

**Bernabé de Gaviria: una nueva
propuesta de autoría para el Cristo de la
Buena Muerte del Sagrario de Granada**

Miguel Ángel LEÓN COLOMA
Universidad de Jaén

Hasta la llegada de Pablo de Rojas a Granada, la historia del crucificado discurre por los cauces de un realismo nórdico sin solución de continuidad con la plástica del gótico, al menos en lo que a su expresividad respecta, con las propuestas del borgoñón Felipe Bigarny; las de su discípulo Jerónimo Quijano¹; o las relacionadas con la autoría de Diego de Siloe².

El *Cristo de la Esperanza* de la Catedral, obra de 1592³, resulta prototípico de las realizaciones cristíferas de Pablo de Rojas, quien protagonizará la renovación tipológica del crucificado en Granada a partir de la asunción de una fórmula que, introducida por Miguel Ángel y derivada del *contrapposto* clásico, se caracteriza por la orientación de la cabeza y las rodillas en direcciones opuestas, rompiendo el estatismo y la frontalidad de los crucifijos axiales con la imposición de una silueta zigzagueante. En otras versiones del propio Rojas el *contrapposto* se atenuará, colgando el cuerpo más aplomado⁴, o bien adoptando una ligera curvatura⁵. Como en otros ejemplares del escultor alcalaíno, el cuerpo del *Cristo de la Esperanza* resulta algo macilento, reforzando con su desgarbo la ficción naturalista. El perizoma, pesado, amplio y de profundos pliegues, redobla en su caída la diagonal descrita por las piernas. Su tamaño puede variar, pero no su estructura trapezoidal y, sobre todo, su sujeción mediante cuerdas, lo que supone una innovación iconográfica con gran proyección en la imaginería del Barroco andaluz. Aunque la corona de espinas se prodigará postiza en sus crucificados, éste de la Catedral la exhibe esculpida, tal como es frecuente en las tipologías del siglo XVI y aún del XV, desbordando la cabellera su

¹ Crucificados *de las Misericordias* y *San Agustín*, tradicionalmente adscritos a la autoría de Jacopo Torni Ver LEÓN COLOMA, M. A., “El crucificado en San Agustín”, en VARIOS, Granada tolle, lege, Granada 2009, pp. 237, ss. (con bibliografía).

² Ver GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M., *Las Águilas del Renacimiento español*, Madrid 1983, p. 92.

Sobre el crucificado en Granada ver MARTÍNEZ MEDINA, F. J., *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*, Granada 1989. LÓPEZ GUADALUPE, J. J., “La iconografía del crucificado en la escultura granadina del Renacimiento y el Barroco”; en VARIOS, Granada y el Cristo de San Agustín, Granada 1994, cap. 10. Sobre el crucificado de Pablo de Rojas ver MARTÍN ROSALES, F. y ROSALES FERNÁNDEZ, F., *Pablo de Rojas. Escultor de imaginería. Maestro de Juan Martínez Montañés*, Alcalá la Real 2000, pp. 136, ss.

³ GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M., *Guía de Granada*, Granada 1982, p. 267.

⁴ Como los de las parroquias de San Pedro y San José, y convento de PP. Agustinos Recoletos.

⁵ Como el del convento de las Carmelitas Descalzas y parroquia de Cogollos Vega.

urdimbre mediante gruesos y acaracolados rizos y algún mechón colgante, que serán muy característicos.

Pero es sin duda la expresión lo que singulariza los crucificados de Pablo de Rojas, desmarcándose del agudo realismo, deformante en su expresividad, que caracteriza las versiones de Jerónimo Quijano y las que se relacionan con Diego de Siloe. El rostro se plantea así con un compromiso clásico a favor de una belleza que se preserva inalterada por el sufrimiento que, sin embargo, no elude aspectos ingratos como la boca entreabierta dejando ver los dientes y los ojos estrábicos, pintados, que asoman por los párpados semicerrados. Esta salvaguarda de la compostura mediante un admirable ejercicio de clasicismo, será el más valioso legado de Rojas a la iconografía del crucificado andaluz, a tenor de su impacto en las realizaciones de Martínez Montañés. Como señalara Orozco, “todos los Cristos andaluces, a partir de Pablo de Rojas, están concebidos con este sentido de visión próxima, de íntima comunicación humana”⁶.

Las carnaciones, por último, suelen restringir la exhibición de la sangre, recreándose el escultor en esa “morbidez y blancura” del desnudo de Cristo que tanto indignaría al riguroso cardenal Paleotti⁷. El clasicismo de Rojas apuesta, sin renuncia alguna, por exhibir la belleza del Hijo del Hombre, obviando las prescripciones contrarreformistas que, como las de Andrea Gilio, recomendaban representarlo “afflitto, sanguinoso, pieno di sputi, depelato, piagato, diffornato, livido e bruto, di maniera che non avesse forma d’huomo”⁸. Y es que con Pablo de Rojas los Cristos dejarán de hacer llorar a los fieles, “especialmente a las mujeres, frailes y monjas”, según la maliciosa recriminación de Miguel Ángel a propósito de la defensa de la opción artística flamenca planteada por Vittoria Colonna en detrimento de la italiana⁹.

Desde antiguo la historiografía viene situando en el haber del escultor giennense el *Cristo de la Buena Muerte* del Sagrario¹⁰. Gallego y Burín lo valoró como el más excelso de sus crucificados y el último de los realizados¹¹. En

⁶ OROZCO DÍAZ, E., “La estética de Montañés y su formación granadina. Propósito y conclusión”, en Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo, Madrid 1972, p. 113.

⁷ PALEOTTI, G., *Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)*, 2, 36, Città del Vaticano 2002, p. 173.

⁸ GILIO, G. A., *Due dialogi*, Florencia 1986, p. 87.

⁹ HOLANDA, F. de, *De la pintura antigua* seguido de *El diálogo de la Pintura*, Madrid 2003, p. 153.

¹⁰ La atribución consta ya en las anotaciones de GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ a su Guía de Granada, 937 a (bis).

¹¹ GALLEGO Y BURÍN, A., “Pablo de Rojas el maestro de Martínez Montañés”, en Homenaje a Martínez Montañés, Sevilla 1939, pp. 20-21. En Granada. Guía artística e histórica de la ciudad, Granada, 1982 p. 250, lo sitúa en el círculo artístico de Pablo de Rojas.

similares términos M^a Elena Gómez-Moreno lo estimó como el mejor de sus crucifijos “y, probablemente, el último de la serie, muy naturalista de modelado, sin corona y más expresivo y dramático que el de la Catedral, con dignidad artística que sitúa a Rojas en lugar preeminente entre los escultores de su generación”¹². En 2004, en un estudio sobre la escultura de la Catedral de Granada, perteneciente a una monografía sobre el templo metropolitano que no vio la luz hasta 2007, suscribí la autoría de Pablo de Rojas a propósito de este crucificado, si bien denunciando lo que consideré entonces como anomalías en la producción cristífera del escultor: la tipología del rostro, más alargado y con una boca más abierta que enfatiza su expresión dramática, en agudo contraste con la contención estoica que caracteriza siempre sus crucificados; el perizoma, que se ciñe a las caderas con un nudo y no con las indefectibles cuerdas; o el propio canon más robusto de la imagen. Estas “características atípicas” las justifiqué entonces, situando la imagen entre las primeras propuestas de Rojas sobre el tema, antes de su definitiva codificación iconográfica. No obstante, concluí mi análisis señalando que “esta imagen no deja de ser una obra algo extraña en el catálogo de los crucificados de Pablo de Rojas”¹³.

Las soluciones expresivas que singularizan la fisonomía del *Cristo de la Buena Muerte* son el trazado circunflejo de las cejas y el esquematismo de los párpados oblicuos, lo que consideré entonces como “arcaísmos justificables por una regresión a los modelos del quinientos”. Me refería obviamente a los rostros de los personajes del *Entierro de Cristo* del Museo de Bellas Artes, obra de Jacopo Torni el Indaco y colaboradores; y a los crucificados *de las Misericordias* y *San Agustín* que, bajo la sugestión del Cristo yacente de aquél, realizaría poco después Jerónimo Quijano. También el tratamiento de cabellos y barbas, con unos peculiares rizos en forma de gancho, derivan de las cabezas del famoso grupo escultórico. Estos rasgos distinguen el crucificado del Sagrario de los realizados por Pablo de Rojas. La peculiar, por lo ornamental, solución dada a los cabellos y barbas reaparece, idéntica, en los apóstoles que realizara Bernabé de Gaviria para la capilla mayor de la Catedral de Granada. Incluso el expediente de las cejas oblicuas, que acaba imponiendo a estas magníficas cabezas una expresión un tanto dramática. Un tic muy personal, que advertimos tanto en el crucificado del Sagrario como en el apostolado de la Catedral, consiste en practicar una muesca con un golpe de gubia por encima de las cejas, lo que contribuye a definir las plásticamente, matizando su curvatura y resaltando el entrecejo. El cotejo de la cabeza del Cristo con las de *San Andrés*, *San Bartolomé*, *Santiago* o *San Felipe*, resulta

¹² GÓMEZ-MORENO, M. E., *Escultura del siglo XVII*, Madrid 1958, p. 47.

¹³ LEÓN COLOMA, M. A., “La escultura en la Catedral de Granada”, en VARIOS, *La Catedral de Granada, la Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*, Granada 2007, t. I, p. 261.

revelador de la autoría que barajamos. Asimismo, con la de *San Juan Evangelista*, singularizada por unos rizos simétricos de trazado conopial que ondean idénticos sobre la frente.

La composición del crucificado del Sagrario es, por lo demás, tributaria de Rojas: los brazos extendidos con una ligera asimetría, la cabeza inclinada sobre el costado derecho, planteando en dirección opuesta el torso y las piernas. Bien es cierto que en el *Cristo de la Buena Muerte* el *contrapposto* resulta mucho más atenuado que, por ejemplo, en el *Cristo de la Esperanza*, coincidiendo aquél en su composición más aplomada con el del retablo de la parroquia de Albolote, cuya imaginería realizarían mancomunadamente Pablo de Rojas y Bernabé de Gaviria en 1607¹⁴.

La anatomía del crucificado del Sagrario, más robusta que la que caracteriza los realizados por Rojas, presenta un tratamiento muy analítico de su musculatura, especialmente en el abdomen, evidenciando los músculos rectos contraídos que se diferencian así de los oblicuos. Además, el carácter gemelar de aquellos, divididos por la línea alba, como las bandas fibrosas que lo cruzan -las metámeras-, se enfatizan mediante unas características incisiones practicadas por el escultor sobre el ombligo. Este énfasis en la musculatura afecta también a los cuádriceps, que se muestran contraídos destacándose los rectos femorales. Un planteamiento anatómico tan descriptivo como éste lo constatamos en otra obra documentada de Gaviria, el *San Sebastián* de la parroquia de Albolote, una realización de 1603¹⁵ y, asimismo, en las otras dos versiones de la Catedral de Granada que por analogías con éste le atribuí¹⁶.

El perizoma recuerda los de los crucificados de Rojas, pero difiere también sensiblemente de ellos. De estructura trapezoidal, no figura sujeto con cuerdas como resulta preceptivo en los de aquél -renunciando a los cabos que sobresalen de aquellas a la altura de las caderas-, sino anudado a un lado, como en las citadas versiones de *San Sebastián*. El discurso de los pliegues es doble, define de un lado la zona púbica mediante pliegues angulares paralelos, mientras que los que cubren el muslo izquierdo se adhieren a él transparentando su estructura anatómica, un recurso éste característico también de la figuración de nuestro escultor¹⁷. Por último, las carnaciones, muy perdidas en las piernas por el

¹⁴ GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., *La iglesia de la Encarnación de Albolote. Arte e historia*, Granada 1994, pp. 37-41.

¹⁵ GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., *La iglesia de la Encarnación de Albolote. Arte e historia*, Granada 1994, p. 68.

¹⁶ LEÓN COLOMA, M. A., "La escultura en la Catedral de Granada", en VARIOS, *La Catedral de Granada, la Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*, Granada 2007, t. I, p. 266.

¹⁷ La utilización de las cuerdas por parte de Rojas hace que el borde superior de los perizomas de sus crucificados, suscriba una línea recta, más o menos inclinada. La opción de Gaviria por el

contacto de los fieles, resultan de un tono tostado, muy diferentes de la lividez característica de los crucificados de Rojas. El perizoma, que en éstos figura siempre estofado, luce aquí blanco, sin decoración pintada alguna.

La personalidad artística de Bernabé de Gaviria (1577-1622), discípulo, colaborador y sobrino de la mujer de Pablo de Rojas, comienza a decantarse gracias a la documentación o atribución de nuevas obras y a la confirmación documental de otras que se le adjudicaban dubitativamente¹⁸. Tales realizaciones lo avalan como un escultor de gran solvencia plástica, endeudado con Rojas a través de sus tipos iconográficos y situándose en un clasicismo que se distingue del de aquél por su gran prestancia estatuaría. A través de algunas de las imágenes de su proyecto de mayor empeño, el *Apostolado* de la capilla mayor (1613-1617), cuya autoría documentó M^a José Cuesta García de Leonardo¹⁹, Gaviria incorpora a la escultura granadina un sentido de la monumentalidad sin precedentes y una nueva manera de componer la imagen basada en esquemas abiertos, ritmos centrífugos, soluciones formales de ponderado clasicismo unas veces, de ascendencia manierista otras, de gran expresividad retórica casi siempre, y un antinaturalista tratamiento de los ropajes donde túnicas y mantos suelen resolverse contrastadamente: aquéllas adheridas a la piel, transparentando en ocasiones la propia anatomía; estos, pesados y ampulosos, liberándose de la estructura corporal de la figura, avalando y amplificando

nudo redonda, con coherencia naturalista, en una solución que también va a ser característica de sus realizaciones: el borde superior se descuelga curvado, mostrando parcialmente visible la zona pública.

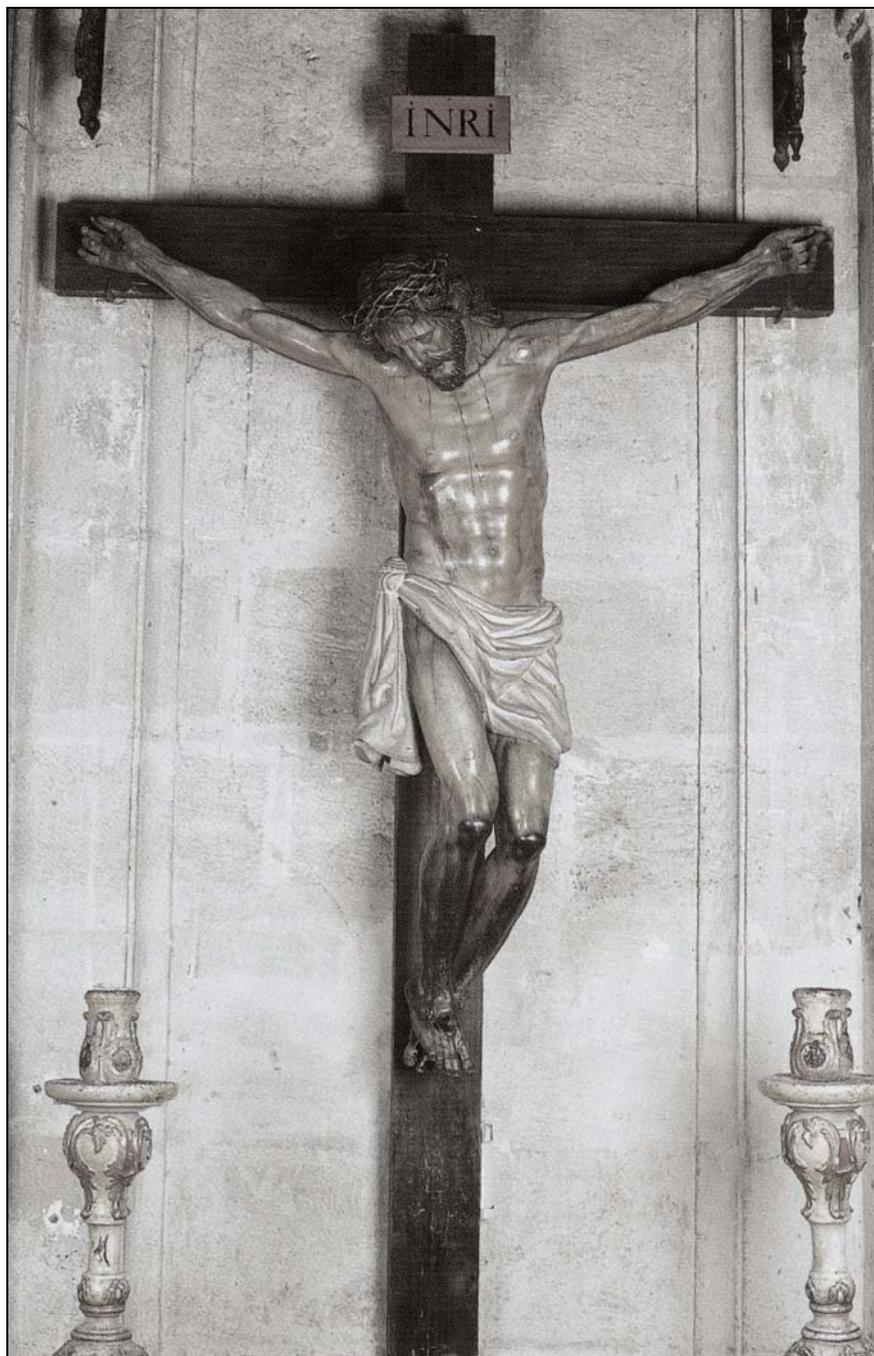
¹⁸ LEÓN COLOMA, M. A., “La escultura en la Catedral de Granada”, en VARIOS, *La Catedral de Granada, la Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*, Granada 2007, t. I, pp. 265-272 (con bibliografía). Recientes aportaciones son las de GILA MEDINA, L., “Los comienzos -bautismo y entorno familiar- y los últimos momentos -testamento y sepelio- del escultor Bernabé de Gaviria”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38 (2007), pp. 305-311. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., “Mito e iconografía de la Virgen del Rosario en la Granada Moderna”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 37 (2006) 164.

¹⁹ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M. J., “La imagen de la Catedral de Granada proyectada en la ciudad”, en RAMALLO ASENSIO, G. (coord. y ed.), *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia 2003, p. 569. El programa fue costeado por el arzobispo González de Mendoza, cuya intención queda reflejada ya en cabildo de 22 de enero de 1611. A. C. Gr. Actas capitulares, lib. 10, fol. 79 v. Ocho de las imágenes estaban concluidas en marzo de 1613. A. C. Gr. Actas capitulares, lib. 10, fol. 160 v., cuando el cabildo ordena su instalación en las peanas circulares sobre protomos de león que dejó preparadas Siloe. Surgieron, sin embargo, desavenencias entre el cabildo y el escultor por el pago de la demasía que pedía éste, interrumpiéndose durante tres años la conclusión del programa escultórico. En agosto de 1616 el cabildo retoma el diálogo con Gaviria pretendiendo llegar a un acuerdo económico y contratar las imágenes que faltaban. A. C. Gr. Actas capitulares, lib. 10, fol. 318 r. El proyecto debió reemprenderse el año siguiente, cuando se salda el pleito con el libramiento de mil setecientos reales al escultor, aparte los más de ocho mil que ya se le habían liquidado. A. C. Gr. Actas capitulares, lib. 10, fol. 368 r. En cualquier caso, Gaviria sólo realizó dos apóstoles más, quedando de momento sin realizar las esculturas de *San Pedro* y *San Pablo*.

sus enfáticos valores plásticos. El citado influjo de Rojas no sirve para justificar este cualitativo avance de su imaginería, debiendo explicarse por la apertura del escultor a nuevos intereses formales, los del manierismo italiano que alienta poderosamente en algunas de sus realizaciones, posiblemente justificable por un viaje a Madrid, anterior al documentado de 1620 para opositar a maestro mayor de la Alhambra²⁰, donde descubriría la escultura escurialense y en particular la estatuaria en bronce dorado de Pompeo Leoni del retablo de la Basílica, cuyas composiciones y soluciones formales alientan en nuestro escultor. También tuvo que ser decisiva su familiaridad con estampas manieristas, evidente en la composición de algunos de sus apóstoles de la Catedral, deducidos de grabados de Maarten de Vos, según dibujos de Hendrik Goltzius. El grupo escultórico del *Entierro de Cristo* del Museo de Bellas Artes, obra maestra de la escultura renacentista en nuestro país, como la magnífica estatuaria del sepulcro real de Bartolomé Ordóñez, instalado en la Capilla Real en 1603, supusieron sin duda importantes estímulos culturales con los que Gaviria revalidaría y reorientaría sus intereses clasicistas.

Aun cuando la deuda con las tipologías de Rojas resulta evidente, el *Cristo de la Buena Muerte* revela también una propuesta de indudable personalidad, basada en un canon más robusto, en un nuevo tipo de perizoma y, lo que resulta más importante, en la afirmación de un patetismo para la caracterización del rostro que nos sitúa ante el devenir del crucificado barroco. No cabe duda que “la dignidad artística” de esta imagen sitúa a su autor, como señalara M^a Elena Gómez-Moreno, “en lugar preeminente entre los escultores de su generación”.

²⁰ GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650), Granada 1989, p. 37.



1. *Cristo de la Buena Muerte*, Granada: parroquia del Sagrario.



2. *Cristo de la Buena Muerte*, detalle.



3. Pablo de Rojas: *Cristo de la Esperanza*, Granada: Catedral.



4. Bernabé de Gaviria: *San Andrés*, Granada: Catedral.

