

Sacra natura. A propósito del Crucificado de los Hermanos García de la Sacristía Mayor de la Catedral de Granada¹

Sacra natura: On the Crucifixion sculpture by the García brothers in the Sacristy of Granada Cathedral

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús*

Fecha de terminación del trabajo: septiembre de 2008.
Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2009.
BIBLID [0210-962-X(2009); 40; 83-97]

RESUMEN

Recientes hallazgos documentales permiten justificar la atribución a los hermanos García del excepcional Crucificado de la Sacristía Mayor de la Catedral de Granada. Partiendo de esos datos, este estudio intenta contextualizar esta imagen en el catálogo tradicional de estos artistas y precisar el horizonte estético por ellos definido dentro de la evolución de la escultura andaluza del primer Barroco.

Palabras clave: Arte religioso; Arte barroco; Escultura barroca; Iconografía.

Identificadores: García, Miguel Jerónimo; García, Jerónimo Francisco.

Topónimos: Granada; Catedral de Granada.

Período: Siglo 17.

ABSTRACT

The results of recent documentary research allow us to attribute the exceptional Crucifixion in the main sacristy of Granada Cathedral to the García brothers. The present paper attempts to contextualize this image in the catalogue of works by these sculptors, and to place its aesthetic feature in the tradition of Andalusian sculpture of the early baroque period.

Key words: Religious art; Baroque art; Baroque sculpture; Iconography.

Identifiers: García, Miguel Jerónimo; García, Jerónimo Francisco.

Place names: Granada; Granada Cathedral.

Period: 17th century.

* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. e-mail: lopezgu@ugr.es

La atribución desde hace varias décadas del Crucificado que preside la sacristía mayor de la Catedral de Granada a los hermanos García, contestando la tradicional (y lógica) atribución a Montañés hasta entonces vigente, puede considerarse casi respaldada documentalmente con la reciente relectura de ciertos datos de archivo. Pero esta base documental, lejos de clarificar la cuestión, plantea más interrogantes que envuelven en un aura creciente de incertidumbre la trayectoria profesional de estos artistas, de los que conocemos poco y, además, indirectamente. Se les atribuye un catálogo un tanto artificial, basado en referencias vagas, quizás no siempre bien interpretadas y que, como mínimo, plantea una diversidad de registros bastante sorprendente. Cuando menos llama la atención la disparidad de conceptos expresivos entre la coherente serie del *Ecce-Homo* —en la que caben algunas alternativas y nuevas propuestas de atribución— y obras como el citado *Crucificado* o el *San Juanito* del museo de la Catedral de Granada, de tradicional atribución a Cano. En principio, todo ello podría justificarse por el polémico ambiente estético que preside la Granada de las primeras décadas del siglo XVII. Sin embargo, la mencionada disparidad tiene que ser fruto forzosamente de tendencias y modelos de diferente naturaleza y aun procedencia, cuya conjunción en Granada, y particularmente en la obra de estos hermanos escultores, merece una lectura estética detenida y crítica, comenzando por una criba rigurosa de los escasos datos documentales a ellos referidos, de cuya lectura puede aún sacarse más fruto.

SOBRE LOS HERMANOS GARCÍA. ASPECTOS BIOGRÁFICOS

La escasez de datos acerca de estos artistas hace aún más valiosas las mínimas referencias que las fuentes literarias nos ofrecen. Por más que insistiera Orozco Díaz en ubicarlos en el primer tercio del siglo XVII, esto es, en una generación posterior a Montañés y, por supuesto, a Rojas, la crítica ha tendido a acercarlos en el tiempo a estos escultores, incluso proponiendo fechas dos décadas más tempranas de lo que en realidad fue para obras como el Crucificado de la Sacristía Mayor de la Catedral de Granada, en el que se ha querido ver una sugestión para el *Cristo de la Clemencia* montañésino. Constituirían algo así como una alternativa expresiva al arte de Pablo de Rojas. Aunque cronológicamente coinciden con los últimos años del maestro alcalaíno, debieron con mucho sobrevivirle y aun pienso que debieron ser sus propuestas estéticas las que orientaran a Alonso de Mena hacia el pleno naturalismo de su etapa de madurez, sobre todo en la década de 1630, seguramente ya a la luz de las grandes obras de estos artistas, reputados artística y, con probabilidad, socialmente, por su condición de eclesiásticos, al parecer.

La referencia más antigua a los mismos la aporta Bermúdez de Pedraza en su *Antigüedad y excelencias de Granada*². A pesar del tono panegírico inherente a una obra de literatura laudatoria como ésta, cabe deducir cierta fama que, por tanto, implicaría una trayectoria profesional que siquiera arrancara en la década de 1590³. Probablemente formaran parte de una generación cercana en el tiempo a la de Alonso de Mena y nacieran en la década de 1570. Un segundo dato a considerar es su alabanza como “estatuarios de cuerpos de

zera”. Probablemente quiera aludir al empleo con preferencia de materiales blandos y dúctiles como el barro —además de la cera— y entiendo que debe leerse en esta ponderación una significativa admiración por un modelado minucioso y prolijo, seguramente con una vibración plástica claramente diferenciada de la de Rojas, aun vivo en esa fecha. El poema *Granada* de Agustín Collado del Hierro⁴ los cita, por idéntica razones, en sus complicadas octavas, y asegura su fama y vigencia en la década de 1620 en que fue compuesto.

Lo mismo cabe decir de una silva coetánea de Pedro de Araujo Salgado, que cita Palomino⁵, donde se especifica la especialización individual en modelado y policromía de cada uno de los hermanos, dato no poco importante y que suscita algunos interrogantes en torno al Crucificado en cuestión. Estas escuetas notas, sin referencias concretas a obra alguna, resuelven la fama de estos artistas en su tiempo. Resulta significativo que estas obras literarias de corte encomiástico mencionen a estos artistas y olviden a otros como el propio Rojas. Bermúdez de Pedraza, por ejemplo, prefiere mencionar al casi desconocido Rodrigo Moreno, presunto maestro de Pablo de Rojas, antes que al alcalaíno. Pienso que su probable estatus eclesiástico (sobre el que enseguida volveremos) y su vinculación a los círculos intelectuales de la ciudad (también en el mismo tono encomiástico) los auparía a esta posición crítica de privilegio. Quizás la ausencia de referencias a obras concretas quiera revelar una práctica artística especulativa y de delectación, pero no profesional, en una línea diletante poco frecuente en el arte español de la Edad Moderna. Una mínima referencia posterior (1652), de Francisco de Trillo y Figueroa⁶, informa que sus obras se encontraban en la casa del poeta Soto de Rojas, el famoso Carmen de los Mascarones, frente a la parroquia del Salvador, lo que avalaría esta vinculación a la élite cultural granadina. Contrasta fuertemente la ausencia de datos biográficos y de obras documentadas con este notable elenco de referencias contemporáneas, sin duda traducción de una privilegiada inserción social, no sólo en cuanto a estatus, sino también en relación a los círculos de intelectuales de la Granada de la época.

A continuación hay que esperar casi un siglo para rastrear nuevas referencias. Palomino (1724), seguramente a la vista de lo escrito por Pedraza y de la silva laudatoria de Araujo, resume lo dicho, sin mención expresa de obras ni de su material, aportando únicamente la acotación cronológica de “aver florecido en tiempos del Señor Phelipe Quarto, que falleció en 1665”⁷. Aun inconcreta, la referencia permite deducir la plena actividad y fama de estos escultores en la década, al menos, de 1620, si no también en la posterior, como de hecho podría justificar este Crucificado. La primera referencia a una obra concreta la ofrece el cronista hospitalario fray Alonso Parra y Cote (1759), quien refiere la existencia de dos nichos en el arco de fondo del camarín de San Juan de Dios: “en uno está colocado el sagrado Precursor San Juan Bautista en el Desierto, señalando a el Cordero y con el Ecce Agnus Dei: es admirable escultura de mano de los célebres Artyfices llamados los Garcías, Presbyteros”⁸. Como bien anota Orozco Díaz, la habitual precisión en los datos del cronista no debe hacer desconfiar de la noticia. Además, constituye la más temprana referencia a su estatus eclesiástico, cuya omisión extraña en las fuentes anteriores, cuando Bermúdez de Pedraza, por ejemplo, también lo era. Igualmente llama la atención que la primera obra concreta a la que aluden las fuentes no forme parte de esa iconografía tan

característica de estos hermanos escultores, la del *Ecce-Homo*, sino de otra y, probablemente, con una propuesta estética bien distante a la de esa serie.

Tras estos testimonios serán Ceán Bermúdez (1800) y el Conde de Maule (1812) los que aporten las mayores noticias, sobre todo referidas a obras concretas, aunque no puedan identificarse hoy, lo que sin duda testimonia la pervivencia de su fama y aún del conocimiento de su obra, lejos del olvido en que parecían sumidos según el criterio de Palomino. Ceán afirma tajantemente que fueron canónigos de la Colegiata albaicinerana del Salvador⁹, apostillando la carrera eclesiástica de los artistas que ya apuntara Parra y Cote, aunque este extremo aún no se ha podido confirmar documentalmente¹⁰. Lo más interesante, además, es que las obras citadas por ellos corresponden a esa iconografía típica del *Ecce-Homo*, a excepción de “un niño colocado en una urna de media vara de alto sentado en una peña” que señala el Conde de Maule en la sacristía del convento de Belén¹¹. Curiosamente en testimonios contemporáneos a los propios artistas las noticias sobre ellos, aunque encomiásticas, son más escuetas que en el siglo XVIII.

Parece plausible pensar que, aunque con bien merecida fama entre sus contemporáneos por su actividad artística, primara su estatus eclesiástico sobre ella, incluso que practicasen el arte de modo no profesional, seguramente por el pudor ante la mácula social que comportaban los oficios manuales disorde a su rango y podría justificar el hecho de que sus estrictamente contemporáneos silenciaron su condición de eclesiásticos al ponderar sus obras plásticas. De cualquier forma, sigue siendo una cuestión por resolver y crucial para precisar su trayectoria profesional.

LA SERIE ICONOGRÁFICA DEL ECCE-HOMO Y OTRAS OBRAS ATRIBUIDAS

El tema del *Ecce-Homo*, considerado generalmente como la quintaesencia de la escultura granadina del Barroco, posee en ésta mayor tratamiento y peso específico que en ninguna otra escuela española. Contando con algunas realizaciones más antiguas, como el relieve en tondo en la *Puerta del Ecce-Homo* de la Catedral (ha. 1530) y en una portada del claustro del monasterio de San Jerónimo, ambas de Siloé, y un busto en madera policromada —poco posterior— en la iglesia de San Matías, el definitivo auge de este tipo se produce de la mano de los hermanos García en las primeras décadas del siglo XVII. Precisamente la unidad estilística de un buen número de versiones del *Ecce-Homo* en barro o madera sirvió al profesor Orozco Díaz para actualizar la memoria de estos artistas y conformar su catálogo, recibiendo justamente el apelativo de «escultores del Ecce Homo»¹². Comprende un conjunto de obras de calidad diversa, pero de una coherencia estética indudable.

Las tipologías de estas esculturas son variadas, desde el altorrelieve de busto (colección del Ayuntamiento de Granada —pero procedente del convento del Ángel Custodio—, San Justo, convento de los Ángeles o el que existía en Santa Inés, todos ellos en Granada, y otro en el Hospital de la Caridad de Sevilla) o sólo la cabeza (convento granadino de Santa Isabel la Real) hasta las figuras exentas, éstas en cuatro modalidades: la figura completa arrodillada y orante —que cabría encuadrar en un episodio diferente y apócrifo,

cual podría ser una oración previa a la crucifixión— como la del convento de Santa Isabel la Real y la del Salón Amarillo de la Casa Consistorial; el Cristo sedente contemplando la cruz, claramente vinculado en lo narrativo al tipo anterior, como el conservado en el citado Salón Amarillo y otro en colección particular madrileña; el busto (a veces largo, por debajo de la cintura), normalmente elevando la mirada al cielo, con gruesa cuerda al cuello que anuda también sus manos, como en la Cartuja, San Justo, Ángel Custodio y colegio de Santo Domingo, todos ellos en Granada, el de San Francisco de Priego de Córdoba o el primoroso del Hospital de Nuestra Señora de la Paz de Sevilla; y, en fin, la sola cabeza, también con la mirada alta, de los que se conservan algunos ejemplares de dudosa atribución en el Museo de Bellas Artes de Granada, en el Museo Nacional Colegio de San Gregorio de Valladolid, la parroquial de Lanjarón (Granada), en la clausura del convento de San Antón de Granada (dos piezas), en la parroquia de Ohanes de Almería, en la de San Nicolás de Madrid o en la Capilla Real de la Catedral de Sevilla, prolongándose hasta la línea de hombros en el del altar de Jesús Nazareno de la Catedral de Granada y en otro en la clausura de las Carmelitas Calzadas, homólogos a relieves de idéntica composición. Fuera de esos modelos, sólo una imagen de pequeño formato atribuida a estos escultores se presenta de cuerpo entero y erguida, como en la Presentación al Pueblo, deliciosa obra conservada en el Convento de Santa Ana de Córdoba.

En las obras de este elenco se prefiere por lo común el pequeño formato y rara vez la figura completa. Se caracterizan por mostrar los tipos humanos fuertes y musculosos que el impulso naturalista de transición entre el Quinientos y el Seiscientos define en favor de una mayor valoración plástica de la figura, teniendo como correlato las series iconográficas de Pablo de Rojas —la del Crucificado principalmente—. Este mismo naturalismo impulsa su afán minucioso y realista, favorecido la mayoría de las veces por las posibilidades plásticas del barro, exuberante en detalles y policromía. Se agudiza la concentración expresiva en el rostro, con pesadas coronas de espinas, modeladas o talladas en la propia cabeza y generalmente entrelazadas con sus retorcidos mechones, en un desarrollo plástico de clara intención dramática. Se acusan detalles de gran fortuna en la escultura andaluza, como la espina que atraviesa la ceja. La unidad de intereses de todos ellos es clara: extremar hasta donde sea posible la impresión en el devoto, provocando la compasión.

Cabeza de serie, sin duda, es el busto largo que se conserva en la Cartuja de Granada, quizás el que ponderaba el Conde de Maule en el convento del Carmen¹³, obra maestra a la hora de considerar la fuerza comunicativa que ofrece su cercana contemplación, la impresión que produce su patética desnudez y la sensación de angustia y sufrimiento que trasciende la figura, abarcando el cuerpo y el espíritu. Orozco recordaba ante ella los versos de Juan López de Úbeda: “Y aquel cuerpo hermoso / que pudiera ser del sol envidiado / de crueles azotes matizado / estaba denegrido y sanguinoso”¹⁴. En efecto, su realismo raya, por una vez, la expresión patética, que tan ajena es a la escultura granadina, y se desgrana en los pormenores del castigo, que meditaba Fray Luis de Granada: “sus espaldas no son espaldas, sino heridas y cardenales: y heridas inverosímiles pero que acentúan la parte del dolor y del destrozo material; la piel se desgarrar, y para acentuarlo más, su espesor llega a ser como el del cuero, viéndose a través de ellas la blancura del hueso”¹⁵.

Parece recoger toda su amargura entre las manos entrelazadas que aprieta sobre el pecho, dramatización gestual de vivo impacto emocional en el espectador, que se identificaría fácilmente con gestos y sentimientos de desesperación y súplica.

La estética de estos bustos y relieves relacionados con los García constituye un punto y aparte en la escultura granadina, en lo que a patetismo se refiere, quizás fruto de contactos foráneos, siendo muy sugestiva la vinculación estética con Núñez Delgado. De cualquier forma, sirven para apuntar un tema de excepcional fortuna en Granada, así como para abrir cauces resueltamente naturalistas en las experiencias plásticas, de modo paralelo o consecuente a las de Pablo de Rojas, pero éste en clave de contención y clasicismo, caracteres que marcarán un sello de serenidad y equilibrio plástico en la escultura granadina.

Sin embargo, el tenso modelado y exaltada expresividad de sus *Ecce-Homos* se aquieta y dulcifica en temas infantiles de los que se le atribuyen algunas piezas. El *San Juanito* (0,33 m.) tradicionalmente atribuido a Cano, donado en 1796 por el arzobispo Moscoso a la Catedral de Granada, fue reatribuido por Orozco a estos hermanos escultores¹⁶. De elegante sugestión clásica, son el rostro, más blando, y los deliciosos rizos propios del barrista los que le apartan de Cano y hacen posible esta atribución. Sobre todo al compararla con dos bustos de pequeño tamaño de *San Juanito* y el *Niño Jesús*, dados a conocer por Sánchez-Mesa en colección particular granadina¹⁷, que indudablemente pertenecen al entorno de los García y Rojas y que ofrecen —quizás como precedente— algunos estilemas de las cabezas infantiles montañesinas¹⁸. La manera de dibujar los ojos y la boca, y de rizar los cabellos son rasgos que evolucionan en la plástica montañesina que innova en este sentido en el medio artístico hispalense. Imbuido claramente del sentido clásico de la figura del tardomanierismo, el *San Juanito* aporta en Granada la novedad de aplicar ese concepto al pequeño formato, de consumo privado y percepción cercana¹⁹. En estas últimas obras atribuidas, los registros plásticos y, sobre todo, expresivos de estos escultores se amplían asombrosamente, complicando aún más la valoración de su práctica escultórica, casi ayuna de noticias documentales.

EL CRUCIFICADO DE LA CATEDRAL

El Crucificado que preside la Sacristía Mayor de la Catedral de Granada resulta una enigmática obra cuya tradicional atribución a Montañés fue reorientada a los hermanos García en 1966 por Sánchez-Mesa²⁰ sobre cierta referencia documental que luego se comentará, nueva atribución de inmediato recogida y argumentada por Orozco Díaz con motivo de la exposición montañesina de 1972²¹. Sin embargo, la reciente publicación de una nueva referencia acerca de esta obra por el profesor Gómez-Moreno Calera²², permite acometer su estudio con algo más de precisión e invita a releer las noticias anteriores, apuntando alguna hipótesis que ayude a explicar la originalidad de esta obra en su contexto (fig. 1).

Esta última noticia permitiría datar la obra con precisión en 1623 cuando un acta del cabildo de la Catedral de Granada de fecha 3 de noviembre de ese año informa: “los dos

hermanos hijos de Pedro García le (h)an dicho que tiene una hechura de un Santo Cruzifixo grande de muy buena mano por encarnar y por la devoción que tienen a esta Santa Iglesia lo quieren dar para que se ponga en una capilla della (...). Parece fácil colegir en esta escueta noticia que se alude al Crucificado que hoy está en la Sacristía Mayor del mismo recinto, pero al mismo tiempo abre algunas interrogantes de difícil respuesta: admitiendo su estatus eclesiástico, ¿por qué queda silenciada la identidad concreta de los donantes con un lacónico y ambiguo enunciado —“dos hermanos hijos de Pedro García”—, tratándose de un documento oficial —un acta capitular— en la que se hace constar una donación *inter pares*? Por otro lado, si la obra es realización propia, ¿por qué razón no se hace constar específicamente esta autoría, disfrazada bajo la ambigua fórmula “de muy buena mano”? Y, por último, si creemos en la especialización artística de cada uno de los hermanos en modelado y policromía respectivamente, ¿por qué causa se entregó sin policromar? Su condición de eclesiásticos de cierto rango —canónigos de la Colegiata del Salvador, al parecer—, unida a un hipotético pudor a admitir un ejercicio manual, cuál era la consideración social de la práctica artística en la España del momento, daría respuesta sólo en parte a estas interrogantes. Por otro lado, el Pedro García que cita el acta capitular puede identificarse con un albañil ligado a las obras catedralicias y diocesanas, activo en la última década del siglo XVI y primera del XVII²³. Esa vinculación pudo bastar para precisar la identidad de los donantes ante el cabildo de la Catedral e indica que éstos debieron crecer en un ambiente ligado a la producción artística y a la Iglesia, lo que facilitaría el desarrollo paralelo de ambas vocaciones en estos personajes.

La imagen, por lo demás espléndida, resulta enigmática por cuanto supone un patrón formal bien distante de la serie iconográfica del *Ecce-Homo*, tópica de estos escultores y, sin embargo, en relación con ella, al tratarse de un tema de la Pasión. Sin lugar a dudas, la excelencia técnica y la belleza formal son los dos grandes valores de esta imagen y por sí solos avalan la solvencia de sus creadores. Enmarcada en la secuencia evolutiva del Crucificado en la escultura granadina, este Crucificado propone ya un modelo plenamente barroco que, partiendo del tardomanierista acuñado por Pablo de Rojas, resulta más suelto en composición y tratamiento plástico. Del modelo inicial basado en un artifi-



1. Miguel Jerónimo y Jerónimo Francisco García. *Crucificado*, hacia 1623 (policromado en 1724). Granada, Catedral (Sacristía Mayor).



2. Miguel Jerónimo y Jerónimo Francisco García. *Crucificado*, hacia 1623. Detalle del paño de pureza.

ciosa articulación helicoidal de planos contrapuestos en giro y contragiro, queda tan sólo la atemperada tensión de la cabeza ligeramente virada hacia su hombro derecho. La composición se sujeta a una concepción más frontal y se aquietta para propiciar la delectación en el hermoso modelado de torso y piernas. El estudio anatómico apura más el resalte de costillas, arco torácico o abdomen, especificidad resueltamente naturalista. Con respecto a Rojas resulta más blando y en cotejo con Montañés —*Cristo de*

la Clemencia, por ejemplo— más pormenorizado. Éste es el lugar que ocupa esta imagen en esa secuencia artística crucial en el tránsito hacia el barroco en la plástica andaluza, quizás como consecuencia de ambos.

El paño de pureza (fig. 2) resulta ampuloso, en comparación con las obras mencionadas, aunque dimanando de fórmulas de Rojas que en algún caso anuda el perizoma con la propia tela y genera una espiral de pliegues en la caída semejante. Alguna fórmula parecida se practica en figuras del *Ecce-Homo* de cuerpo entero atribuidas a los García. Pero en su resultado plástico, resulta mucho más suelto y complejo, y su influencia visual en la percepción completa de la figura puede valorarse como un acento plástico y dinámico que quiebra los limpios y armoniosos perfiles de su silueta. La traza des-envuelta, de dirección cambiante y minuciosa de sus pliegues, incluyendo el vuelo del lienzo anudado sobre su izquierda, resulta muy dibujística y busca intencionadamente el juego lumínico y la creación de líneas de tensión divergentes de la composición global de la figura. Esta emancipación de intereses avala el momento tardío de la obra, en un proceso de reflexión sobre los recursos expresivos que admite distintos registros plásticos y concita composiciones más complejas y que debe interpretarse como el estilo maduro de estos artistas.

Pero, sin lugar a dudas, la noble testa (fig. 3) es el elemento más destacado de la hermosa imagen. Su concepto plástico, bien proporcionado, y la belleza facial que ofrece representan un hito original en el panorama escultórico granadino. Especialmente relevante es el cotejo que hace Emilio Orozco entre el *Cristo de la Clemencia* de la Catedral de Sevilla (fig. 4) y la imagen granadina, cuyas cabezas dimanen claramente de un concepto



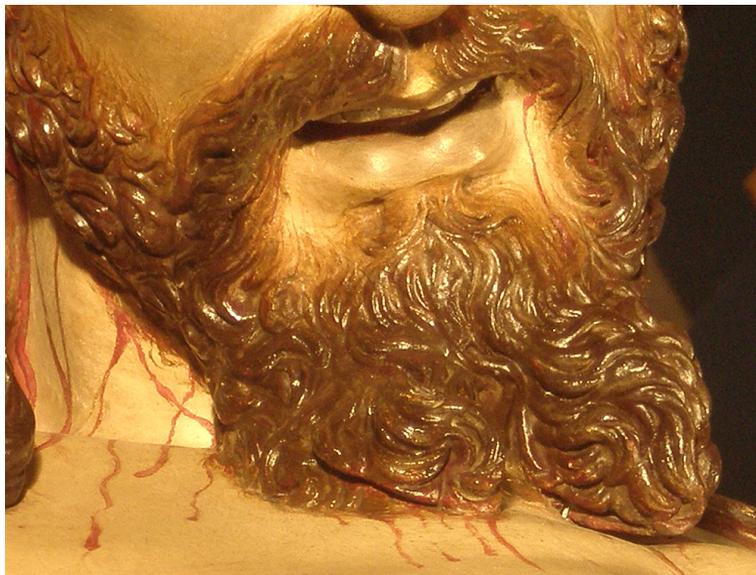
3. Miguel Jerónimo y Jerónimo Francisco García. *Crucificado*, hacia 1623. Detalle del rostro.



4. Juan Martínez Montañés. *Cristo de la Clemencia*, 1603-1606. Sevilla, Catedral.

plástico común²⁴. El tipo facial, no obstante, parece ajustarse más al huesudo y achatado de Rojas que al estilizado de Montañés, pero sin olvidar otros interesantes términos de comparación como Andrés de Ocampo. Los ojos rasgados y la boca entreabierta ofrecen una visión serenamente idealizada, relativizada por la minuciosidad del modelado del cabello, tanto en la barba como en la melena, más simplificada en Montañés. La ondulación de cejas del Crucificado granadino suele resolverse en Montañés en un trazo más firme y rectilíneo, como antes lo hiciera Pablo de Rojas. En el cotejo con los escultores contemporáneos tanto en Granada como en Sevilla no existe parangón para este tipo de plástica tan minuciosa. Bien es cierto que su resultado plástico se encuentra más cercano al de los palillos de modelar sobre el barro que a la mordedura de la gubia sobre la madera (fig. 5), pero no es menos cierto que exige una pericia técnica y el empleo de gubias menudas y puntiagudas, muy específicas, que no parece que pueda ser el fruto de un trabajo esporádico y eventual de la madera. El tratamiento técnico general de la imagen así lo avala, como el perito ahuecado de la misma, que en las piernas alcanza hasta la rodilla, o la perfecta cohesión del embón²⁵.

La manera de entrelazar mechones y ramas de la corona (fig. 6), contando con precedentes y consecuentes —Rojas, Montañés, Mesa, Alonso de Mena— resulta un ejercicio técnico



5. Miguel Jerónimo y Jerónimo Francisco García. *Crucificado*, hacia 1623.
Detalle del rostro.

muy exigente y virtuosista. Parece que intencionadamente se busque la complejidad del modelado, como si se concibiera para una imagen destinada a la contemplación cercana, aunque su ubicación final —al no ser entendido esto— no atendiera a este criterio. En su conjunto, esta hermosa cabeza avala la cercanía a los modelos idealizados manieristas, un concepto plástico bien desarrollado —lo mismo en madera que en barro, donde la corrección de volúmenes es más sencilla— y un quehacer escultórico profundo. Como reflexión teológica y plástica, resulta de honda

significación, alcanzando el equilibrio entre lo dogmático y lo naturalista característico de nuestro barroco.

Ciertamente el parentesco formal con la fisonomía cristífera montañesina es indudable, aunque determinados matices hablan de un concepto más plástico, de modelado más minucioso y vibrante que, aunque sobre la misma fuente —quizás el propio Montañés como modelo— bastan para marcar diferencias. De todos modos, llama poderosamente la atención la deriva montañesina de esta obra, que aparece tan distante en lo formal —que no en lo técnico— de las obras (*Ecce-Homos* sobre todo) tenidas por seguras de los García. El eslabón con ese otro registro plástico, tan homogéneo, que representa la serie iconográfica del *Ecce-Homo*, lo pudo representar el *Crucificado* expirante de la colección Bermúdez, ahora ilocalizado, pero estudiable a través de la fotografía publicada por Orozco Díaz en 1972²⁶ (fig. 7). Representa el desarrollo a cuerpo completo de los bustos largos de *Ecce-Homo*, con un tipo fisonómico —a lo que se ve en la fotografía— que repite el de esta iconografía y con notables coincidencias de modelado en torso y piernas con el *Crucificado* catedralicio. El perizoma, desarrollado y complejo, completa el de esos bustos, evolucionando el más sencillo de Rojas y ofreciendo un modelo inmediato a Alonso de Mena. Seguimos sin tener documentada la relación de los García con el medio artístico hispalense, bien con Núñez Delgado, bien con Martínez Montañés, si ésta se verificó en Sevilla o en la propia Granada²⁷, pero hay suficientes contactos formales que avalan esta relación al tiempo que subrayan una poderosa personalidad artística —al menos en el responsable de la labor escultóri-



6. Miguel Jerónimo y Jerónimo Francisco García. *Crucificado*, hacia 1623. Detalle del rostro.



7. Atribuido a los hermanos García. *Crucificado*. Antes en la colección Bermúdez de Granada.

ca— que se afirma con competencia técnica y excelente criterio plástico, a la búsqueda de la independencia del matiz.

Uno de los elementos de reflexión que suscita el Crucificado de la Sacristía de la Catedral granadina es su donación estando inacabado, sin policromar. Ello probablemente determinó que no fuera colocado al culto de inmediato. Un siglo después, en acta capitular de 22 de marzo de 1724, se resolvió la cuestión: “pareció que el Santo Cristo que ofrecieron y donaron los hijos de Pedro García se ponga en la capilla de la encarnación y que los srs. Chantre y Segura hagan que se encarne por cuenta de la fábrica y den cuenta a su Ilma. y que su Ilma. vino en ello, y dijo que después de encarnado se verá dónde se a de poner y desde luego su Ilma. concedió las indulgencias que puede (...)”. Aunque no se afirme taxativamente, de este testimonio parece deducirse que la imagen quedó una centuria en madera y, por ello, sin exponer al culto. Gómez-Moreno Martínez supuso que esta tarea la realizara Duque Cornejo²⁸, seguramente por la filiación montañesina de la imagen propuesta por entonces. Sin embargo, aunque por esas fechas aún interviene el artista sevillano en las obras de la Cartuja granadina, el volumen de obras en Sevilla durante esa década y la inminencia de su marcha a la Cartuja del Paular (1725), a cierta distancia cronológica ya de sus obras en la Catedral de Granada, invitan a pensar en un artista local, entre los cuales aún estaban en activo excelentes policromadores y en otro tiempo laborantes para



8. Miguel Jerónimo y Jerónimo Francisco García. *Crucificado*, hacia 1623. Detalle del paño de pureza y de la policromía.

la catedral granadina como Diego de Mora o José Risueño, además de artistas más jóvenes como Agustín de Vera. La policromía de esta imagen, de carnaciones pálidas y mate, con sutiles veladuras en torno a los vasos sanguíneos, las llagas y el rostro, resulta perfectamente coherente con el modo de policromar en la Granada de la época. Incluso en un claro intento de lectura historicista, a la búsqueda de una estética cromática acorde a la época en que la imagen fue labrada, el paño de pureza se policromó originalmente con una labor estofada de

finísimos vegetales (fig. 8) y el típico rayado hebreo, ya casi en desuso a finales del primer cuarto del siglo XVIII —aunque presente en alguna obra de Risueño— pero perfectamente compatible con los modos cromáticos de la escultura granadina de un siglo antes. Con excelente criterio, la intervención realizada ha recuperado la policromía original de esta parte, oculta bajo un repunte, rehabilitando el aspecto con que quedó configurada originalmente en 1724, cuando se pretendió colocarlo en la Capilla de la Encarnación, probablemente la actual de San Cecilio en la girola.

El repunte queda perfectamente documentado en 1788. En esa fecha se encomienda al escultor académico Jaime Folch el “retoque” de la imagen²⁹, retoque consistente en repolicromar el paño de pureza en blanco, al gusto neoclásico³⁰. De este modo, se conseguía en la percepción de la imagen un efecto cromático más simple y contrastado. Con toda probabilidad esta operación se realizó para aclimatar estéticamente la figura a su último y definitivo —hasta el presente— emplazamiento en la Sacristía Mayor catedralicia, al tiempo que ésta se amuebla, contemplando un respaldo con doselete específicamente diseñado para esta imagen. No obstante, cabe valorar en esta intervención de Jaime Folch el respeto al resto de la imagen y cómo, a pesar de la simplificación cromática impuesta al perizoma, éste no perdió vigor plástico.

CONCLUSIÓN

A la vista de la lectura estética de la imagen y de los mínimos aportes documentales a ella referidos, no hay razones para dudar de la atribución a los hermanos García, pero sí que obliga a una relectura de su personalidad artística, tradicionalmente basada en la monotonía iconográfica, la especialización técnico-formal y la intensidad expresiva. Sin embargo, el análisis de este Crucificado revela una pluralidad de registros que vuelve su caracterización mucho más compleja de lo que hasta ahora se ha venido considerando. Además, demuestran claramente una profunda cultura artística, sabedora de los mecanismos retóricos de la imaginería devocional y de su lectura espiritual, así como de los ambiguos derroteros estéticos que transitan el sendero del manierismo al barroco, todo ello en consonancia con una gran preparación intelectual y teológica. En buena parte ello debe explicarse desde una desconocida formación artística que plausiblemente se ha explicado en el contacto con el medio artístico sevillano y que, como mínimo, demuestra sólidos conocimientos técnicos.

La trayectoria vital de estos artistas nos resulta por ahora casi enteramente desconocida. Ni siquiera puede afirmarse su origen granadino. Bien pudieran ser oriundos de la misma Sevilla y en una etapa juvenil haber conocido un ambiente artístico que parece estar en el origen de su estética. No obstante, el núcleo escultórico que Pablo de Rojas aglutina en torno a sí en las últimas dos décadas del Quinientos representa las premisas estéticas de las que nace el futuro naturalismo barroco, con extensión en parte del credo estético montañésino y en coherencia con el arte de los García. De todos modos, los nexos entre Granada y Sevilla continuaron fuertes al iniciarse el siglo XVII y aun cabe sospechar algún retorno de Montañés a Granada por motivos familiares, lo que justificaría la filiación montañésina de este Crucificado. Sin embargo, las singularidades con respecto a Montañés ya han quedado expuestas, así como la distancia formal y expresiva con respecto a las figuras del *Ecce-Homo* características de estos artistas. Ello no hace sino subrayar la solvencia y personalidad del expediente plástico de esta imagen. Su correcta percepción, entiendo, requiere una distancia más corta con el espectador que la que actualmente tiene. Una permuta con el Crucificado de Pablo de Rojas de la Sacristía de Beneficiados de la misma Catedral y la incorporación de esta sala al espacio visitable del templo resolvería esta dificultad y haría posible una ponderación más ajustada de esta valiosa escultura.

NOTAS

1. El origen de este estudio se encuentra en el informe redactado para acompañar la memoria de la intervención realizada en el Crucificado que preside la Sacristía Mayor de la Catedral de Granada en el verano de 2008 a cargo de don Dionisio Olgoso Moreno. Convenientemente reescrito y madurado se ofrece como primicia de un estudio más extenso acerca de la compleja personalidad de estos hermanos artistas que estoy realizando en el marco del proyecto de I+D “La difusión del naturalismo en la escultura andaluza e hispanoamericana. Talleres, fuentes, mentalidades e iconografía”, financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia (HUM2006-11294/ARTE).

2. BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco. *Antigüedad y excelencias de Granada*. Madrid: por Luis Sánchez, 1608, fols. 132-133.
3. El mismo autor aclara que había escrito la obra hacia 1600.
4. OROZCO DÍAZ, Emilio. *El poema "Granada" de Agustín Collado del Hierro: introducción*. Granada: Patronato de la Alhambra, 1964, p. 244. Citado en el Canto VII ("Varones insignes"). Una edición reciente del manuscrito: COLLADO DEL HIERRO, Agustín. *Granada de D. Agustín Collado del Hierro: (poema del s. XVII)*. Estudio, edición y notas de Carmen C. López Carmona. Jaén: Universidad de Jaén, 2005.
5. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo. *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid: 1724, p. 356.
6. En el prólogo inserto en SOTO DE ROJAS, Pedro. *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*. Granada: 1652. Ed. de Aurora Egido en Madrid: Cátedra, 1981.
7. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo. *El Museo pictórico...*, p. 356.
8. PARRA Y COTE, Fr. Alonso. *Desempeño ... y relación histórico-panegírica de las fiestas de dedicación del magnífico templo...* Madrid: Imprenta de Francisco Xavier García, 1759, p. 258.
9. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra por la Real Academia de San Fernando, 1800. t. II, pp. 162-163. En indicio de aprecio por la obra de los García, afirmaba "que siguen la manera de Alonso Cano, de quien se dice fueron discípulos", sin llegar a concretar obra alguna, lo que, claramente, hubiera desmentido el aserto.
10. Nuestras rebuscas en el Archivo Histórico Nacional en Madrid y en el propio Archivo de la Colegiata del Salvador de Granada, conservado en la parroquia de San Justo y San Pastor, han sido infructuosas hasta el momento.
11. CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás de la (Conde de Maule). *Viage de España, Francia e Italia...* Cádiz: Imp. Manuel Bosch, 1812, t. XII, p. 236.
12. OROZCO DÍAZ, Emilio. «Los hermanos García, escultores del Ecce-Homo». *Cuadernos de Arte*, I (1936), pp. 3-51 y «Nuevas obras de los hermanos García». *Cuadernos de Arte*, I (1936), pp. 331-334.
13. "En la parte superior del altar de la Virgen del Carmen, una efigie de medio cuerpo de la coronación de Jesucristo es de los García" (CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás de la. *Viaje de España...*, t. XII, pp. 249-250).
14. OROZCO DÍAZ, Emilio. «Los hermanos García...», p. 9.
15. Citado por SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas». En: *Historia del Arte en Andalucía*, t. VII. Sevilla: Gevers, 1991, p. 124.
16. OROZCO DÍAZ, Emilio. «La estética de Montañés y su formación granadina (Propósito y conclusión)». En: *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1972, pp. 132-133.
17. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «El arte del Barroco...», p. 123 y SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «La escultura». En: *El libro de la Catedral de Granada*. Ed. Lázaro GILA MEDINA. Granada: Cabildo de la Catedral, 2005, t. I, pp. 469-470.
18. Por extenso en LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Evocaciones granadinas a propósito del Niño Jesús del Sagrario hispalense». En: *El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas de los siglos XV al XVII. Actas del Coloquio Internacional* (en prensa).
19. LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. «La escultura de Alonso Cano en la Catedral de Granada». En: *Alonso Cano y la Catedral de Granada*. Ed. Francisco Javier MARTÍNEZ MEDINA. Granada: Cabildo de la Catedral, 2002, p. 104.
20. En una nota crítica en la obra de SALAS, Xavier de. *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*. Granada: Universidad, 1966, p. 31, nota 57.
21. OROZCO DÍAZ, Emilio. «La estética de Montañés...», p. 148 y ss.
22. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Pervivencia y modificaciones al ideal siloesco: de Juan de Maeda a Miguel Guerrero (1564-1650)». En: *El libro de la Catedral de Granada*, t. I, p. 158.
23. Junto a Salvador García (¿su hermano u otro hijo?), Pedro García realiza entre 1590 y 1592 la primera sacristía de la Catedral de Granada, luego ampliada en el siglo XVIII (GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Diócesis de Granada y Guadix-Baza. Granada: Universidad, 1989, p. 129 y CRUZ CABRERA, José Policarpo. «La Catedral durante los siglos XVIII y XIX: ornato, función y decoro». En: *El libro de la Catedral de Granada*. Ed.

Lázaro GILA MEDINA. Granada: Cabildo de la Catedral, 2005, t. I, p. 224). En la última de las fechas giraba visita a las iglesias de las Alpujarras para ver las necesidades de reparación existentes. Otra noticia más del mismo corresponde a 1604 en que realiza postura en la subasta de las obras de la iglesia mayor de Motril, lo que evidencia su relación con el patrocinio artístico de la Iglesia. Agradezco estos datos al profesor Gómez-Moreno Calera.

24. OROZCO DÍAZ, Emilio. «La estética de Montañés...», pp. 152-153.

25. Agradezco estas noticias a don Dionisio Olgoso así como al Cabildo de la Catedral de Granada su permiso para estudiar la imagen durante su intervención.

26. OROZCO DÍAZ, Emilio. «La estética de Montañés...», pp. 135-136. Pienso que puede corresponder con el Crucificado expirante que el Conde de Maule vio en la Cartuja granadina (CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás de la. *Viage de España...*, t. XII, p. 253).

27. El relieve del Hospital de la Caridad, más que el busto exento del Hospital de Nuestra Señora de la Paz, ambos en Sevilla, podría justificar una posible presencia de estos artistas en la capital hispalense, aunque la documentación no lo aclara. En el archivo de la Hermandad de la Santa Caridad consta la donación del relieve en torno a 1674 por don Miguel de Espinosa (*Archivo del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla*, “Ynventario general de todos los ornamentos y adornos de esta piadosa Hermandad de la Santa Charidad de N° Sr. Jxto, 1674”, fol. 7 vto.). La trayectoria vital de los artistas, como queda dicho, sigue siendo casi enteramente desconocida.

28. Así lo recoge SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «La escultura», p. 446.

29. CRUZ CABRERA, José Policarpo. «La Catedral durante los siglos XVIII y XIX...», nota 62, p. 236. Percibió por ello 380 reales. Dos años antes, Francisco Desilles concluía el segundo cuerpo de la cajonería de la sacristía, que debió contemplar el dosel que acoge la imagen (*Archivo del Instituto Gómez-Moreno*, leg. 104, fol. 19).

30. Las carnaciones, salvo puntuales repintes, se encontraban en su estado original, no así la corona de espinas, repolicromada en tonos marrones y que la intervención realizada ha recuperado en su tono verdoso original. Agradezco a don Dionisio Olgoso estas informaciones.

