

LOS HERMANOS GARCÍA

Por EMILIO OROZCO • DÍAZ



Sabemos cómo al empezar el siglo XVII, después de extinguido el grupo de Pablo de Rojas, relativamente fecundo en obras y artistas, la escultura granadina languidece y se debilita quedando, casi exclusivamente, representada por Alonso de Mena. Pues bien, hacia este mismo tiempo (incluso un poco antes) trabajaban también en Granada unos escultores famosos, de los cuales sólo el nombre había quedado en nuestra bibliografía de arte; y equivocadamente colocado, siguiendo el movimiento iniciado por Alonso Cano: son los célebres hermanos Miguel y Gerónimo García.

Era éste uno de los puntos de arte granadino que, a pesar de lo atrayente, venía siendo casi imposible poner en claro, pues los datos que habían quedado de tales artistas se habían dislocado progresivamente a través del tiempo, desdibujando sus pocos rasgos seguros.

Teníamos como dato inicial de cierta garantía que nos daba una fecha aproximada, la cita hecha por Pedraza en sus "Antigüedades y Excelencias de Granada" (1); pero en Palomino, que en su mayor parte no hace más que copiar a Pedraza, la cuestión empezó a hacerse más imprecisa en cuanto a fecha (solamente dice que vivieron en tiempos del rey Felipe IV) y en parte contribuía también a descorazonar, pues al llegar a tratar de sus

obras tan sólo nos dice que están *esparcidas* por Granada “aunque determinadamente no hay señalada noticia individual de alguna” (2).

Con Ceán, la desorientación llegó a su extremo, pues, no sabemos porqué, se le ocurrió decir que fueron discípulos de Alonso Cano y que sus obras seguían su manera. Además, añadía como dato biográfico el haber sido canónigos de la Colegiata del Salvador de Granada, dato que, como ya veremos, tiene mucha probabilidad de ser caprichoso (3). Así, olvidada la cita de Pedraza nadie podía sospechar, siguiendo a Palomino y Ceán, que se trataba de unos autores anteriores al movimiento canesco.

De ahí la actitud de renuncia que había que adoptar ante el problema. Pero la identificación de una obra en la iglesia de San Justo y Pastor de Granada, citada por el conde de Maule en su Viaje por España, vino a lanzar la chispa inicial de una serie continuada de hallazgos que han puesto de relieve un grupo de obras homogéneo, completamente dentro del carácter que, sobre todo, en lo recogido por Palomino, se le asignaba a estos artistas (4). Se trata de un grupo de esculturas, correspondientes por sus caracteres al primer tercio del siglo XVII, que si la afirmación de Palomino y en particular la de Ceán, pudieran hacerlas poner en duda como posibles obras de los García, la referencia de Bermúdez de Pedraza (1608) y la posterior de Don Agustín Collado del Hierro en su poema “Granada” (entre 1620 y 30) lo apoyan decididamente (5).

El Arte de los hermanos García no tenía ninguna relación de dependencia con el de Alonso Cano; lo que tiene con él de común es lo de andaluz, y más concretamente, lo granadino. No obstante, la tradición y la crítica venían dando como de Cano una de las mejores obras de los García: me refiero al Ecce-Homo del Hospital de la Caridad de Sevilla. Pero antes de que tuviéramos esta sospecha ya Don Manuel Gómez Moreno había rebatido la atribución, haciendo ver que se trataba de una obra de la primera mitad del XVII (6).

Claro es que nos falta el dato documental en que apoyar todo con solidez inquebrantable pero, por mucho que se dude, aún llegando al extremo de escepticismo, sólo quedaría una interrogación en el nombre; el grupo está hecho, un artista se nos revela con claridad, llámesele como se le llame.

Pero, no olvidemos que, si procediéramos negativamente, es-

ta obra no la podemos asignar, ni por aproximación, a ninguno de los escultores conocidos de la época y que, indiscutiblemente, presupone un artista no tan poco importante como para que nadie nos hubiera dejado mención de él. Y si resulta ahora que este artista coincide exactamente con la fecha en que viven los Garcías, y su obra presenta todos los caracteres asignados por sus contemporáneos a la de ellos, incluso hasta la particularidad de estar realizada en un material blando y, además, alguna de ellas les ha sido atribuída por un autor de cierta garantía ¿quién dudaría en afirmar la identificación?

Con esta base nos atrevemos hoy a romper aquel silencio que, como el mejor homenaje a su obra, pedía su contemporáneo Pedraza, con estas ligeras notas. Al fin y al cabo, el silencio se ha roto un poco tarde.

\* \* \*

De la vida de los hermanos Garcías apenas sabemos nada; seguimos sin encontrar datos documentales y, por ello, no podemos ampliar, si no es por conjeturas, lo dicho por Pedraza y Palomino. Se llamaban Gerónimo Francisco y Miguel Gerónimo García “hermanos de un mismo parto” y nacieron, según parece, en Granada, a fines del siglo XVI, pues la cita de Pedraza presupone un cierto prestigio y, por tanto, algunos años de edad. Su obra los sitúa, desde luego, en el primer tercio del siglo XVII ya que, de ser posteriores, no siendo artistas de gran brío creador (como lo demuestra su relación de dependencia con lo sevillano) por muy aferrados que hubieran estado a sus tipos y maneras, hubieran caído bajo la tiranía canesca. Aparte de esto y de su natural semejanza, de la que habla Pedraza, el único dato importante de su vida, que tenemos con posterioridad, es el de haber sido canónigos de la Colegiata del Salvador de Granada. Lo afirma, sin ninguna restricción, Ceán; pero aunque el espíritu de las obras que conocemos no lo contradiga, la noticia tan tardía y rodeada de errores hace pensar en su falsedad. Claro es que tampoco podemos afirmarla rotundamente, pues en el Archivo de la Colegiata faltan las actas de casi todo este tiempo y si bien hemos encontrado en un libro de punto de 1619, que durante algún tiempo figuran dos Garcías, éstos no coinciden con los nombres dados por Pedraza (de los que no hay porqué dudar) y aunque no sea completamente imposible identificarlos con nues-

tros escultores, tampoco se puede aventurar nada por ahora. Tenemos otro hecho que, en parte, podía ayudarnos a pensar en la veracidad del dato, y es la existencia en la Iglesia de San Justo y Pastor de dos obras que suponemos de ellos; pero ésto tampoco nos puede servir de apoyo sólido, pues se trata, al mismo tiempo, de la iglesia del antiguo convento de San Pablo, así es que lo mismo pudieron ser traídas al trasladarse aquí la Colegiata, que existir en ella cuando esta era de los jesuítas; e incluso ser de la antigua parroquia.

Esto es todo lo que nos han dicho de ellos; lo demás tenemos que perseguirlo a través de sus obras. Por ellas los entrevemos como hombres de minoría, de espíritu selecto e inquieto, que se recrean silenciosamente modelando sin prisas y sin agobios ni trabajo físico. Nada de ruidos de martillos ni de cortar maderas, sino el barro y la cera, que les permiten más en silencio transmitir sus impulsos de emoción, incluso directamente, sin ningún instrumento que medie, e ir dejando por toda la obra detalles y detalles, sin lucha con el material, sino con cariño y primor.

Seguramente vivían en contacto con los poetas y literatos de la ciudad (el mismo Pedraza parece conocerlos personalmente) sin relación alguna con la gente que entonces trabajaba en los talleres donde se construían los retablos.

De su obra podemos deducir también alguna visita a Sevilla, donde sus espíritus habían de encajar perfectamente al sentirse en un ambiente lleno de inquietudes y novedades, como el creado por artistas-poetas como Pacheco. Quizás este aislamiento en un ambiente literario, habrá contribuido a la carencia de documentos, por trabajar pocas veces por encargo y sin taller, más como afición que como profesión. Seguramente les pagarían con elogios y regalos más bien que con dinero. No tenemos ni un documento ni una referencia que los nombre como artistas que viven de su trabajo y, en cambio, tenemos varias citas literarias presentándoles como verdaderos semidioses del arte.

\* \* \*

Pocos autores locales habían quedado en nuestros textos con una aureola de gloria semejante a la que rodea a los Garcías. Tan hiperbólicos son los elogios de poetas y literatos que solamente el hecho en sí era ya para atraer la atención.

Sabemos dentro de lo literario, la apreciación en que se te-

nía al artista dentro de la sociedad española y, sobre todo, al escultor: se aprecia y valora la obra, pero del artista no se acuerda nadie; aún en el siglo XVII no deja de ser considerado como un obrero; difícil tarea sería encontrar referencias de artistas en nuestra literatura, y no hay que decir si la búsqueda la concretamos a escultores. Y, sin embargo, a más de Pedraza, poetas como Don Agustín Collado, de espíritu humanista, cuya obra siempre está oreada por lo erudito, al hablar en su poema "Granada" de granadinos ilustres, únicamente cita de los artistas a Raxis como pintor y a los hermanos García como escultores. Sólo este hecho, el ver unas octavas dedicadas a encumbrarlos en el citado poema, nos destaca con un carácter especial dentro del momento su personalidad. Y no es esta sola la cita literaria que de ellos tenemos; precisamente las noticias que nos da Palomino en su "Museo pictórico," le fueron proporcionadas por una silva laudatoria del granadino Araujo Salgado que dice había visto "impresa con otros papeles curiosos de Don Juan de Alfaro" (2). Y aún hay más en este sentido; tan fundidos estaban con el ambiente literario y de cultura y tan equiparados intelectualmente a los más selectos poetas, que sus esculturas ornaban aquel "jardín abierto para pocos" del exquisito Soto de Rojas (7).

Mas, he aquí, la gran paradoja española; su obra, es eminentemente popular; pero popular, no en el sentido de estar hecha para la colectividad, para la masa (ésto no es lo granadino) sino, al contrario, para el gozo del sencillo devoto en su intimidad.

Son escultores que trabajan para el pueblo para el particular: su arte es más de erudito aficionado que de profesional. Laboran solamente sobre temas contadísimos, siguiendo francamente los derroteros de nuestro siglo barroco y ahondando en ellos con toda clase de sutilezas y detalles, como correspondía a su fin de mover a devoción. Es un arte completamente aparte del de los escultores de su época: nada de retablos ni de labor en grande, en la que el detalle y la emoción se escapan, sino obras refinadas y cuidadas para el rincón del convento o la sala del particular, obras hechas para tenerlas cerca, para respirarlas, para seguir con la vista el resbalar de una gota de sangre, para contemplarlas con ojos de devoto y no de crítico, para amarlas y no para admirarlas. De aquí el divorcio total entre el artista y la obra: el pueblo se apodera de ella, la hace suya y contemplándola

la no piensa en las manos que la hicieron; el nombre del artista se ha escapado de ella y en equilibrio alrededor de alguna ha surgido el milagro (8).

No se trata del artista obrero, sino de artistas de tipo moderno; son escultores de estudio y formación de tono académico, de cierto aire intelectual y distinguido, pero que, no obstante, laboran alrededor de uno de los temas ejes de la piedad y sentimentalismo religiosos del pueblo español: el Ecce-Homo. Yo los llamaría los escultores del Ecce-Homo. Incluso llegan a hacer en escultura con sus relieves el equivalente del cuadro de caballete. Son como un eco andaluz, en escultura, del artista extremeño de los Ecce-Homos. No es que quiera establecer relaciones, ni mucho menos, sino indicar solamente cómo se trata de un arte dirigido a un mismo punto de la sensibilidad religiosa popular, aunque con armas de diversas índole y calidad. Ante todo son andaluces y en particular granadinos, y ésto, por fuerza, había de suavizar lo áspero y seco del tema. El espíritu de selección del granadino, así como su instinto de la policromía, les impide caer en la rudeza y sequedad y menos aún en lo populachero y grotesco.

La exquisitez y riqueza del color viene, sobre todo, a dar esta nota andaluza de intromisión de lo pictórico en la escultura: el valor y la fuerza expresiva de la obra se halla tanto en lo uno como en lo otro; sin el color la obra perdería casi todo. Dice Palomino que uno modelaba y otro pintaba “que no es lo menos importante” y en verdad, que el que pintaba sabía algo más que policromar. Tan minuciosa es la policromía como el modelado; el mismo deleite con que se modelan aquellos rizos que brotan entre la corona de espinas, se percibe al pintar las suaves tintas violáceas de los labios o la transparencia verdosa de una vena: hasta parece que utilizan la distinta intensidad de brillo para sutilizar más en el efecto perseguido; en el busto de la iglesia de San Justo y Pastor de Granada, el pintor ha conseguido darnos la sensación de que los ojos están húmedos (9).

Su visión plástica del Ecce-Homo corresponde, exactamente, a la de nuestros poetas; la misma contraposición entre la imagen del cuerpo bello y perfecto y el exceso de sangre y cardenales tiñéndolo todo. Pensemos en el Ecce-Homo de la Cartuja de Granada, cuyo cuerpo hasta quiere ser clásico; no se le encontraría comentario más justo que los versos de Juan López de

Ubeda: “y aquel cuerpo hermoso—que pudiera del sol ser envidiado—de crueles azotes matizado,—estaba denegrido y sanguinoso” (10).

De una parte tenemos, selección de tipos, suavidades y morbideces de formas, finura de técnica, rebuscamiento, exquisitez de color: en suma, notas de idealismo e intelectualismo; pero, de otra parte, tenemos realismo: importancia de lo anecdótico, detalles realistas casi espeluznantes, detalles para impresionar al pueblo aún a costa de la verdad del natural, pero exagerado, hasta tal punto, que constituye un verdadero idealismo, un algo de lo que se ha llamado idealismo hacia abajo. Hay ocasiones, como en el Ecce-Homo de medio cuerpo de la iglesia de San Justo de Granada, en que, en muchas partes, el detalle anula al conjunto. Sus espaldas no son espaldas, sino heridas y cardenales; y heridas inverosímiles pero que acentúan la parte de dolor y de destrozo material; la piel se desgarrar y, para acentuarlo más, su espesor llega a ser como el del cuero.

Encontramos, pues, una mezcla de valores cultos y populares, de idealismo y realismo fundidos; en suma, tenemos ante nosotros una cabal muestra del complejo típico de la sensibilidad española, con toda la fuerza a que se ha llegado en el seiscientos.

\* \* \*

La formación de estos escultores, como ya hemos indicado, debió verificarse junto a los talleres sevillanos, punto insinuado por Don Manuel Gómez Moreno y que, conforme se completa la obra, se acentúa más (11). Solamente el empleo del barro, como material casi exclusivo, parecía indicarlo, ya que Sevilla era el foco artístico que contaba en su escultura con una larga tradición en su empleo.

De todo lo sevillano, el punto más concreto de donde parece derivar el arte de los Garcías es del de Núñez Delgado, pues no sólo guardan sus obras relación, en cuanto a la técnica, con las de este escultor, sino que, hasta el tema favorito de los Garcías, el Ecce-Homo, tiene su antecedente en el sevillano; y un antecedente, no ocasional, sino con el mismo carácter de repetición y empleando el mismo material. Pacheco nos habla de estos Ecce-Homos en barro de Núñez Delgado, en algunos de los cuales él mismo intervino en la policromía. Esto nos lleva también a otro punto de estronque con lo sevillano y a determinar el límite de la

fecha en que trabajan; es la policromía mate que Pacheco difundió en Sevilla al empezar el siglo XVII precisamente (12).

Pero, además, hay otros datos, aunque no obras, que conducen a igual conclusión y nos muestran la aceptación pronta por parte de nuestros escultores de lo que pudiéramos llamar modas escultóricas (en la que Sevilla era entonces directora), y es su gran habilidad para modelar en cera. En este procedimiento, calificado por Pacheco de “invención moderna,” nuestros escultores llegaron a un refinamiento exquisito, si atendemos los hiperbólicos elogios que les tributaron sus contemporáneos; Pedraza los distingue como los primeros en Europa y Don Agustín Collado nos dice, siguiendo a éste, que sus trabajos en cera eran algo “que vive más allá del juicio humano.” Este material, si bien se emplea por algún pintor o escultor fuera de Sevilla, sin embargo, es allí donde se le trabaja con más regularidad, cosa de que nos habla también Pacheco, quien nos dice que Gerónimo Hernández y, sobre todo, el mismo Núñez Delgado lo empleaba para sus estudios de anatomía; y que hicieron los Garcías esta misma clase de estudios lo prueba bien la preocupación y cuidado que se ha puesto, sobre todo en los Ecce-Homos de medio cuerpo, en todo lo que es detalle anatómico, que incluso les lleva a veces a darnos la impresión de que no existe piel a fuerza de marcar músculos, tendones y venas; lo que más impresionó a Maule de la imagen de la iglesia de San Justo fué, precisamente, esta “propiedad en las arterias y musculación” (13).

De aquí que tiendan a un tipo de Cristo musculoso que encaja perfectamente con los tipos sevillanos, en particular con los de Montañés, con quien coinciden también en algunos aspectos. Tanto, que obliga a pensar en un conocimiento, no sólo directo, sino intencionado, de sus obras, sobre todo de sus Crucificados, en los cuales podían encontrar realizado ese ideal de formas clásicas que vemos persiguen en el Ecce-Homo de la Cartuja. Las proporciones y el modelado de la cabeza, si bien, con más tendencia a la redondez, coinciden con las del Crucificado de Montañés en la Catedral de Granada, y la manera como están distribuidos los paños es, exactamente, la misma dada por Montañés en el citado Crucifijo. Cierta parentesco se descubre también, sobre todo en la suavidad de movimiento, entre el tipo de Ecce-Homo pequeño y la cabeza del San José de la Adoración de los Reyes en el retablo de San Isidoro de Santiponce.

El desarrollo paralelo de sus obras en un momento en que el arte de Montañés representaba la cumbre de la escultura andaluza, explica sobradamente esta sugestión ejercida sobre nuestros escultores.

Pero, a pesar de lo sevillano de su arte, su granadinismo se acusa fuertemente en otros aspectos y, desde luego, en su espíritu. La exhuberancia de su policromía así como la clara comprensión de lo pequeño, era más propio de las aspiraciones de la escuela granadina; y la manera definitiva cómo en el busto de San Justo y Pastor, su obra maestra, se ha llegado a la expresión de un dolor todo recogimiento y concentración, es algo propiamente granadino; es la expresión que tendrá su logro perfecto en la Virgen más granadina del más granadino de nuestros escultores; en la Soledad de José de Mora.

\* \* \*

La obra de estos artistas, como ya hemos dicho, apenas presenta variaciones. Salvo las excepciones de los bustos de la Virgen del Convento de los Angeles de Granada y de la Iglesia de San Bartolomé de Jaén, todo lo que conocemos son interpretaciones de un mismo tema: del Ecce-Homo. Sin embargo, dentro de él se pueden señalar varios tipos y de ellos destacan dos dominantes; un grupo de medias figuras de tamaño aproximado al natural (ya mayores, como el Ecce-Homo de la Cartuja, ya menores como el del convento del Angel), y otro de pequeños bustos en alto relieve. Dentro del primer grupo tenemos en Granada el de la Cartuja, otro en el convento del Angel y otro (en su primera capilla de la izquierda) en la iglesia de San Justo y Pastor.

En cuanto al segundo grupo, podríamos colocar en su centro el pequeño de la Iglesia de San Justo y a su alrededor, como repeticiones, los de los conventos de Santa Inés, y los Angeles y el de la iglesia de San Bartolomé de Jaén (14). Sirviéndonos de enlace entre los dos grupos está el del Hospital de la Caridad de Sevilla; y, como variaciones, tenemos: del primero, el Ecce-Homo arrodillado del convento de San Antón de Granada, y del segundo el pequeño busto, sin manos, del convento del Angel de la misma ciudad. Como obra probable tenemos otro Ecce-Homo (busto con brazos, de tamaño natural) en la Capilla de la Virgen

del Carmen en la Catedral de Granada, que está tan restauradísima que nos hace dudar si se trata de un original o de una copia.

Además de esto cabe imaginar otro grupo del que solo quedan ejemplos posteriores bastante mediocres, pero que en sus rasgos hacen pensar en la existencia de un tipo anterior, repetido igualmente, del cual no son más que una degeneración. Así parece deducirse de un pequeño relieve del convento de Santa Isabel la Real de Granada y de una pareja (Virgen y Cristo) del mismo tipo en el retablo mayor de la iglesia de Santa María de la Alhambra (15).

Aparte de la igualdad en sus líneas generales y proporciones, todos los ejemplos que tenemos del primer grupo indicado, coinciden también en sus detalles: las diferencias entre unos y otros están, sobre todo, en el movimiento. En algunas partes la semejanza se convierte en identidad, incluso cuando se trata de algo desagradable, como es la manera apretada de unir los brazos al cuerpo, y esa forma plana de las manos cruzándose; detalle común es también el desarrollo excesivo de la corona de espinas que llega a pesar y a desfigurar la cabeza. En su policromía, aunque, a excepción del de la Cartuja, no se ha conservado por completo, se percibe una simplificación de tonos que no tenemos en el otro grupo. En lo expresivo, la nota trágica de dolor implorante es la que domina, si bien en algunos casos el detalle realista e impresionante se suaviza.

El Ecce-Homo de la Cartuja se nos presenta como el de más agitado movimiento, proyectándose valientemente hacia adelante en actitud que nos recuerda obras de Núñez Delgado. De casi gigantesco tamaño, de formas perfectas y amplias, tales que hicieron pensar a Don Manuel Gómez Moreno (padre) en manos italianas; bien modelado, sin los excesos anatómicos de los de su grupo, con una preocupación por la belleza del cuerpo, por las morbideces y suavidades de la carne, como no se da en ningún otro, todo él envuelto en tonos rojizos, nos hace ver cómo apesar de sus excelencias, de su mayor sencillez de modelado y simplificación de todo lo anecdótico, el arte de los Garcías se avenía mejor con lo pequeño que con estas aspiraciones de monumentalidad.

El del Convento del Angel, a causa del deterioro de su policromía manifiesta muy claramente lo que hay en él de receta y amaneramiento, resultando seco y falto de matices, pues los de-

talles realistas y los rasgos amanerados quedan muy al descubierto sin el color que los suavice. Tanto lo anatómico como lo anecdótico adquieren aquí una mayor importancia. La preocupación devota llega a su extremo; es un Cristo para impresionar e incluso hacer llorar a la tierna sensibilidad de sus monjas; la cabeza levantada en actitud de súplica, no expresa más que sufrimiento, dolor punzante, destrozo del rostro divino; de sus ojos, de sus oídos, de todas partes mana sangre. Con una enorme corona de juncos y largas espinas que se entremezclan con el pelo. Llegando hasta el detalle, que tanto habrá excitado la piedad de las religiosas, de aquella espina que hiere la frente y sale sobre el párpado goteando de sangre; he ahí todo el sufrir del martirio, no son ya las espinas que se clavan sino las espinas que atraviesan. Se imponía de tal manera destaca este aspecto que el único complemento del barro que creyeron necesario añadir sus autores son estas largas púas de madera que siluetéan trágicamente, como rayos de dolor, la cabeza. Y hasta se ha procurado con el dolor ahondar más en la impresión: los juncos son de un verde oscuro para que la sangre grite, aún con más fuerza. El cuerpo está todo cubierto de cardenales y llagas; sus hombros desgarrados, casi dejan ver el hueso lleno de sangre, y lo mismo sus espaldas por cuya piel abierta asoman las costillas; todo está hecho para hacer sentir, para mover a devoción, sin ningún otro sentimiento que se interponga.

Lo más flojo de todo lo que conocemos de los Garcías es, quizá, el Ecce-Homo de este tipo de la Iglesia de San Justo y Pastor. Puede decirse que reúne todos los defectos de amaneramiento y de exceso de detalles. Rígido en sus formas y movimientos, seco a fuerza de destacar la anatomía, y con desproporciones, como la exageración del tamaño de la corona de espinas. Por ésto y por estar muy obscurecida su policromía, esta escultura produce una impresión algo desagradable, con un cierto dejo del horror que inspiran los Cristos de iglesia aldeana.

Como paso de este grupo de Ecce-Homos al de los pequeños bustos señalábamos el Ecce-Homo de la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, que es punto de enlace no sólo en cuanto al tipo, sino también en el sentido expresivo. El cuerpo se corta por la cintura y con un sentido más pictórico, en consonancia con una técnica de relieve; se enlaza y destaca sobre un manto rojo. El color, pues, siguiendo también el paso hacia la pintura, adquiere

más importancia e igualmente, al empequeñecerse, el preciosismo de técnica. Todo lo patético se suaviza y afina (lo más fuerte en este sentido es la artificiosa lluvia de sangre que la cubre), y el cuerpo pierde el exceso de músculos para hacerse más delgado y elegante. La cabeza, aunque por el movimiento queda cerca de la del Ecce-Homo del Convento del Angel, sin embargo, su expresión de dolor es de cierta pasividad, no es tan vivo ni tan violento como en los anteriores (16). En esta obra y en el busto de la iglesia de San Justo es donde podemos ver bien hasta donde podía llegar ese primor y cariño en el modelar, ese sentido de lo fino y pequeño que hizo que cierto poeta granadino dijera, haciendo anagrama del apellido García, que todo lo convirtieron en *gracia*.

El pequeño Ecce-Homo de la Iglesia de San Justo y Pastor, nos ofrece, como ya indicamos, la síntesis de las perfecciones técnicas de modelado y policromía, al mismo tiempo que la expresión definitiva de un sentido del dolor más en consonancia con el nervio del sentir granadino. Por otra parte el cuidado y amor puesto en todo lo pequeño, tanto en el detalle formal como en el colorista, es, como sabemos, también propio de lo granadino, y en consecuencia tenemos, y ésto es bastante expresivo, que la obra más perfecta es la más granadina.

Ha desaparecido todo lo que es violencia, martirio y dolor vibrante; todo es ahora serenidad, quietud y suavidades de movimiento y expresión. El Cristo en actitud resignada, inclina noblemente su cabeza sobre el hombro como si dejara resbalar su dolor hacia adentro, y sus manos, pegadas al pecho, parecen empujarlo y clavarlo en lo más hondo. Nada hay que tienda a la exteriorización del dolor; no hay una línea que se levante, todas convergen a un mismo punto; ni siquiera la vista intenta elevarse ya como en la otra, al contrario, igual que la boca, quedan sus ojos casi cerrados, parecen acusar más que el sufrimiento del martirio un sueño de pena callada. No es ya el sufrimiento y el dolor del hombre, sino el sacrificio y resignación del Dios.

Las demás obras de este tipo no añaden ni modifican apenas lo dicho. Son repeticiones más frías y menos cuidadas, con bastantes resabios de amaneramiento, semejantes a veces como vaciados, y con una mayor acentuación de la nota trágica, que les da una expresión más sencilla sin las complejidades y finuras de la de San Justo.

De ellas la mejor es el Cristo de Santa Inés, que además está casi intacta en su policromía. El Ecce-Homo del Convento de los Angeles nos da una versión algo más simplificada, más plana y suave. Poco podemos decir de la de San Bartolomé de Jaén, pues tanto el Ecce-Homo como la Virgen fueron restauradísimos en el siglo XVIII y además están medio destrozados.

La variante indicada de este grupo, la pequeña cabeza del Convento del Angel, es una obra toda primor y cuidado en su modelado y policromía, pero algo fría de expresión y de un efecto total no muy conseguido.

Más interés tiene la otra escultura antes citada, el Ecce-Homo arrodillado, del Convento de San Antón de Granada, que sólo he podido conocer por la referencia y fotografía que me ha proporcionado Don Manuel Gómez Moreno. De tamaño pequeño (una media vara) en contra de lo que se pensaría ante la fotografía, está realizada, por excepción, en madera. Esto quizá contribuya en parte, a esa simplicación de forma y de detalle que aumenta sus proporciones. Su desnudo resulta bien dibujado y sin caer en la sequedad y en cuanto al movimiento y expresión de la cabeza apenas difiere del grande del convento del Angel.

Del resto de su obra, las Vírgenes, pocas cosas de verdadero valor se pueden destacar; son vírgenes bonitas con la nota de finura y gracia granadina, pero que recuerdan en su aire modelos sevillanos (17).

La obra de los García apenas produce resonancias en nuestra escultura. En Sevilla, el Cristo de la Caridad de, Roldán, recuerda por completo el Ecce-Homo arrodillado del convento de San Antón, pero no sabemos si obedecerá a una inspiración común. En Granada viene tras ellos la figura titánica de Cano que asimila e imprime sello de originalidad a todo lo hecho, sirviendo de punto de entronque único a toda la evolución posterior. En él se percibe el recuerdo de los García en su Ecce-Homo de Longares, pero como dice Don Manuel Gómez Moreno "el acento de dolor trágico, implorante, vivo, que esta imagen expresa, no tuvo eco entre los discípulos de Cano: ellos, Mena y Mora especialmente, alargaron el busto e imprimieron a sus Ecce-Homos un sentimiento de resignación pasiva, desmayada, como a tono con la mentalidad nacional en los días de Carlos II" (18).

## N O T A S

(1) Incluyo íntegras las referencias citadas por no dejar suelto nada de lo poco que sabemos. Dice Pedraza: "Los otros dos, son dos hermanos de un parto, Gerónimo Francisco, y Miguel Gerónimo, tan semejantes no sólo en lo natural de la edad, cuerpo, y partes naturales, que es menester señalar el uno para conocer el otro, pero en el exercicio y ingenio: porque son los mayores estatuarios de cuerpo de zera que ay en Europa. No ay estrangero de ninguna nación, que no les reconozca superioridad, porque la destreza y vivo con que las hazen, parece que excede la capacidad humana: y así tengo por torpeza el alabarlos, y por buen consejo el honrarlos con silencio." Antigiüedades y excelencias de Granada, por el licenciado Francisco Bermúdez de Pedraza, natural della: Abogado en los Reales Colegios de su Magestad. Fol. 132. Madrid 1608.

(2) Como puede verse a continuación, Palomino lo que hace es ampliar la noticia de Pacheco con esa silva laudatoria de Araujo Salgado. (Este escribe en la primera mitad del XVII). Dice así el texto de Palomino: "Los dos célebres hermanos Miguel y Gerónimo García. Pintores y escultores en Granada. Los dos hermanos Miguel y Gerónimo García, fueron naturales de la inclita ciudad de Granada: y según consta en un Epigrama o Sylva laudatoria, que yo he visto impresa, con otros papeles curiosos de Don Juan Alfaro; y que escribió a los dos Pedro de Araujo Salgado (célebre ingenio granadino) parece fueron gemelos, o nacidos de un parto, y sin duda nacieron debaxo de un mismo influxo, pues ambos se inclinaron a la Pintura y Escultura; pero según parece del dicho Poema, el uno era Eminente. o se señalaba mas en hazer las efigies de bulto, y el otro en colorirlas o pintarlas, que no es lo menos importante: pues muchas buenas esculturas vemos echadas a perder, por mal encarnadas o coloridas; y otras las sublima de modo, que les acresce otro tanto de primor, y de estimación, como lo vemos en las de Cano, Herrera, Mena, Mora, y otros. Y ultimamente exaltándose este autor en Elogios de la superioridad de los dos referidos hermanos haciendo anagrama del apellido de *Garcia*, dize, que todo lo convirtieron en *gracia*. Sus obras estan esparcidas en la ciudad, y Reyno de Granada, donde florecieron; aunque determinadamente no ay señalada noticia individual de alguna: como ni

tampoco del año de su nacimiento y muerte, nas que aver florecido en tiempo del Señor Phelipe Quarto, que fallecio año de 1665.—Palomino: El Parnaso Español Pintoresco Laureado, pág. 356. Madrid 1724. ,

(3) Aunque, como dice, toma su información de Palomino, nada indica con respecto a este dato. Apesar de todo él pudo conocer alguna obra de los García, según parece indicar al aludir a las “obras privadas en pequeño”. He aquí la cita completa:

“García (Miguel y Gerónimo) pintores escultores; Fueron gemelos y canónigos de la Colegiata del Salvador en Granada. Trabajaban siempre juntos, uno en la escultura y el otro encarnaba y estofaba lo que hacía su hermano; sus obras particulares o privadas en pequeño son allí muy estimadas y siguen la manera de Alonso Cano, de quien se dice fueron discípulos: Cean:” Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España... Madrid 1800.

(4) La obra citada por el conde de Maule es uno de los Ecce-Homos de la iglesia de San Justo y Pastor que a pesar de sus indicaciones no podemos precisar con exactitud cuál será, aunque parece ser el pequeño, por lo que indica del tamaño. La equivocación con respecto al material en que está hecha es muy explicable, pues aún miradas de cerca es difícil distinguirlo.

“En la capilla de Jesús de la Verdad—dice—sobre la misma mesa del altar hai un Ecce-Homo de madera excelente con mucha propiedad en las arterias y musculación, mitad del natural: de los hermanos Garcias.” Viaje de España, Francia e Italia por D. Nicolas de la Cruz Bahamonde, Conde de Maule. Tomo XII. pág. 235.

(5) Aunque Don Agustín Collado parece inspirado en este punto por Bermúdez de Pedraza, sin embargo, sus retorcidas octavas no dejan de tener interés y por ello las insertamos. Dicen así:

Rompió Tisis del Ponto las espumas,  
baxó al abismo con su lira Orfeo,  
Dédalo al viento descogió las plumas,  
robó del sol las luzes Prometeo,  
pero formar en espirales sumas  
almas en cera, no lo oyó el deseo  
porque asetar incomprensible mano  
más allá vive del juicio umano.  
Los dos hermanos son, en quien empieza  
naturaleza, a no entender la parte  
que tiene entre tan rara sutileza

pues aún no pide lo que le reparte:  
si la olvidara la naturaleza  
la obra suya (descubriendo la arte)  
a Jupiter pudiera en piedras duras  
ayudarle a formar las criaturas.

Granada, por D. Agustín Collado del Hierro. Biblioteca Nacional, Mns. 3735 (La publicación de este poema se prepara por el autor en colaboración con Don J. Bermúdez Pareja).

(6) "Alonso Cano Escultor" por Don Manuel Gómez Moreno. Archivo Español de Arte y Arqueología. VI—1926.

(7) Dice Trillo en su descripción, que cuatro de sus piezas estaban decoradas con "pinturas y láminas de nobles pinceles, y algunas tallas de Mena y de los Garcías."—Don Francisco de Trillo y Figueroa. Prólogo al *Parayso cerrado...* de Soto de Rojas. Granada 1652.

(8) Es tradición entre las religiosas del convento del Angel que el Ecce-Homo (el de medio cuerpo) habló a una de sus monjas.

(9) Seguramente de la indicación de que uno modelaba y otro pintaba es de donde pensó Palomino que fueron también pintores. Hasta ahora no se ha encontrado nada relacionable con las esculturas conocidas. Madoz les atribuyó las pinturas del retablo de Santa Teresa en la Catedral de Granada, que según Don Manuel Gómez Moreno fueron hechas por un carmelita descalzo "probablemente el hermano Adriano."

(10) Biblioteca de Autores Españoles.—Tomo XXXV pág. 274.

(11) Obr. cit. pág. 32.

(12) Pacheco: *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza.* (Ed. Cruzada Villamil. Tomo I, pág. 98. Madrid 1866.

(13) Obr. cit. pág. 365.

(14) El de San Justo, que nos sirve de tipo, mide 38 cms.

(15) Tenemos otras atribuciones del mismo conde de Maule que nos ha sido imposible identificar. Así, en el convento de mercedarios descalzos habla de "un niño colocado en una urna de media vara de alto sentado en una peña." En el convento del Carmen calzado "en la parte superior del altar de la Virgen del Carmen, una efigie de medio cuerpo de la coronación de Jesucristo" y en la Cartuja (¿será una confusión de datos?) un "Señor de la expiración con una cruz de barro, un pie y medio de alto" Obr. cit. págs. 236, 250 y 253.

(16) Por otra parte tenemos ya en su aspecto formal coincidencias en los bustos tales como la manera de colocar las manos, coincidiendo no sólo en la distribución y movimiento de los dedos, sino en la técnica y par-

ticularidades como la tendencia a la Forma plana que en los dedos llega al extremo de darles una forma casi cuadrada. El modelado de la cabeza está también más cerca de este grupo, en particular esa distribución del cabello en mechones ondulantes, que aunque se repite también en las medias figuras, aquí, por desarrollarse en forma más plana, les lleva a una repetición más literal.

(17) Sabemos que con la misma rapidez con que se ha formado este grupo de obras seguirá aumentando; pero como nuestro intento no es otro (ni podía ser) que el de facilitar la búsqueda, sin pensar en un trabajo completo y definitivo, hemos estimado ser ya lo suficiente para asentar alguna idea y dar la pauta con lo que hay a ulteriores trabajos e investigaciones.

(18) Obr. cit. pág. 32.

Todas las fotografías, excepto la del Ecce-homo de Sevilla (del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla) y alguna otra indicada en el texto, están hechas por el Laboratorio de la Clase de Arte de esta Universidad.





I.—Granada. Cartuja.





II.--Granada. Cartuja.





III.—Detalle del Ecce-homo de Cartuja.





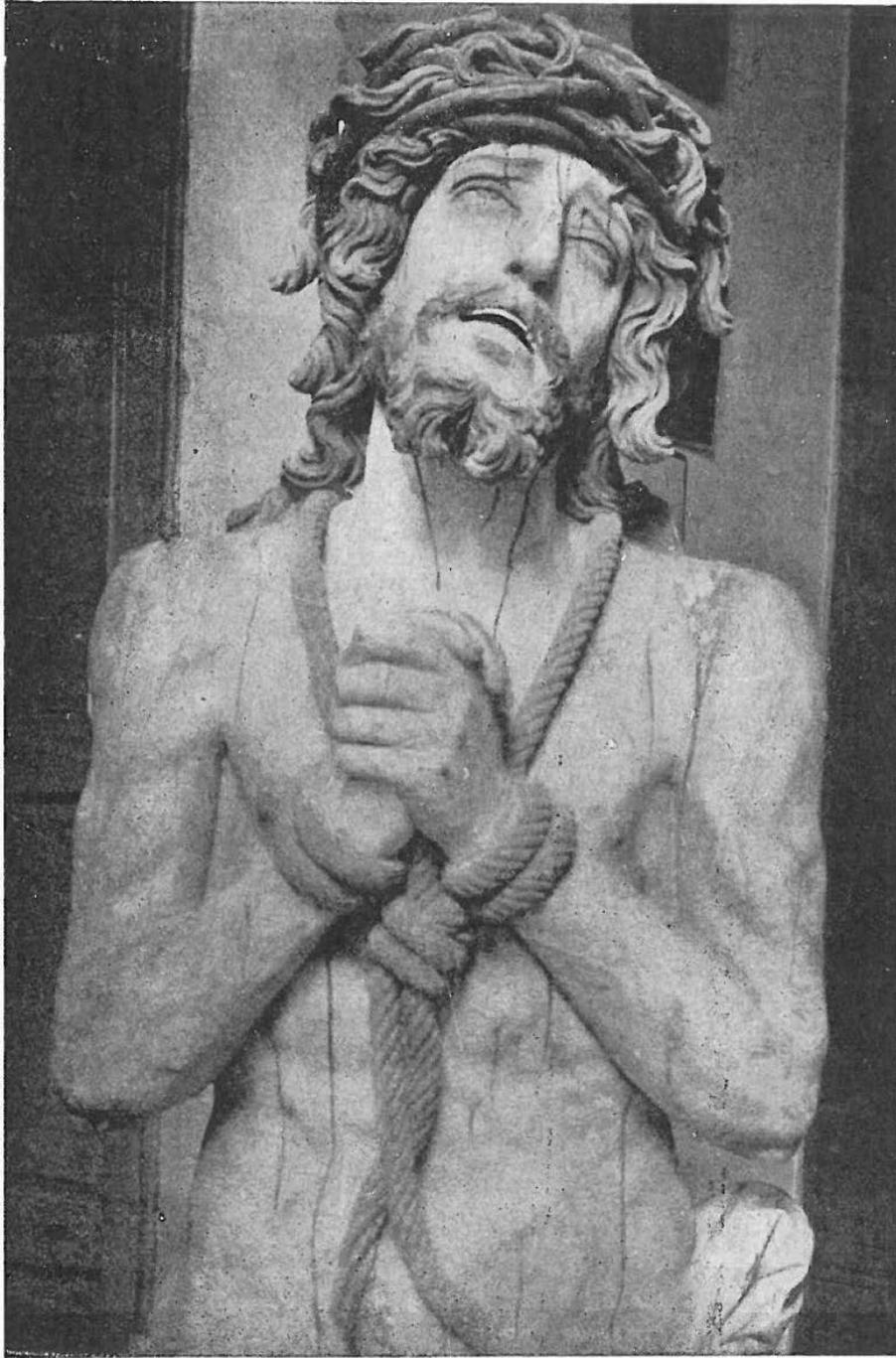
IV.—Detalle del Ecce-homo de Cartuja.





V.—Martínez Montañez. Cabeza del Crucificado de la Catedral de Granada.





VI.—Granada. Convento del Angel. (Clausura).





VII.—Detalle del Ecce-homo del Convento del Angel.





VIII.—Granada. Iglesia de San Justo y Pastor.





IX.—Detalle del Écce-homo de la Iglesia de San Justo y Pastor.





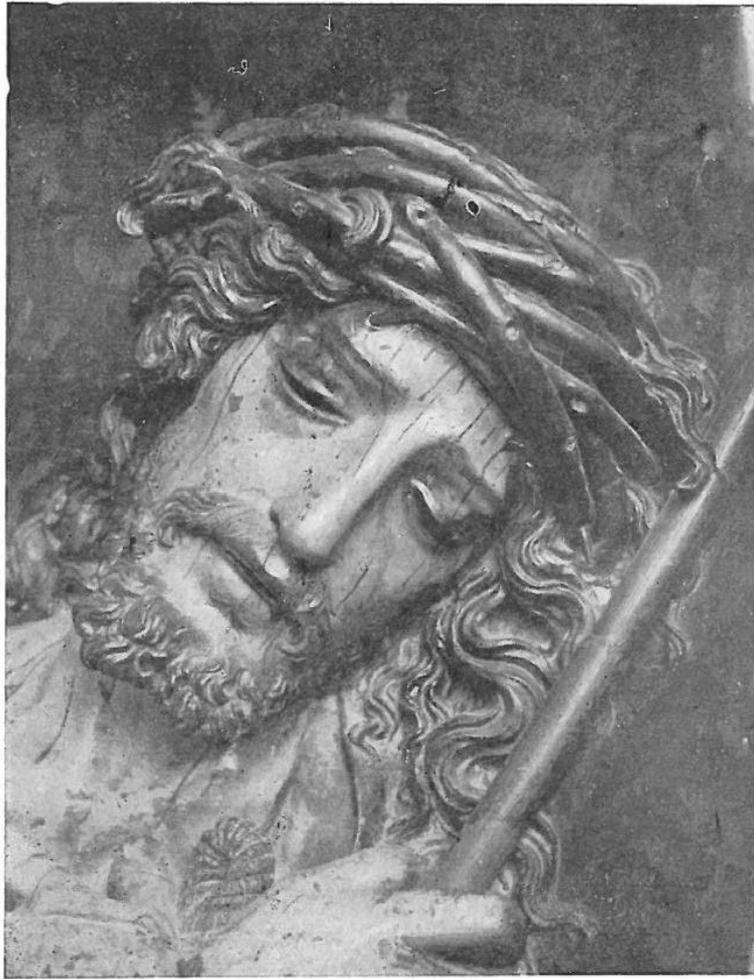
X.—Sevilla, Iglesia del Hospital de la Caridad.





XI.—Granada. Iglesia de San Justo y Pastor.





XII.—Detalle del Ecce-homo de la Iglesia de San Justo y Pastor.





XIII.—Granada. Convento de Sta. Inés.





XIV.—Granada, Convento de los Angeles.





XV.—Granada. Convento del Angel.





XVI.—Granada. Convento de San Antonio Abad. (Clausura).

