

Un *Entierro de Cristo* del escultor flamenco Ruverte en Baza

A Burial of Christ by Flemish sculptor Ruverte in Baza

MARÍA SOLEDAD LÁZARO DAMAS

soledad.lazaro@gmail.com

Universidad de Granada. Grupo de Investigación HUM 362: Arte y Cultura en la Andalucía Moderna y Contemporánea (ACA).

Recibido: 1 de septiembre de 2018 · Revisado: 26 de junio de 2019 · Aceptado: 15 de julio de 2019

Resumen

En este estudio se da a conocer la realización de un grupo escultórico del Santo Entierro por el escultor flamenco Ruverte y destinado a la capilla del licenciado Juan Bravo y Margarida de Albehar en el monasterio de San Francisco de Baza en 1518. De igual manera se estudia la posible relación o identificación de este escultor con el entallador Hubertus o Ruberto Alemán, o con otros escultores del mismo nombre documentados en Granada en la primera mitad de siglo XVI.

Palabras clave: escultura.

Topónimos: Baza (Granada); España.

Identificadores: Ruverte; Ruberto Alemán; Hernández, Francisco; Bravo, Juan.

Periodo: Siglo 16.

Abstract

This study reveals the realization of a sculptural group of the Holy Burial by the Flemish sculptor Ruverte, which was destined for the chapel of the lawyer Juan Bravo and Margarida de Albehar in the monastery of San Francisco de Baza in 1519. Likewise, this paper analyses the possible identification of this sculptor with the engraver Hubertus or Ruberto Alemán, or with other sculptors with the same name, documented in Granada in the first half of the XVI century.

Keywords: sculpture.

Identifiers: Ruverte; Ruberto Alemán; Hernández, Francisco; Bravo, Juan.

Place Names: Baza (Granada); Spain.

Period: 16 th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

LÁZARO DAMAS, M. S. (2019). Un *Entierro de Cristo* del escultor flamenco Ruverte en Baza. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: 7-22.

Un Entierro de Cristo del escultor flamenco Ruverte en Baza

Entre los contratos de obra artística conservados en la documentación generada en las escribanías bastetanas del primer cuarto del siglo XVI se encuentra el concierto para la realización de un grupo escultórico del *Santo Entierro*, destinado a la capilla del licenciado Juan Bravo y su fallecida esposa Margarida de Albehar en la iglesia franciscana de Santa María de la Piedad. La escritura fue realizada el 20 de octubre de 1518 siendo sus otorgantes el licenciado Bravo y un escultor flamenco, denominado con el nombre de *Ruverte*. Aunque tanto la capilla como el conjunto escultórico desaparecieron en el pasado, la envergadura y la iconografía de la obra contratada así como el nombre y la procedencia de su escultor invitan a realizar una reflexión acerca de su contextualización e importancia en el panorama artístico de la época y a valorar una posible identificación con Huberto o Ruberto Alemán, escultor al servicio de la reina Isabel, así como con el entallador de este nombre vinculado a los grandes proyectos renacentistas de la ciudad de Granada.

Los comitentes: Juan Bravo y Margarida de Albehar

La fundación del monasterio franciscano de Santa María de la Piedad se remonta a 1490 y aparece indisolublemente unida a los Reyes Católicos que decidieron el establecimiento de esta orden religiosa en Baza haciéndola partícipe del repartimiento de la ciudad. Su fundación efectiva sería posible gracias al patronazgo de Enrique Enríquez, tío y mayordomo mayor del rey Fernando, y de su esposa María de Luna que asumieron la construcción del monasterio y adquirieron el derecho de patronato sobre la capilla mayor del templo conventual, ratificado en 1509 (Magaña Visbal, 1996:415; Lázaro Damas, 2007:607-612). La construcción de la iglesia franciscana debió abordarse con posterioridad a 1504, año en el que se documenta un espacio consagrado como iglesia provisional¹, documentándose desde los primeros años de la década siguiente la donación de capillas a diferentes individuos y familias integrantes del selecto grupo social que conformaba la clientela de los Enríquez. Entre ellos se encontraba el matrimonio formado por el licenciado Juan Bravo y Margarida de Albehar.

La documentación recogida acerca de Juan Bravo permite trazar el perfil biográfico de un personaje con un cierto interés debido a los cargos de gobierno que desempeñó a nivel local y por su vinculación e implicación personal y familiar en la revuelta de las Comunidades. Gracias a la documentación relacionada con estos hechos podemos identificarlo con el enigmático y desconocido “licenciado Bravo” (Danvila, 1897:421), vecino de Baza y hermano del célebre comunero Juan Bravo, ajusticiado en Villalar. Esta

1 Archivo de Protocolos Notariales, Granada, (APN, Granada), distrito de Baza, escribanía de Diego de Ahedo, leg. 2, ff. 716-717.

relación permite precisar que el licenciado Bravo fue también hijo de Gonzalo Bravo de Laguna, alcaide de Atienza, y de madre desconocida y sobrino de Juan de Ortega Bravo de Laguna, obispo de Ciudad Rodrigo, Calahorra y Coria (Fernández, 1981: 6-11). Su padre contraería matrimonio hacia 1476 con María de Mendoza y Zúñiga, hija de Pedro González de Mendoza y Luna, I conde de Monteagudo y hermano del gran cardenal Mendoza. De este matrimonio nacería el comunero Juan Bravo de Mendoza, por lo que tanto éste como el licenciado Bravo fueron hermanastros.

Los datos sobre la trayectoria personal posterior de Juan Bravo permiten afirmar sus estudios universitarios y su formación en leyes, lo que haría de él un hombre muy capacitado para el desempeño de cargos de carácter público e institucional. Su llegada al territorio granadino se debió producir a finales de la década de 1490 o en los primeros años del siglo XVI. Su nombre se documenta por primera vez en Baza en febrero de 1503, fechas en las que ya desempeñaba el cargo de lugarteniente o teniente del corregidor, funciones que siguió desarrollando hasta 1506 (Castillo Fernández, 1992: 64). En relación a este periodo cabe destacar su participación en el deslinde urbano de las parroquias de Baza llevado a cabo durante la visita del primer obispo de Guadix, fray García de Quixada, a esta ciudad entre 1504 y 1505².

Entre 1506 y 1508 consta como gobernador o corregidor de Huéscar, cargo para el que sería nombrado por el condestable de Navarra y conde de Lerin (Pérez Boyero, 1994:58). Pocos años después aparece vinculado al obispo de Málaga, Diego Ramírez de Villaescusa, que lo designará en 1513 como gobernador y juez de su señorío de Lijar y Cóbdar (Castillo Fernández, 1992: 64). Como otros miembros de la élite local bastetana estuvo especialmente unido a la casa nobiliaria de los Enríquez y, en particular, al servicio de María de Luna. En unión de Cristóbal López de Ontiveros, contador y administrador de la citada señora, fue el encargado de concertar en 1515 las capitulaciones matrimoniales entre Enrique Enríquez de Guzmán, nieto de doña María, y Francisca Manrique, hija de Juan Chacón, Adelantado del reino de Murcia, y hermana de Pedro Fajardo, I marqués de los Vélez (Salazar y Castro, 1694:426- 428) . A lo largo de su vida el licenciado Bravo pareció gozar de una situación acomodada como se desprende del hecho de que tuviese diferentes propiedades urbanas, esclavos y criados a su servicio.

En fechas anteriores a su llegada a Baza contrajo matrimonio con Margarida de Albehar, miembro de la familia Cabeza de Vaca Coronel, vinculada a la localidad palentina de Hontoria y establecida en Huéscar y Baza con la repoblación. Las noticias sobre Margarida son escasas y proceden de la información contenida en su testamento y codicilo posterior, otorgados en agosto de 1517³. Gracias a estos documentos sabemos que recibió cierto nivel de instrucción como se desprende de la excelente grafía de sus firmas y que, con anterioridad a su matrimonio, estuvo vinculada a los duques de Béjar.

2 Archivo Diocesano, Guadix, (AD, Guadix), leg. 3406, pleito entre el obispo D. Gaspar de Ávalos y el arzobispo de Toledo por la jurisdicción de Baza y su abadía. Traslado de las visitas del obispo fray García de Quixada, visita del día 5 de enero de 1505.

3 APN, Granada, distrito de Baza, escribanía de Diego de Ahedo, leg. 5, ff. 713r-716r, testamento de Margarida de Albehar, 1 de agosto de 1517; ff. 717-718, codicilo de Margarida de Albehar, 6 de agosto de 1517.

Independientemente de las circunstancias económicas que se recogen en los documentos y referentes a su dote, impagada por la duquesa, su posible relación con el entorno literario y artístico de los Zúñiga resulta de gran interés.

El matrimonio entre Margarida de Albehar y Juan Bravo debió producirse en la década de 1490 aportando la esposa como dote la cantidad de 150.000 maravedís en diferentes bienes situados en Huéscar. En Baza residieron en la colación de Santa María. El matrimonio solo tuvo un hijo varón documentado, Gonzalo Bravo, casado con Luisa de Bocanegra y fallecido tempranamente en 1534.

Desde el punto de vista religioso tanto el matrimonio como su hijo fueron personas muy sensibles a la espiritualidad franciscana y los dos varones fueron miembros de la Orden Tercera lo que justifica la elección del templo franciscano para su enterramiento. En materia cultural conocemos que Juan Bravo disponía de un despacho con sus libros, heredados por su nieto el licenciado Garcí Bravo de Lagunas, y vendidos después en almoneda, considerados algunos de ellos “de impresión muy antigua”⁴. En cuanto a obras con valor artístico los únicos objetos documentados en la década de 1530 son varias piezas de vajilla de plata así como una pintura de tema preconcepcionista descrita como “una tabla de oro con la imagen de Nuestra Señora y una luna a los pies”⁵. Desconocemos si Juan Bravo pudo conocer o tener noticia de la capilla que su tío, el obispo Juan de Ortega Bravo de Laguna, obtuvo en patronato en la antigua y desaparecida colegiata de Berlanga de Duero (Soria). La capilla sería embellecida con un retablo de pintura y escultura y, tras la muerte del prelado en enero de 1517, sería dotada con un sepulcro renacentista con dos esculturas yacentes y representativas del obispo y de su hermano mellizo, Gonzalo Bravo, padre del licenciado Bravo (Ortiz García, 1930: 55-56).

El año 1520 tiene una importancia excepcional para la historia de España y en la trayectoria vital de Juan Bravo ya que nuestro licenciado aparece implicado en la revuelta de las Comunidades. Tras los sucesos ocurridos en Baza, viajó a tierras castellanas documentándose su presencia en Valladolid en febrero de 1521 donde sería investido por los comuneros con la vara de alcalde de la Junta (Dánvila, 1897: 421). Las investigaciones judiciales abiertas para depurar responsabilidades terminarían con su condena, siendo incluido su nombre entre los exceptuados del perdón general otorgado en 1522. No obstante debió beneficiarse con los perdones posteriores ya que se documenta nuevamente en Baza, de donde fue vecino hasta el final de sus días.

Margarida de Albehar murió tempranamente en 1517 y años después Juan Bravo contrajo matrimonio nuevamente con Luisa de Mendoza, miembro de una rama menor de los Hurtado de Mendoza establecidos en Purchena, de la que no tendría descendencia y de la que también enviudaría en 1538. No obstante el matrimonio crió y educó como propia una hija ilegítima del licenciado nacida hacia 1522, Elvira Bravo, fruto de su relación con Magdalena, una esclava blanca marroquí de su propiedad. Legitimada al alcanzar la edad adulta, fue la heredera de los bienes de Luisa de Mendoza.

4 Archivo de la Chancillería, Granada (ACH, Granada), caja 2303, doc. 21.

5 APN, distrito de Baza, escribanía de Martín Ordóñez, leg. 69, ff. 178-180. Testamento de Luisa de Mendoza.

Por último, entre otros datos biográficos y por sus repercusiones artísticas, cabe destacar un pleito documentado en 1539 y en el que el licenciado Bravo se vio envuelto al ser demandado por el monasterio de la Merced por la construcción de una casa. Esta había sido edificada ocupando un callejón sin salida y apoyando su enmaderamiento sobre las paredes de la capilla mayor de la iglesia viéndose su estructura seriamente perjudicada⁶. Estas circunstancias inéditas ayudan a explicar las razones por las que en 1546 comenzó a construirse una nueva capilla mayor de cantería, según las trazas de Rodrigo de Gibaja (Magaña Visbal, 1996:380). El licenciado Bravo moriría pocos años después siendo ya difunto en 1546.

El contrato y el grupo escultórico

El licenciado Bravo y Margarida de Albehar fueron propietarios de una capilla en el monasterio franciscano de Santa María de la Piedad. La capilla aún no había sido construida ni dotada el día 1 de agosto de 1517, fecha en las que Margarida de Albehar otorgó su testamento. En el momento de su redacción Margarida de Albehar estaba gravemente enferma, lo que fue determinante en la expresión de sus últimas voluntades ante el convencimiento de una muerte cercana. Al margen de sus disposiciones de carácter devoto y caritativas destacan las relativas a su capilla, a la que se refiere de nuevo en el codicilo otorgado cinco días más tarde, el día 6 de agosto, ante un agravamiento de su dolencia. De los comentarios de ambos documentos se deduce que el matrimonio había convenido invertir en la capilla la cantidad de treinta mil maravedís, dividida a partes iguales entre ambos. El acuerdo no se había llevado a la práctica aún en esas fechas por lo que Margarida ordena gastar la parte que le corresponde en ella y además, “si por caso el licenciado no quisiere gastar ninguna cosa de su parte”, gastar los quince mil maravedís correspondientes a éste. En el codicilo sin embargo ordena que el dinero destinado originariamente a la capilla se invirtiese en la realización de un retablo y sus imágenes: “manda que aquellos maravedis contenidos en el testamento se gasten en el retablo que se ha de hazer para la dicha capilla y en las ymagenes del”. Esta disposición invita a pensar que la realización del retablo estaba decidida desde fechas anteriores. Margarida de Albehar debió morir ese mismo día o en los posteriores por lo que su esposo solicitaba el día 10 de agosto al lugarteniente del corregidor la apertura del testamento de su difunta esposa.

Las gestiones para la construcción de la capilla debieron emprenderse con posterioridad al verano de 1517, debiendo estar terminada en el otoño de 1518. El día 20 de octubre el licenciado otorgaba una escritura pública para formalizar legalmente el contrato de la obra de escultura para el retablo que debía presidirla. El escultor elegido fue un maestro extranjero llamado Ruverte, una variación del nombre más habitual de

6 ACH, Granada, caja 2608, doc. 005.

Ruberto o Roberto, calificado de “flamenco”⁷ y denominado igualmente “imaginario” en la escritura. Según se anota en el contrato⁸ la obra a realizar consistía en:

ocho ymagines al natural grandes para un retablo para la capilla del dicho licenciado Juan Bravo que son un cristo difunto tendido como cuando lo avaçaron de la cruz con sus llagas puesto encima de una sabana y a los pies a nicodemo asydo al cabo de la sabana y hincada la una rodilla y a la caveçera a josep abarimatea de la mesma manera con sus ropas del tiempo y sus borzeguies y espuelas calçadas y de la otra parte del cristo metidos dentro en el arco de la capilla a nuestra señora y a san juan junto con ella asydo puesto el un ojo en nuestra señora y el otro en cristo y luego una de las marias y de la otra parte baço de [nuestra] señora otra maria y la madalena la qual ha de [tener] cuerpo una ropa muy bien tallada al tiempo y encima velo y las marias cubiertas con sus mantos cada una de su semblante muy doloriosa todas las dichas ymagines muy perfetas a contentamiento del dicho licenciado.

El conjunto de las esculturas debía realizarse en madera de nogal, cuyo coste y provisión correrían a cargo de Juan Bravo. El plazo fijado para su ejecución fue de tres meses por lo que debían estar colocadas en el arco de la capilla, y totalmente terminadas, para el día 20 de enero de 1519. Aunque la escritura no aporta detalles de tipo personal, si aclara que Ruverte no era vecino de la ciudad por lo que Juan Bravo debía proporcionarle una casa donde labrar las esculturas y mantenerle a él y a “un mozo” todo el tiempo que durase la ejecución de la obra. De esta condición puede deducirse que su taller o lugar de trabajo se localizaba en alguna población lo suficientemente alejada como para aconsejar la realización de las esculturas en la misma Baza. Una vez terminadas, serían tasadas por otros maestros. Por su trabajo Ruverte percibiría la cantidad de siete mil maravedís en metálico, abonados en tres plazos, al comenzar la obra, una vez mediada y tras su conclusión. En el caso de que Juan Bravo no abonase las cantidades señaladas debía pagar a Ruverte el doble del valor establecido. Nada se indica acerca de una posible policromía posterior. También es importante reseñar que Ruverte no firmó la escritura de contrato porque según se anota no sabía escribir, circunstancia compartida también por su fiador, el entallador Francisco Hernández. En nombre de ambos maestros lo hizo Benito Álvarez de Escalona, prior de la Iglesia Mayor de la ciudad y testigo del contrato. La envergadura y la complejidad compositiva de la obra contratada por Ruverte permiten perfilar a grandes rasgos a un maestro experimentado en la escultura. Resulta sintomático el calificativo de “imaginario” que acompaña a su identificación en el contrato, expresivo de unas cualidades creativas superiores a las de un mero entallador. Por último puede afirmarse que debía haber tenido o tenía una relación laboral con el entallador Francisco Hernández hasta el punto de justificar su fianza.

7 La noticia acerca de esta obra fue dada a conocer por Luis Magaña en un breve comentario, sin precisar la referencia documental ni plantear la verdadera dimensión del contrato. De hecho vinculó erróneamente la realización de las imágenes con el entallador Francisco Hernández cuando éste solo aparecía como fiador (1954: 44). El documento ha sido regestado por Crespo Muñoz (2007:1458) aunque con la transcripción Roberto en vez de Ruverte.

8 APN, Granada, distrito de Baza, escribanía de Diego de Ahedo, leg. 6, ff. 324r-325v.

La iconografía elegida para el retablo merece otro comentario. En principio cabe destacar su sintonía con el destino funerario de la capilla donde sería ubicado. El Santo Entierro es un episodio que, junto con los temas de la Piedad y la Lamentación, destaca por su profunda emotividad y dramatismo evocando con su presencia en este contexto no solo el trance humano de la muerte sino también la esperanza en la salvación tantas veces expresada en los preámbulos de los testamentos. Pese a esta idoneidad no fue un tema frecuente en las capillas devocionales y funerarias ya que su coste económico y la calidad artística (Estella, 1988: 111) debieron limitar los encargos en los que, por su complejidad, era necesario un artista dotado de experiencia y con cierta familiaridad con el tema. Estella ha señalado su desarrollo tardío en España, influenciado por el arte nórdico, de forma que los primeros ejemplos conservados y documentados se remontan a los años finales del siglo XV y al primer tercio del siglo XVI (1988:111). Entre los ejemplos citados por esta investigadora, en relación a este marco cronológico y conservados, queremos destacar especialmente el *Entierro* de Pedro Millán del Museo de Bellas Artes de Sevilla, realizado para la capilla de San Laureano en la catedral hispalense, y el *Entierro* de Diego Copín de Holanda en la capilla del Santo Sepulcro de la catedral de Toledo realizado en 1514. Entre los ejemplos desaparecidos destacan el *Santo Sepulcro* contratado en 1517 por Bartolomé Ordóñez para el hospital de Santa Cruz de Barcelona y el *Entierro* de la iglesia de Santa María de Baena, atribuido a Diego de Siloe y realizado hacia 1532 (Estella, 1988: 113-119). A este marco temporal se ajusta no solo el ejemplo que analizamos sino también el *Santo Entierro* del Museo de Bellas Artes de Granada.

En la escueta descripción del grupo escultórico de Ruverte destacan también algunas cuestiones. De la enumeración de sus diferentes figuras se deduce una composición cerrada, marcada por el escalonamiento de los volúmenes, con las figuras centrales a una mayor altura en relación a las figuras laterales y semiarrodilladas de José de Arimatea y Nicodemo. Esa diferencia afectaba también a las imágenes de una de las santas mujeres y de María Magdalena, dispuestas en un plano intermedio. Es factible pensar por tanto en la adaptación del conjunto al marco retablístico y a las dimensiones de la capilla. A nivel de detalles destaca la exigencia de contemporaneidad en la indumentaria de los diferentes personajes; una exigencia que debió ir acompañada del despliegue de otros valores descriptivos y narrativos no escritos y que se adivinan a partir de las alusiones acerca de los borcegués y las “espuelas calzadas” que completaban el calzado de José de Arimatea y Nicodemo. También es reseñable la nota de profunda humanidad que se desprende tanto de la referencia al abrazo de San Juan a la Virgen así como de la exigencia relacionada con la expresión del dolor en los semblantes de cada una de las Marías. En el contrato del grupo escultórico no existen referencias acerca de un modelo de referencia o acerca de una traza aunque esta debió existir, diseñada por Ruverte o por otro escultor.

La descripción del grupo escultórico bastetano evoca inevitablemente el *Santo Entierro* del Museo de Bellas Artes de Granada, indocumentado y atribuido a Jacopo Torni, y fechado aproximadamente entre 1520 y 1525 (Gómez Moreno, 1892/1982: 367; León

Coloma, 2000: 497). Tradicionalmente asociado por la crítica a la tumba o al panteón del Gran Capitán el *Santo Entierro* granadino supone una magnífica interpretación del tema fundamentalmente por su voluntad sincrética. Su planteamiento se ha relacionado con el modelo compositivo intimista propio de los entierros franceses en tanto que su carácter e interpretación se han vinculado con los principios estéticos florentinos (Estella, 1988: 114). A nivel emocional se ha señalado el carácter toscano del grupo, fundamentalmente por la contención gestual de los dolientes, y se ha considerado muy próximo al *Entierro* de Giovanni Della Robia de la iglesia de San Salvatore al Monte de Florencia (León Coloma, 2000:497).

Su cercanía temporal con el ejemplo que analizamos invita a establecer una mínima comparación. A nivel compositivo y desde el punto de vista del tema y su resolución iconográfica existe una relación entre ambos grupos. También la contemporaneidad exigida o el anacronismo de la indumentaria en relación al pasaje representado permiten acentuar esta relación. No obstante existen diferencias en lo relativo al número de personajes, solo siete en el grupo granadino frente a los ocho que componían el bastetano, y en lo relativo a su disposición que en el caso de este último acentúa la nota de profundidad. En todo caso la comparación, ante la desaparición de la obra bastetana y la ausencia de otros datos, no puede ir más allá de lo comentado.

La desaparición de la mayor parte de los protocolos notariales de las escribanías de Baza relacionados con la época que estudiamos nos ha impedido profundizar en cuestiones de gran importancia tales como las razones que pudieran explicar la presencia de Ruverte en Baza, su procedencia y muy especialmente su identidad. Justificar su presencia es quizá lo más fácil dada la actividad artística desplegada en Baza desde la década anterior lo cual invita a considerar que estuviese vinculado desde fechas anteriores a la realización de otras obras escultóricas, muy especialmente en la iglesia del monasterio de San Jerónimo, panteón de la familia Enríquez, donde se registra una actividad artística importante desde años anteriores. Esta vinculación con las fábricas eclesíásticas gana fuerza si se tiene en cuenta la presencia como testigo del prior de la Iglesia Mayor, que firma en su nombre, y la identidad de su fiador, el entallador Francisco Hernández, activo desde fechas anteriores en el monasterio citado, y que pudo ser el entallador que se hizo cargo de las labores de ensamblaje y talla del retablo donde debían integrarse las esculturas. Todo ello invita a plantear unos mínimos apuntes biográficos acerca de este maestro.

La documentación notarial conservada permite afirmar entre otros datos que Francisco Hernández era oriundo de Córdoba y que se estableció en Baza en fechas anteriores a 1511 (Crespo, 2007:608), en compañía al menos de su hijo Cristóbal Hernández, futuro entallador. No obstante siguió manteniendo lazos personales, familiares y también de tipo profesional con Córdoba tal y como apunta en su testamento⁹, otorgado en agosto

9 APN, Granada, distrito de Baza, escribanía de Diego de Ahedo, leg. 5, ff. 690r-692r. Magaña Visbal dio a conocer la existencia del testamento y alguna noticia relativa a su contenido aunque con errores (1954:44). También ha sido registrado por Crespo (2007: 1274).

de 1517 ante una enfermedad o un accidente grave a los que sobrevivió. Gracias a este documento conocemos otros datos de tipo laboral y artístico como su relación con La Rambla, donde le fueron incautados unos pinos tras una demanda interpuesta contra él por las monjas del convento de Santa Inés de Córdoba. De la misma manera conocemos algunos otros datos de carácter biográfico y su relación artística con el Adelantamiento de Cazorla, dependiente del arzobispado de Toledo. Para la iglesia parroquial de La Iruela realizó un retablo, sufragado por el Ayuntamiento y por la propia iglesia, y por el que aún se le adeudaban cuarenta mil maravedís. En Cazorla debió realizar al menos otro, pues consta su residencia en esta villa durante varios meses. También nos consta el contrato de un retablo para el convento de Santa Inés de Córdoba, formalizado en fechas imprecisas, en concepto de pago por la dote de sus tres hijas monjas en este convento. El retablo aún estaba en proceso de ejecución en 1517 y sus piezas repartidas entre Córdoba y las citadas poblaciones de La Iruela y Cazorla.

En su testamento manifestaba también las deudas contraídas en Baza. María de Luna le debía 30.000 maravedís, cantidad que suponemos relacionada con obras de talla, particularmente un retablo. El monasterio de San Jerónimo le adeudaba la cantidad de 55.000 maravedís, de resto del precio concertado por un retablo ya concluido. También como deudor aparece el Cabildo y Regimiento de Baza por una cantidad de 57.000 maravedís y que relacionamos con la construcción del puente Barbata. Con posterioridad a los mencionados es muy posible que Hernández realizase otros trabajos para San Jerónimo en el verano de 1517 ya que su testamento fue otorgado en el monasterio. Posiblemente debió ser también el ensamblador de los tres retablos del claustro cuya policromía, dorado y temática pictórica se contrató con el pintor Julián de Castrillo en 1520 (Lázaro, 2016: 45-54).

Al margen de las obras vinculadas a Francisco Hernández conviene destacar la realización de otras imágenes escultóricas en Baza en unas fechas muy próximas a las del Santo Entierro. La primera de ellas sería una imagen policromada de Santa Bárbara donada por María de Luna al Ayuntamiento de Baza el 4 de diciembre de 1519 (Magaña, 1996: 65-66). A la anterior hay que unir dos imágenes representativas de Santa Bárbara y de la Virgen cuya policromía fue encargada al pintor Julián de Castrillo el día dos de enero de 1520 por el monasterio de San Jerónimo. En su conjunto todos estos encargos invitan a plantear que Ruverte pudo llegar a Baza en torno a 1516 para trabajar en la definición escultórica del monasterio de San Jerónimo. El conocimiento cercano de esta obra justificaría la decisión de Margarida de Albehar y, tras su muerte, el encargo del licenciado Juan Bravo.

Aunque ninguna de las obras citadas ha llegado hasta nuestros días si se ha conservado sin embargo una imagen de la *Piedad* en la Iglesia Mayor (Jaenada, 2012:49), sin documentar y que podría estar vinculada a Ruverte. De procedencia desconocida, labrada en piedra y policromada, podría vincularse con cualquiera de los dos conventos, jerónimo y franciscano, bajo la titularidad de Santa María de la Piedad pero también, con las debidas reservas, con la imagen “de nuestra señora de la piedad” existente en

la sala de cabildos hacia 1560¹⁰. Del aprecio hacia esta escultura de la Piedad no queda duda ya que sirvió como modelo para el relieve de la portada de la Piedad realizado a mediados del siglo XVI en esta misma iglesia.



1. Anónimo. *Piedad*. Piedra policromada. Iglesia Mayor, Baza

¹⁰ ADGu, leg. 3671, s/f.

Concebida para una disposición frontal, posiblemente en un plano superior al del espectador y en un espacio no muy amplio, la imagen se ajusta en su planteamiento compositivo a las denominadas “piedades horizontales” por Passarge en razón de la horizontalidad y la disposición oblicua del cuerpo de Cristo. Dentro de este tipo la imagen desarrolla un modelo caracterizado por la cercanía gestual de forma que la Virgen sostiene la cabeza de Cristo con la mano derecha en tanto que sostiene con la izquierda y en el aire una de sus manos facilitando así la visión de las llagas (Fig. 1), composición desarrollada también por Felipe Vigarny en el retablo de la Capilla Real de Granada. Su tratamiento y factura sugieren la mano de un maestro flamenco, afecto a los planteamientos tardogóticos, tal y como permite plantear la rotundidad volumétrica de la figura de la Virgen, la atención concedida al trabajo de los paños así como la suavidad y delicadeza de sus facciones. El tono fuertemente expresionista del cuerpo de Cristo, de frontalidad acusada, y caracterizado por un tratamiento anatómico rígido, enjuto y desproporcionado, abona la idea de un artista conocedor de las interpretaciones de la Piedad en otros ámbitos europeos. Un conocimiento que se observa también en otros detalles como el tratamiento del paño de pureza, corto, plegado, ceñido a las caderas y cruzado centrado por la parte delantera, según una fórmula desarrollada en la pintura flamenca desde mediados del siglo XV y particularmente en el círculo de Roger Van der Weyden.

Junto a esta innegable influencia flamenca la escultura bastetana ofrece otras sugerentes relaciones compositivas. De fuentes pictóricas y de la estampa procede el tratamiento de la cabeza de Cristo, de rostro enjuto y afilado, con una particular barba corta labrada en gruesos mechones oblicuos que recuerda el cristo de la *Lamentación* de Pedro Millán del Ermitage. Como en esta obra, la larga cabellera se despliega a ambos lados de la cabeza con largos, gruesos y ondulados mechones, mucho más artificiosos en el caso bastetano.

La particularidad del nombre de Ruverte y su origen flamenco invitan a establecer otro tipo de relaciones y valorar una posible identificación con el maestro Ruberto Alemán o Huberto o con el entallador o entalladores de este nombre documentados en la ciudad de Granada. Las noticias biográficas más antiguas conocidas acerca de Ruberto Alemán o de Huberto (Crespo y Crespo, 2015: 403-408) se remontan al mes de agosto de 1494 y lo sitúan en Alcalá de los Gazules, en el entorno de Francisco Enríquez de Ribera, señor de Bornos y Adelantado de Andalucía, con el que habría mantenido relaciones económicas previas en Bornos e intuimos que, posiblemente, también artísticas. En esas fechas Ruberto fue encarcelado por el Adelantado, desde el día 15 de agosto hasta el 25 de diciembre, y trasladado después a Bornos, donde fue obligado a otorgar una escritura de fianza de obra y a trabajar en el palacio que el Adelantado construía en esta población, ayudado por cuatro oficiales. El palacio había sido iniciado con anterioridad y Ruberto realizó en él ocho mil florones de talla, trabajando hasta el día de viernes santo de 1495 (Crespo y Crespo, 2015:407). Se dan las circunstancias de que el

padre del Adelantado, Pedro Enríquez, fue hermano de Enrique Enríquez, y que ambos fueron tíos del rey Fernando.

Tras la conclusión de la obra, Ruberto fue liberado sin percibir pago alguno. Presumiblemente se estableció en Sevilla, donde entró en contacto con la reina Isabel en torno a 1500 y denunció los hechos sucedidos en Bornos siendo, a su vez, demandado por el Adelantado y encarcelado, por lo que solicitó la protección real. La documentación conservada acerca de todo ello permite conocer que era vecino de Sevilla en el año citado así como su condición de hombre casado y con hijos. En ese mismo año Ruberto ya había recibido de la reina Isabel un conjunto de encargos para diferentes iglesias granadinas (Sanpere, 1902: 161-169; Fernández Bayton, 1967: 88-90; Azcárate, 1982: 219-221; Domínguez Casas, 1993: 315-319; Hubach, 2006: 30-37; Pereda, 2007: 296-300) y cuyos pagos son percibidos por su esposa, Catalina Galera. Entre todos los encargos destacan los realizados para la Catedral de Granada, concretamente un calvario integrado por tres figuras exentas en torno al metro de altura, la figura del crucificado, la Virgen y San Juan. Del mismo modo realizaría una imagen de la Virgen con el Niño de casi dos metros de altura y acompañada de dos ángeles, que ha sido identificada con la escultura de la Virgen de la Antigua (Pereda, 2007: 364-367). Para el monasterio de las comendadoras de la Madre de Dios realizaría dos esculturas de Cristo crucificado habiendo sido identificado uno de ellos, en razón de sus dimensiones (Pereda, 2007: 301-303), con el obsequiado a este convento por fray Hernando de Talavera y conservado en la iglesia. Para el convento de San Luis de la Zubia, Ruberto realizaría otro crucificado y un grupo del Santo Entierro. Junto a esas obras el maestro Ruberto realizó también un retablo compuesto por diferentes imágenes y entregado a doña Juana de la Torre, aya del fallecido príncipe don Juan.

En el campo de las atribuciones el nombre de Ruberto se ha relacionado con la imagen de Santa María de la Alhambra (Gallego Burín, 1942: 109:113), si bien sus dimensiones no coinciden con las de las imágenes marianas documentadas en las diferentes cédulas (Ortega y Ortega et. al., 1997: 60-61). Pereda también ha establecido una interesante relación entre Ruberto y tres imágenes marianas andaluzas, realizadas con moldes y telas encoladas, la Virgen de los Remedios de Villarrasa, la Virgen de Lucena del Puerto y la Virgen del Socorro de Antequera, realizadas hacia 1502-1503 (2007: 321-330).

De la relación entre Ruberto y la reina Isabel en Granada es importante reseñar el memorial remitido por el entallador a la soberana tras la semana santa de 1501 (Pereda, 2007: 382-383). En el documento le exponía las particularidades de su novedoso procedimiento técnico para la ejecución de las imágenes mediante moldes, la relación de precios y su disponibilidad para trabajar en el reino de Granada al tiempo que solicitaba la protección real para poder desarrollar su oficio sin trabas. Se ignoran las consecuencias del memorial ya que el rastro de Ruberto Alemán desaparece de la documentación en 1501. Particularmente cabe pensar que, tras la marcha de la reina de Granada, Ruberto volvió a Sevilla donde tenía establecida su vecindad y también su taller.

El conjunto de los datos conocidos sobre Ruberto permite perfilar a un maestro con una formación más amplia de lo habitual, conocedor de la obra de talla, experto en la realización de imágenes y muy familiarizado con las obras de molde y la producción serial. Un maestro oriundo y formado en Flandes, zona con la que mantenía contactos económicos según se deduce de la demanda del Adelantado, y que debía ser un hombre joven, emprendedor, y sin más ataduras que las familiares al comenzar el siglo.

Llegados a este punto cabe preguntarse si es posible relacionar a Ruverte y a Ruberto Alemán con una misma persona. Por su procedencia u origen, cronología, especialización en la imaginería, y la disponibilidad de Ruberto Alemán para trabajar en cualquier punto sería posible la identificación entre ambos añadiendo a ello el estrecho vínculo entre los Reyes Católicos, Enrique Enríquez y María de Luna, que pudieron conocer la obra de Ruberto en Granada en 1501 y pudieron dejarse influir por la relación artística entre la reina Isabel y el escultor, hasta el punto de propiciar sus contactos con Baza en fechas posteriores y su relación con el matrimonio Bravo-Albehar. No obstante existe un obstáculo para esta identificación. Ruberto Alemán se perfila como un hombre con cierto nivel de alfabetización, según se deduce en principio de la única firma autógrafa conocida que inserta en un documento de pago fechado el 27 de abril de 1501 (Hubach, 2006: 31). La firma es un dato que testimonia, en principio, el conocimiento de la escritura pero no necesariamente su adquisición. Sorprende que en el memorial dirigido a la reina y que Ruberto realiza acerca de su “arte de ymajeneria” no estampe su firma y ello plantea la duda razonable acerca de si Ruberto conocía en realidad la escritura y si su firma pudo ser algo aprendido sin saber escribir. Se trata de un detalle de gran importancia ya que si Ruberto Alemán conocía la escritura no puede identificarse con el imaginero Ruverte.

En este orden de cosas cabe plantear otras relaciones¹¹. En enero de 1526 se documenta en Granada y entre los canteros y entalladores que trabajaban en la capilla mayor del monasterio de San Jerónimo, bajo la dirección de Jacopo Torni, a un maestro Ruberto que percibe pagos por su trabajo, aunque sin aclaración de su cometido (Carrasco de Jaime, 2007: 401-403). Un trabajo que pudo continuar con posterioridad bajo la dirección de Diego de Siloe al que aparece vinculado un entallador con este mismo nombre en las obras de la Catedral (Gómez Moreno 1983:115). También en las obras del palacio de Carlos V se documenta a un entallador llamado Ruberto, en relación con las labores de ornamentación de la fachada meridional, donde participaría en la talla de las ventanas correspondientes al primer piso (Gómez Moreno, 1983: 115) y en la talla de la portada, tarea realizada entre 1533 y 1548 (Rosenthal, 1988:60). Su nombre también está vinculado al modelo en madera del palacio, que realizó junto con los carpinteros Pierres y Juan Ruiz en 1539 (Gómez Moreno, 1983: 115; Rosenthal, 1988: 284).

11 Descartamos su relación con el maestro Ruberto, también flamenco, activo entre 1519 y 1533 en Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, y vinculado a la sillería del coro catedralicio de Las Palmas entre 1519 y 1526 (Santana Rodríguez, 2009: 89-113).

Por razones de cronología, y sobre todo por el tipo de trabajo realizado, todos los maestros activos en Granada en las obras citadas debieron ser una misma persona¹², difícil de relacionar con Ruberto Alemán por su perfil artístico conocido y por edad. Siempre es denominado como entallador, el trabajo realizado difícilmente concuerda con la autonomía y creatividad ligadas al de “imaginario” y en ninguna ocasión es calificado con un gentilicio acerca de su origen. No obstante sería posible relacionar e identificar a Ruverte con este maestro.

En todo caso, al margen de que estas posibles coincidencias de identificación puedan aclararse documentalmente en el futuro, no queremos terminar sin destacar varias ideas. Primeramente la importancia que supone el paso de maestros como Ruverte para un medio artístico secundario y periférico pero de gran actividad como lo era el bastetano en las fechas que nos ocupan. En segundo lugar la singularidad de la obra contratada no solo por su planteamiento iconográfico sino también por sus dimensiones. Por último cabe destacar la atracción hacia el modelo y la expresividad flamenca que el contrato revela en su comitente y en la elección del escultor, en unas fechas en las que las nuevas corrientes artísticas de cuño clasicista comenzaban a desarrollarse en Granada desplazando el viejo lenguaje gótico.

Referencias bibliográficas

- Azcárate Rístor, J. M. (1982). *Colección de documentos para la Historia del Arte en España*. Madrid- Zaragoza: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar.
- Carrasco de Jaime, D. J. (2007). Documentos para una nueva aproximación al proyecto de la capilla mayor del Real Monasterio de San Jerónimo extramuros de Granada. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 32, 385-422.
- Castillo Fernández, J. (1992). El origen del concejo y la formación de la oligarquía ciudadana en Baza (1492-1520). *Chronica Nova*, 20, 39-74.
- Crespo Guijarro, A. S. y Crespo Muñoz, F. J. (2015). Nuevas noticias sobre Huberto alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica. *Archivo Español de Arte*, 352, 403-408.
- Crespo Muñoz, F. J. (2007). *El notariado en Baza (Granada) a comienzos de la Edad Moderna. Estudio y catálogo de los protocolos notariales (1510 - 1519)*. Universidad de Granada. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/1575> [Consultada el 24-06-2008].
- Danvila, M. (1897). *Historia crítica y documentada de las Comunidades de Castilla*. Madrid: Tipografía de la viuda e hijos de Manuel Tello, tomo IV.
- Domínguez Casas, R. (1993). Dos artistas nórdicos activos en la corte granadina de la Reina Isabel la Católica: el maestre Ruberto Alemán, entallador, y el joyero Petre-

¹² No puede descartarse tampoco la idea de dos entalladores unidos por lazos de parentesco, padre e hijo, lo cual no sería extraño.

- quín Picardo. En *Homenaje al profesor Martín González* (pp. 315-319). Valladolid: Universidad.
- Estella, M. (1988). Apuntes para el estudio de los Entierros del siglo XVI. *Príncipe de Viana*, 11, 109-128.
- Fernández, L. (1981). *Juan Bravo*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad.
- Fernández Bayton, G. (1967). Roberto Alemán, escultor de Isabel la Católica. *Archivo Español de Arte*, 157, 88-90.
- Gallego Burin, A. (1942-44). Una obra de maestro Ruberto Alemán. La Virgen de la Puerta de la Justicia, en la Alhambra de Granada. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 7-9, 109-113.
- Gómez Moreno, M. (1982). *Guía de Granada*. (1ª edición Granada: 1892) Granada: Universidad e Instituto Gómez Moreno.
- Gómez Moreno, M. (1983). *Las águilas del renacimiento español*. Madrid: Xarait.
- Hubach, H. (2006). Hubertus Alemán, “entallador”. Ein Bildhauer im Dienst Isabellas der Katholischen zur Zeit der Maurenbekehrung in Granada. *Das Münster: Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, 59, 30-37.
- Jaenada Jaenada, A. J. (2012). Lecturas de iconografía religiosa en el altiplano granadino, I: una quinta angustia tardogótica en Baza. *Péndulo. Papeles de Bastitania*, 13, 43-54.
- Lázaro Damas, M. S. (2007). El patronazgo artístico y religioso de los Enríquez-Luna sobre los monasterios franciscanos de Baza. En *Los señoríos en la Andalucía Moderna. El Marquesado de los Vélez* (pp. 607-612). Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Lázaro Damas, M. S. (2016). El pintor Julián de Castrillo y los programas decorativos del claustro del monasterio de San Jerónimo de Baza en 1520. *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, 29, 45-54.
- León Coloma, M. A. (2000). La oración del guerrero. En *Carlos V. Las armas y las letras*. Granada: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos I, 496-498.
- Magaña Visbal, L. (1954). Alonso de Covarrubias y la iglesia mayor de Baza. *Archivo Español de Arte*, 27, 35-46.
- Magaña Visbal, L. (1996). *Baza histórica*. Ed. J. Castillo Fernández. Granada: Diputación.
- Ortega y Ortega, E., et al. (1997). Cinco siglos a través de Santa María de la Alhambra. Investigación y tratamiento de una escultura del siglo XV. *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 21, 59-70.
- Ortiz García, A. (1930). *Reseña histórica de la insigne iglesia colegial de Santa María del Mercado, de Berlanga de Duero (Soria)*. Sigüenza: Viuda de Pascual Vox.
- Pereda, F. (2007). *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons.

- Pérez Boyero, E. (1994). Los señoríos del conde de Lerin en el reino de Granada. *Boletín del Centro de Estudios Históricos de Granada y su reino*, 8, 41-66.
- Rosenthal, E. (1988). *El palacio de Carlos V en Granada*. Madrid: Alianza.
- Salazar y Castro, L. (1694). *Historia genealógica de la casa de Lara*. Madrid: Imprenta Real.
- Sanpere y Miquel, S. (1902). Maestro Ruberto Alemán, entallador. *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas*, 7, 161-169.
- Santana Rodríguez, L. (2009). Actividad escultórica en Canarias de Maestre Ruberto y de Alonso Rodríguez de Villalpando. La Virgen del Pino del Teror (Gran Canaria). *Estudios canarios: Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 53, 89-113.