisco Javier Herrera García, (Granada: Universidad de Granada, 2018), pp. 125-126.

Alonso de la Sierra y Alonso de la Sierra 2021: Lorenzo Alonso de la Sierra y Juan Alonso de la Sierra, "Cádiz", en *Iglesias de la diócesis de Cádiz y Ceuta. Guía artística*, coords. Lorenzo Alonso de la Sierra y Juan Alonso de la Sierra, (Cádiz: Obispado de Cádiz y Ceuta, 2021), pp. 27-268.

Amador Marrero 2020: Pablo F. Amador Marrero, "Ventanas de Cádiz que miran a Ultramar: Arte guatemalteco en el convento del Rebaño de María y su reflexión como obra múltiple", en *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*, eds. Fernando Quiles, Pablo F. Amador y Martha Fernández, (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2020), pp. 591-622.

Amador y Mues 2025: Pablo F. Amador Marrero y Paula Mues Orts (coords.), *América en el centro. Circulación artística en el mundo atlántico*, (Madrid: Sílex, 2025).

Bernales Ballesteros 1991: Jorge Bernales Ballesteros, "Escultura en Lima siglos XVI-XIX", en *Escultura en el Perú*, (Perú: Banco de Crédito Peruano, 1991), pp. 1-134

Castellano Pavón 2011: Miguel Ángel Castellano Pavón, *Caminos de Cádiz por la historia y el arte*, (Cádiz: Quorum, 2011).

Castellano y Ramírez s.d.: Miguel Ángel Castellano Pavón y Francisco Manuel Ramírez León, "Alessandro Algardi y el Crucificado de la Buena Muerte de Cádiz (I)", (En web: <http://www.lahornacina.com/articuloscadiz12.htm>; consultada: 5 de septiembre de 2025).

Castellano y Ramírez s.d.: Miguel Ángel Castellano Pavón y Francisco Manuel Ramírez León, "Alessandro Algardi y el Crucificado de la Buena Muerte de Cádiz (II)", (En web: <https://www.lahornacina.com/articuloscadiz13.htm>; consultada: el 5 de septiembre de 2025).

Cobo 1882: Bernardo Cobo, *Historia de la fundación de Lima*, (Lima: González de la Rosa, 1882).

De Castro 1859: Adolfo de Castro, *Manual del viajero en Cádiz*, (Cádiz: Imprenta de la Revista Médica, 1859).

De la Banda y Vargas 1988: Antonio de la Banda y Vargas, *Enciclopedia gráfica gaditana IV. El arte y los museos de la provincia de Cádiz*, (Cádiz: Caja de Ahorros de Cádiz, 1988).

Estabridis Cárdenas 1991: Ricardo Estabridis Cárdenas, "La escultura en Trujillo", en *Esculturas en el Perú*, VV.AA., (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991), pp. 135-190.

Gómez Piñol 2007: Emilio Gómez Piñol, "Las atribuciones en el estudio de la escultura: nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de la escuela sevillana de los siglos XVI y XVII", en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, coord. Clara Belvís Zambrano, (Sevilla: Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2007), pp. 16-43

González Isidoro 1986: José González Isidoro, "El Cristo de la Buena Muerte", *Diario de Cádiz*, 8 de marzo de 1986, p. 2.

Guía 1930: *Guía de Cádiz para uso del turista*, (Cádiz: Imprenta de Salvador Repeto, 1930).

Hernández Díaz 1967: José Hernández Díaz, "Estudios de iconografía sagrada", *Anales de la Universidad Hispalense*, 1, (1967), pp. 23-36.

Hyman 2021: Aaron Hyman, *Rubens in repeat. The logic of copy in Colonial Latin America*, (Los Ángeles: Getty Research Institute, 2021).

Maura Alarcón 2017: Carlos Maura Alarcón, *Una aproximación al uso de las fuentes visuales en la escultura barroca sevillana*, trabajo fin de grado inédito, Universidad de Sevilla, (Sevilla: 2017). Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/75249>.

Moreno Arana 2025: José Manuel Moreno Arana, "Del marfil a la madera: reflexiones sobre el Cristo de la Buena Muerte de Cádiz", en *Escultura moderna y contemporánea en España: focos de creación artística, técnicas y artistas*, dirs. Jesús Porres Benavides, Jorge González Segura e Irene Madroñal López, (Madrid: Dykinson, 2025), pp. 91-100.

Mujica Pinilla 2014: Ramón Mujica Pinilla, "Los Cristos de Lima", en *Nuestra Memoria puesta en valor. Patrimonio cultural de Perú*, (Perú: Banco de Crédito de Perú, 2014), pp. 158-170.

Navarrete Prieto 2025: Benito Navarrete Prieto, "¿Cuál considera que es el presente y el futuro del formalismo y el atribucionismo?", *Archivo Español de Arte*, 98, 389, (2025).

Otero Túñez 1980: Ramón Otero Túñez, "Escultura", en *Historia del arte hispánico IV. El barroco y el rococó*, dirs. Ramón Otero Túñez, Enrique Valdivieso González y Jesús Urrea Fernández, (Madrid: Alhambra, 1980), pp. 79-270.

Pemán 1930: César Pemán, *El arte en Cádiz*, (Madrid: Patronato Nacional de Turismo, 1930).

Pemán 1943: César Pemán, "El Cristo de la Buena Muerte de Cádiz", *Archivo español de arte*, 57, 16, (1943), pp. 140-153.

Pereda Espeso 2019: Felipe Pereda Espeso, "Twin brothers. Originality and copy in the Americas", *Res. Anthropology and Aesthetics*, 71-72, (2019), pp. 97-112.

Porres Benavides 2021: Jesús Porres Benavides, "Escultores españoles del siglo XVII en el virreinato del Perú", *Quiroga*, 20, (2021), 136-149.

Ramos Sosa 1997-1998: Rafael Ramos Sosa, "El escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú (1644-1670)", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 2, (1997-1998), pp. 11-16.

Ramos Sosa 1998: Rafael Ramos Sosa, "El Crucificado de la Compañía en Ayacucho (Perú): una propuesta de atribución a Bernardo Pérez de Robles", *Laboratorio de arte*, 11, (1998), pp. 511-519.

Ramos Sosa 1999: Rafael Ramos Sosa, "Un especialista en crucificados: el escultor Bernardo Pérez de Robles en Arequipa", *Laboratorio de arte*, 12, (1999), pp. 153-162.

Ramos Sosa 2024: Rafael Ramos Sosa, "Panorama de la escultura virreinal en Perú", en *El arte de la escultura en América del Sur. Siglos XVI-XIX*, ed. Adrián Contreras-Guerrero, (Madrid: Sílex, 2024), pp. 67-104.

Ramos Sosa 2025: Rafael Ramos Sosa, "Don Diego Agnes de Calvi, escultor corso en Lima (1651-1673)", *Hipogrifo*, 13, 2, (2025), pp. 371-385.

Romero Coloma 1994: María Aurelia Romero Coloma, "El Cristo de la Buena Muerte de la iglesia de San Agustín de Cádiz: su problemática artística", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LVIII, (1994), pp. 139-144.

Romero de Torres 1934: Enrique Romero de Torres, *Catálogo Monumental de España. Cádiz. Texto*, (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1934).

Sánchez Peña 1988: José Miguel Sánchez Peña, "Imaginería procesional en la Semana Santa de Cádiz", en *Semana Santa. Diócesis de Cádiz y Jerez*, coord. Carlos J. Romero Mensaque, (Alcalá de Guadaíra: Gemisa, 1988), pp. 101-146.

Sancho de Sopranis 1942: Hipólito Sancho de Sopranis (firmado bajo su pseudónimo Cibo D'Oria), "El Cristo muerto de San Agustín de Cádiz, obra cumbre de la imaginería barroca española", *Diario de Cádiz*, 2 de abril de 1942, p. 2.

Sancho de Sopranis 1942: Hipólito Sancho de Sopranis (firmado bajo su pseudónimo Cibo D'Oria), "Acerca del Cristo Muerto, de San Agustín, de Cádiz (conclusión)", *Diario de Cádiz*, 13 de mayo de 1942, p. 3.

Semana Santa 1931: *La Semana Santa en Cádiz*, (Cádiz: La Gaditana, 1931).

Tomasi 2011: Michele Tomasi, *L'art multiplié. Production de masse, en serie, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*, (Roma: Viella, 2011).

Wuffarden 2016: Luis Eduardo Wuffarden, "El tesoro artístico de las Nazarenas. Pintura y escultura", en *El Señor de los Milagros. Historia, devoción, identidad*, (Perú: Banco de Crédito de Perú, 2016), pp. 229-244.

Recibido: 26/09/2025

Aceptado: 17/11/2025