

**La concreción plástica de una devoción:
variantes tipológicas y estilísticas del
Crucificado en la escultura compostelana
de los siglos XVII y XVIII**

Marica LÓPEZ CALDERÓN
Universidad de Santiago de Compostela
GI1907¹

¹ Este trabajo ha sido realizado dentro del marco del proyecto de investigación *Artifeces e patróns no monacato galego: Futuro, presente e pasado*. Código: INCITE09263131PR.

El Crucificado, emblema por excelencia del Catolicismo en tanto en cuanto significa la consumación de la Redención iniciada con el misterio de la Encarnación, constituye la iconografía más representada en la Galicia de los siglos XVII y XVIII, pues, aparte de ser un objeto indispensable para el culto -la iglesia prescribía que en todos los altares en los que se oficiara el sacrificio de la misa hubiese inexcusablemente un Cristo-, para los ritos del bien morir -la imagen del Crucificado debía colocarse en las manos del difunto-, para la meditación -de acuerdo a la importancia conferida a la imagen en el retiro espiritual- o simplemente para bendecir con su presencia cualquier espacio, teniendo en este caso una función apotropaica contra el demonio y todas sus artimañas, fue merecedora de una particular devoción que alcanzó su concreción en los Cristos de Ánimas. Al fin y al cabo, Jesús era quien, mediante su sacrificio, había comprado las ánimas de los hombres, rescatándolas del diablo y purificándolas incluso después de su muerte merced a las misas -sacrificio del altar- dichas en su sufragio.

De forma específica, a la hora de trazar la evolución tipológica de este tema en el ámbito de la escultura compostelana comprendida entre el Barroco y el Neoclasicismo dos son los elementos a tener en cuenta²: primero, la manera de disponer a Cristo en la cruz; y, segundo, la forma del paño de pureza. El primer modelo y punto de partida lo proporciona, conforme es práctica habitual en el estudio de los tipos iconográficos del barroco, el escultor gallego, formado en Valladolid³, Mateo de Prado (San Julián de Cumbras, A Coruña – 1677, Santiago de Compostela)⁴. Concretamente, es su Cristo de la capilla catedralicia de Mondragón (Santiago de Compostela, 1663) el que se convierte en cita indispensable⁵ (Fig. 1): Jesús muerto se dispone sobre la cruz ajustándose a

² Tomamos como punto de partida y referente de este trabajo el estudio de LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., “Imágenes de la divinidad en el arte gallego”, en *Catálogo del Museo Iconográfico de Allariz. Fundación Aser Seara*, A Coruña 2006, pp. 171-172.

³ CHAMOSO LAMAS, M., “El escultor Mateo de Prado”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXV (1956) 430.

⁴ Sobre su lugar de nacimiento v. PÉREZ COSTANTI, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Santiago durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela 1930, p. 452; sobre su fecha exacta de defunción BOUZA BREY, F., “Noticias biográficas del escultor Mateo de Prado”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXV (1956) 452.

⁵ La atribución de este Cristo a Mateo de Prado fue hecha por FOLGAR DE LA CALLE, M^a. C., y LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., “Los retablos”, en *Santiago. San Paio de Antealtares*, Santiago de Compostela 1999, p. 138.

las líneas de sus tablonos, lo que lleva no sólo a que el cuerpo se mantenga inhiesto, sino a que los brazos estén muy abiertos, discurrendo casi paralelamente al travesaño, al tiempo que su paño de pureza resulta bastante amplio, se sujeta con una cinta de cuero que muerde directamente la carne en el lado derecho de la pelvis donde, además, presenta su cabo volante, cintando ese mismo costado, mientras que el otro se voltea por encima del cinturón para cubrir, formando una diagonal, desde la parte inferior del ombligo hasta la mitad de los muslos; apróximadamente a esa misma altura, pero dispuesta por el exterior de la pierna izquierda, cae, a causa de la gravedad, la parte del paño que queda aprisionada debajo del cuero de sujeción.

Este tipo iconográfico fue repetido al año siguiente por el propio escultor o, al menos, por un oficial de su taller en la parroquia de Santa Cruz de Mondoio (Betanzos, A Coruña)⁶ y posteriormente por sus sucesores como Jerónimo de Castro o Miguel de Romay; sirva como ejemplo el Crucificado del Santuario de Nuestra Señora de la Barca de Muxía (A Coruña) que este último talla hacia 1711⁷. Por consiguiente, conforme a estas dos señas de identidad que definen el Crucificado de Prado: los brazos formando un ángulo recto con el travesaño vertical de la cruz y el paño de pureza sólo tocando directamente el cuerpo de Jesús por uno de sus lados, es posible clasificar entre el último tercio del siglo XVII y comienzos del XVIII la producción compostelana de Cristos que atiende a estas mismas particularidades.

A medida que nos acercamos al segundo tercio del siglo XVIII, los brazos forman un ángulo cada vez más agudo y el cuerpo tiende a torsionarse sobre la cruz, características estas que se mantienen vigentes hasta comienzos de la segunda mitad del siglo XVIII. En realidad, esta colocación del cuerpo de Jesús encuentra de nuevo su precedente en la obra de Mateo de Prado, en este caso en el Crucificado que talla para el tablero del coro bajo de San Martín Pinario como parte de la “historia de la vida de Nra. Señora” que le encargan los monjes benedictinos (1639-1647)⁸. En el mismo concibe a Jesús muerto y desplomado sobre la cruz, lo que materializa plásticamente a partir de la flexión de las piernas hacia el lado izquierdo, la torsión del cuerpo hacia el derecho y la disposición de los brazos formando un ángulo obtuso. Por lo que respecta a su paño de pureza, este se sujeta con una cuerda, que deja el lado derecho desnudo, y tiende a formar en el centro de la pelvis un triángulo.

⁶ Ibidem, p. 138.

⁷ LÓPEZ AÑÓN, E. M^a., *Arte Religioso en el Arciprestazgo de Nemancos (A Coruña), Siglos XVII-XX. Arte mueble*, Tesis Doctoral inédita, dirigida por el Prof. Dr. D. José M. López Vázquez, Universidad de Santiago de Compostela 2007, p. 283.

⁸ PÉREZ COSTANTI, P., o.c., p. 452.

Precisamente, este tipo de paño -sujeto con una cuerda, que muerde la carne de Jesús por el lado derecho, y forma un triángulo en la parte central- es característico de la escultura compostelana del segundo cuarto del siglo XVIII, mientras que, a partir del segundo tercio, la cuerda suele tocar directamente ambos costados y el paño reduce drásticamente su tamaño, aunque, eso sí, gusta de dejar por lo menos un cabo volante; sirva como ejemplo el Crucificado de la colección privada de D. José López (Santiago de Compostela). Este paño desaparece por completo con la llegada de la segunda mitad del siglo XVIII.

Asimismo, al término de la primera mitad de la centuria dieciochesca, la escultura compostelana introduce, atendiendo a la forma de disponer a Cristo en la cruz, un tercer tipo de Crucificado: Jesús vuelve a ajustarse a la disposición del madero, conforme, por lo tanto, al modelo de Mateo de Prado en Mondragón y Mondoi, pero, se diferencia de este, en que ahora los brazos pierden rigidez y se flexionan nítidamente en los codos como queriendo demostrar que Jesús permanece sobre la cruz por su propia voluntad y no por el poder de los clavos⁹. El encargado de introducir dicho cambio es José Gambino (1719, O Faramello–1775, Santiago de Compostela), perviviendo, luego, a partir de la labor de su discípulo y yerno José Ferreiro (1738, Noya–1830, Hermisende).

Gambino cierra el capítulo del barroco compostelano, pues, aún cuando el escultor se forma en este lenguaje, paulatinamente incorpora a su producción elementos clasicistas y otros rococós conforme al nuevo sentimiento de época, lo que, además, acompaña de una profunda renovación de aquellas tipologías que constituyen las principales advocaciones de la Compostela dieciochesca entre las cuales se encuentra, como referimos al inicio, la del Crucificado. Precisamente, el primer biógrafo del imaginero, el ilustrado Ceán Bermúdez, en las escuetas notas que al mismo le dedica en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800), destaca que fue lo innovador de sus Cristos lo que le comportó fama en la Compostela de su tiempo¹⁰. Como primer exponente de las palabras del ilustrado sirva el Cristo -justamente un Cristo de Ánimas- que Gambino realiza, al lado de otras treinta y siete figuras, para la capilla del pazo del conde de Amarante en la feligresía pontevedresa de Oca (A Estrada), primer encargo documentado del escultor; concretamente, lo acomete entre el 11 de junio de 1750 y el mes de mayo de 1751¹¹. En el mismo, el artista rompe por completo con la tradición compostelana al inspirarse directamente en el Cristo de Bernini y Ferrata para San Pedro del Vaticano,

⁹ Así lo entiende Otero Túñez en relación con la forma de hacer de José Ferreiro. OTERO TÚÑEZ, R., “Un gran escultor del siglo XVIII: José Ferreiro”, en *Archivo Español de Arte*, 24 (1951) 42.

¹⁰ Madrid 2001, t. II, p. 160.

¹¹ A.H.U.S., Prot. Cristóbal Rodríguez de Lagoa, leg. 4166, 1743-1751, fol. 737 r.º

pieza a la que posiblemente tuvo acceso mediante una estampa y a partir de la cual ya da muestras de ese nuevo espíritu de época que, entre otras cosas, gusta de lo italiano.

En este sentido, y pese al repinte que a día de hoy desvirtúa la obra, aún es posible percibir cómo Gambino toma de su modelo, primero, la idea de Cristo muerto, pleno de serenidad; segundo, la disposición general del cuerpo, si bien introduce unas pequeñas modificaciones que contribuyen a dotar la imagen de mayor naturalismo -nótese la disposición tirante del brazo derecho frente a la ligera flexión de la obra original-, naturalismo que define el estilo inicial del escultor, de ahí que también lo lleve a la construcción del rostro, y gracia -obsérvese el incremento muy suave de la torsión tanto del pecho como de la cadera y rodilla derechas, las cuales se levantan ligeramente sobre sus homólogas del lado izquierdo-; tercero, el paño de pureza: pequeño, anudado sin cuerda en el lado derecho y cayendo volante en el izquierdo, siendo mínima la diferencia respecto a su modelo, consistente, como puede observarse, en que Gambino prolonga un poco el cabo anudado y alarga mínimamente el otro. Este paño se pondrá de moda en la escultura compostelana de finales del siglo XVIII a partir de su discípulo Ferreiro; y, cuarto, la disposición asimétrica del cabello: el lado derecho se configura a partir de un mechón serpentino que sirve de apoyo a la cabeza y el izquierdo se peina hacia atrás, si bien, de nuevo, Gambino altera sutilmente el modelo al introducir tres mechones que dejan al descubierto la oreja, receta que toma, aunque también personalizándola, del escultor compostelano Miguel de Romay.

Al lado de esta cita a Bernini y Ferrata, Gambino resuelve la imagen a partir de un conjunto de recetas que repite constantemente en sus demás Crucificados y que, por consiguiente, se erigen en las señas de identidad que nos permiten reconocer su caligrafía personal. Así, es característico de los Cristos del escultor el engarce del pectoral izquierdo con la axila formando una “c” muy acusada, el arco del costillaje muy marcado, el vientre ligeramente abultado, el aplanamiento de los músculos del muslo a la altura de su unión con la rodilla y la disposición de los dedos del pie con el gordo muy separado y el meñique curvado e introducido bajo su compañero.

Estas soluciones son las que, asimismo, definen el Cristo de la Misericordia del convento compostelano de El Carmen (Fig. 2); pieza que ronda el tamaño natural, procede, según tradición del propio convento, del Tribunal de la Inquisición de Santiago y fue asignada al escultor por Otero Túnñez, quien la cataloga como “obra maestra de Gambino”¹², si bien no especifica su cronología. Por nuestra parte,

¹² OTERO TÚÑEZ, R., “El Carmen de Arriba (Carmelo de Santiago). Arquitectura y escultura”, en *IV semana Mariana en Compostela*, Santiago de Compostela 1999, p. 132.

compartimos dicha atribución de acuerdo a las señas de identidad ya referidas y a aquellas otras relativas a la construcción del rostro y los paños, las cuales, junto con el estilo, nos permiten clasificar la imagen como obra inicial del maestro, concretamente anterior al Crucificado de la capilla del conde de Amarante.

En este sentido, la estructura cilíndrica del rostro es la propia del quehacer de Gambino, mientras que la ausencia de fascia parótida, receta que el escultor siempre emplea a raíz de Oca, la sitúa en un momento inmediatamente anterior. El modelado, dulce y matizado, acentuando los efectos lumínicos, resulta similar al del san Antonio de Herbón (Padrón), pieza ejecutada entre 1745-1749 y con la que además comparte su estilo idealizado, no exento de una confrontación directa con la naturaleza. Asimismo, el repertorio es el característico del maestro - cabe destacar su nariz individualizada, rematada en bola, con forma de corazón en su frente inferior y aletas amorosamente perfiladas-, como también lo es la capacidad de la imagen para transmitir unos afectos *vivos*: el elegante movimiento ondulante de las cejas, los ojos entrecerrados, apenas permitiendo percibir la pupila, casi oculta en su totalidad bajo el párpado superior -otra seña de identidad del escultor-, y la boca semiabierta, dejando entrever los dientes y la lengua, confieren al rostro la fuerza expresiva a la que Gambino siempre fue tan aficionado y supo solventar a partir de un incuestionable dominio técnico.

En este punto el escultor entronca con la mejor producción de Mateo de Prado -obsérvese el *pathos* del Crucificado de la capilla Mondragón-, distanciándose, de esta forma, de la producción compostelana inmediatamente anterior, la cual, de hecho, había derivado en soluciones puramente formularias y, consecuentemente, carentes de impronta de vida. Eso sí, el estilo de Gambino, como hemos referido, debe dar respuesta a un nuevo sentimiento de época, de ahí que el patetismo de la imagen de Prado, precisamente expresión de su tiempo¹³, deje ahora paso a la serenidad, en la cual, sin duda, se refleja toda la grandeza infinita del Redentor; grandeza presta siempre a la misericordia para con el fiel que, arrepentido, se acerque a Él en busca del perdón.

El paño de pureza denota una talla muy dura, como si el tejido hubiera sido almidonado, y presenta un vocabulario a base de cortes y quebraduras que, reminiscente de la forma de hacer del taller de Miguel de Romay, define la actividad de Gambino en torno a Oca. Ello se combina con una disposición de las telas en la que ya se denuncia el interés por plantear e inventar novedades y, sobre todo, por buscar un refinamiento que, con un punto de partida en la naturaleza, dote de *arte* y, por consiguiente, de *gracia* a la escultura, de acuerdo,

¹³ Véase, por ejemplo, el texto que el moralista Gilio da Fabriano dedica en su obra *Due Dialogi* (Camerino, 1564) a exponer cómo el artista debía figurar a Cristo en el tiempo de la Pasión. Paola Barocchi (ed.), Florencia 1986, p. 86.

por tanto, al credo artístico del momento. Obsérvese, en este sentido, la *maniera* de resolver los extremos del paño tanto en la parte superior, lindando con el vientre, como en la inferior, cubriendo el inicio de los muslos: se está ensayando con un juego de contraposiciones y alternancias de convexidades aplanadas, concavidades y cantos ondulados que adquieren todavía un mayor valor de artificio y maestría, no exenta de elegancia, cuando se cotejan con la verticalidad de los pliegues del cabo volante.

Aparte de por su novedad desde el punto de vista formal, este paño también resulta interesante por su forma: anudado y volante en el lado derecho y con el cabo izquierdo cayendo doblado en diagonal desde casi el centro del vientre y por encima de la zona púbica, pues se trata de una solución original, repetida por el escultor dentro de su producción -véase el Crucificado de la sacristía del convento compostelano de Santa Clara (ca. 1745-1749) o el de San Pedro de Présaras (Vilasantar, A Coruña) sobre el que luego volveremos- y herramienta que permite clasificar en torno a principios de la segunda mitad del siglo XVIII los Cristos resueltos a partir del mismo. Gambino, además, acompaña este paño de la que hemos dicho que es la disposición característica de sus Cristos: casi recto sobre el madero, con los brazos muy abiertos y flexionados ligeramente por los codos, y de otras dos innovaciones que, asimismo, se convierten en señas de identidad del escultor e instrumento de catalogación: el *titulus* orientado vertical en vez de horizontalmente como hasta la fecha; y la cruz verdeante con zonas descascadas, la cual, luego, resultará muy típica de los Crucifijos compostelanos de finales del XVIII.

Otro tipo de paño es el que José Gambino ensaya en el Cristo del Desenclavo de Santa María de Cuntis (Pontevedra). Este fue atribuido a su discípulo José Ferreiro por Otero Túnñez en un momento en que reconocía “no conocemos ningún crucifijo de Gambino”, mientras que apuntaba “es muy parecido en sus líneas generales al Cristo de Santo Domingo”¹⁴, obra esta que él entonces fechaba a partir de 1775. Es en la Exposición *Galicia Renace*, celebrada en el monasterio de San Martín Pinario en 1997, cuando la pieza se asigna por primera vez a José Gambino y se data a mediados del siglo XVIII¹⁵, si bien es cierto que sin justificar ni lo uno ni lo otro, al tiempo que en el último estudio que el propio Otero acometió sobre Ferreiro dejó de incluirla entre las obras del maestro¹⁶. Por desgracia, el Cristo ha sufrido recientemente un repinte que lo ha desvirtuado por completo, sin embargo las fotografías en blanco y negro que, en el Inventario del Patrimonio Mueble de la Iglesia Católica de Galicia, se

¹⁴ OTERO TÚÑEZ, R., “Un gran escultor...”, o.c., 40 y 43.

¹⁵ CALVO DOMÍNGUEZ, M. (coord.), *Galicia Renace*, Santiago de Compostela 1997, p. 429.

¹⁶ OTERO TÚÑEZ, R., “José Ferreiro”, en *Artistas galegos escultores (séculos XVIII e XIX)*, Vigo 2004, pp. 209-223.

conservan anteriores a dicha actuación permiten confirmar la autoría de Gambino y su cronología de ca. 1754, en un momento inmediatamente anterior a la imagen de san Francisco de Asís del antiguo convento compostelano de San Lorenzo de Trasoutos con la que guarda un indudable parecido. Se diferencia de esta, de ahí que propongamos una cronología anterior, en su mayor naturalismo, más revestido este de la pátina de idealismo hacia la que el escultor encamina su estilo de los años centrales (1756-1765) en la figura del Padre Seráfico.

Por lo demás, la construcción del rostro atiende a las señas de identidad de Gambino. La estructura es la consabida cilíndrica y asimétrica: el lado izquierdo se desbasta con un plano que comprende desde el parietal hasta la mitad de la quijada y el derecho se soluciona a partir de un arco semiesférico cóncavo debajo del pómulo, recetas ambas asimismo características del quehacer del escultor. El repertorio es aquel que toma prestado de la primera mano de San Martín Pinario: frente amplia y despejada; arcos ciliares que juegan con una disposición recta-curva y se engarzan con la nariz mediante una forma trapezoidal; entrecejo amplio con la zona del lacrimal profundamente excavada; nariz naturalista, rematada en bola y con forma de corazón en su frente inferior, particularidad esta última exclusiva de la producción de Gambino. Es más, su configuración: ancha y con un ligero abombamiento en su parte central constituye una de las fórmulas más habituales de su repertorio inicial -compárese, de hecho, con la de san Francisco de Trasoutos-; boca pequeña, de labios perfectamente recortados; y, finalmente, pronunciado ángulo entre nariz y mentón.

Estas recetas se acompañan, además, de aquella otra que señalamos como distintiva del escultor en sus Cristos muertos: ojos entrecerrados, apenas permitiendo percibir la pupila, casi oculta en su totalidad bajo el párpado superior, lo que, en compañía de la boca semiabierta y, por supuesto, de la *maestría* del escultor en el tratamiento de ambas, dota la figura de pleno sentimiento, conforme también seña de identidad de su actividad: todo el rostro rezuma serenidad como el Cristo de la Misericordia. Incluso, esta se ve ahora intensificada al prescindir del movimiento ondulante que aquel presentaba en sus cejas, lo que resulta de estar ante una pieza posterior y, consecuentemente, en la que se busca, conforme al referido gusto de época, una contención del *pathos* mayor.

A una cronología más avanzada también nos lleva el incremento de la riqueza de matices y de oficio en su modelado, similar, por otra parte, al del franciscano de Trasoutos. Como en este, Gambino supera la excesiva volumetría de la primera mano que le sirve de punto de partida: obsérvese sino la cuidada resolución que ambas piezas presentan en el pliegue que, partiendo de la nariz, separa las mejillas de la zona orbicular de la boca y que nos habla de un artista que gusta de la orografía y del detalle grácil, amorosamente resuelto, al tiempo que y, aunque

pueda parecer contradictorio, compite con el escultor de la segunda mano -Andrés Ignacio Mariño- en la consecución de un modelado lumínico, resuelto a base de grandes planos por los que resbala la luz, acondicionando, de esta manera y conforme es característico de su estilo, técnica y forma al decoro del tema.

De igual forma, el tratamiento del paño de pureza remite al estilo que Gambino empieza a cultivar a mediados de la década de los cincuenta. Así, su cabo volante, aún cuando en su caída remite al del Cristo de la sacristía de Santa Clara, se ha sintetizado por completo, fruto, primero, de haber personalizado el lenguaje de Miguel de Romay del que, como ya hemos referido, se sirve el escultor en sus comienzos y, segundo, de haber conseguido que el paño contribuya a la elegancia de la figura -conforme al gusto de época-, redundando en la composición y no entorpeciendo la percepción de la línea de contorno -de acuerdo a la *maniera* de hacer de Gambino-. Precisamente, esto es lo que justifica el poco relieve que adquiere ahora la tela, lo que pasa a convertirse en característico de sus Crucificados como, en realidad, de toda su producción, y que, eso sí, no impide que su tratamiento denote una particular *maestría*, bien a través de la línea ondulante de los bordes, bien a través de la propia labra matizada en sutiles concavidades sobre las que resbala la luz animando la superficie *a priori* plana. Es una pena que la policromía actual haya desvirtuado íntegramente estos efectos lumínicos puestos al servicio de la contraposición entre las calidades amorosas de las carnaciones y la tersura del tejido, percibido así como un añadido que, como la propia cuerda, no deja de lastimar el divino cuerpo de Jesús o, cuanto menos, de ser un apósito sobre él.

Por otra parte, y como anunciamos al inicio, el paño vuelve a resultar interesante por su novedad: ahora aparece sujeto con una doble cuerda que muerde directamente las carnaciones de Jesús sobre ambas caderas y, mientras cubre la parte central, cae volante en el lado derecho. En cuanto a su procedencia, se trata de un paño que ya había sido utilizado en el manierismo ourensano por Juan de Angés, el mozo, en el retablo de la capilla catedralicia de las Nieves y, posteriormente, por Francisco de Moure en el Cristo del retablo mayor del monasterio de San Julián de Samos (Lugo) -actualmente dispuesto a los pies de la Iglesia-. No sabemos hasta qué punto fue el propio Gambino quien lo introdujo en la escultura compostelana, aunque no resulta una hipótesis descartable, sobre todo, si tenemos en cuenta que, un poco antes que este Crucificado, el escultor talla dos piezas para la parroquia de Santiago de Estraxiz -un san José y un Santiago el Mayor-, la cual, precisamente, se encontraba bajo el patronazgo de Samos. Tal vez, y siempre pensando en que el futuro nos depare algún referente concluyente, esta relación no se circunscribió exclusivamente al envío de las obras, sino a la presencia del propio maestro en Samos, momento en que pudo adoptar como referente el Cristo de Moure.

Gambino, por lo demás, combina este innovador paño con la disposición de Cristo en la cruz que lo caracteriza; de hecho, la pieza remite claramente al Cristo de la Misericordia del convento de El Carmen, si bien, y como corresponde a su cronología posterior, se acompaña de una serie de correcciones anatómicas, como el ligero ancheamiento de la parte inferior del costillaje, lo que genera una sutil curvatura y un engarce más grácil con la axila, la dulcificación del costillaje en torno a la clavícula, la mayor rotundidad de los bíceps y el aplanamiento de los músculos de engarce del fémur con la rodilla. Asimismo, como el Cristo de la Misericordia, resulta muy estrecho visto de perfil, estrechez que, aunque en esta ocasión podría estar justificada en términos pragmáticos -la pieza debía ser utilizada como Cristo Yacente en la procesión que seguía a la función del desenclavo en la tarde del Viernes Santo-, también sirve para reforzar su percepción como una obra cerrada en el espacio y en la que se valora la elegancia de la línea de contorno, sobre todo, desde el punto de vista frontal. Todo ello son notas distintivas del estilo de Gambino que encuentran su apogeo, merced a la mayor *maestría* del escultor, a partir de mediados de la década de los cincuenta.

Este Cristo del Desenclavo fue repetido casi igual, pero con menor tamaño, en el Crucificado del convento de San Antonio de Herbón, obra asignada a Gambino por Milagros Álvaro¹⁷ y luego ratificada por Otero Túñez para quien, en función de la calidad plástica de la escultura y de sus dimensiones de poco más de un metro, se trata del Crucifijo del facistol del coro que refiere el padre Herosa en su *Memorial de hechos notables del convento de Herbón* (1756) como “primoroso y bien pintado” lo que, además, permite al autor datarlo precisamente en torno a ese año de 1756¹⁸.

Por nuestra parte, estamos totalmente de acuerdo tanto con la atribución como con la cronología. Así, su concomitancia fisonómica con el franciscano de Trasoutos resulta aún más próxima que en la pieza de Cuntis, a pesar de que un nuevo repinte, esta vez de finales del siglo XIX, también ha desvirtuado la imagen, generando un incremento del patetismo de acuerdo a una concepción mucho más próxima al eclecticismo decimonónico que a la elegante idealización clasicista desde la cual la pieza posiblemente haya sido concebida y que todavía hoy, a pesar de su policromía, se trasluce en la elegancia de su anatomía. Además, respecto al Cristo de Cuntis, el de Herbón se muestra más avanzado en elementos concretos como, por ejemplo, en el tratamiento del paño de pureza, donde, aparte de haber desaparecido por completo la reminiscencia al lenguaje de

¹⁷ ÁLVARO LÓPEZ, M., “Breve reseña artística del convento de san Antonio de Herbón”, en *Boletín Auriense*, XIII (1983) 207.

¹⁸ OTERO TÚÑEZ, R., “Aportaciones de Gambino al retablo mayor de San Antonio de Herbón”, en *Estudios de arte, Homenaje al Prof. Martín González*, Valladolid 1995, pp. 400-401.

Romay, hay una aproximación a las mismas soluciones de síntesis, aplanamiento y valoración de la línea de contorno que en el cabo volante del manto de san José del coro bajo del convento compostelano de El Carmen, obra que data de ca. 1757-1758¹⁹, o en la búsqueda de la expresividad de los cabellos de la barba que, como en el Cristo de Cuntis, remiten a los del Padre Seráfico de Trasoutos²⁰, si bien en esta consecución semántica se encuentran ya mucho más próximos a estos que los de aquel.

La importancia de todos estos Crucificados radica en que vienen a demostrar que Gambino es, en realidad, el inventor del tipo iconográfico que se había considerado como la gran aportación de José Ferreiro a la escultura gallega y que Otero Túñez concreta paradigmáticamente en el Cristo del Desenclavo de Santo Domingo de Bonaval (Santiago de Compostela), pieza que, si bien en un primer momento dató a partir de 1775, en su último estudio sobre el escultor lleva al año 1766 en base a los datos que proporciona fray Aureliano Pardo en su monografía sobre el templo²¹ (Fig. 3). Este hecho nos lleva a preguntarnos hasta qué punto este Crucificado no responde, en realidad, al estilo final del maestro -Gambino- en vez de al del discípulo -Ferreiro-. No se trata de caer aquí en la tentación de un atribucionismo a ultranza, puesto que, como ha señalado López Vázquez, “teniendo en cuenta que Ferreiro no sólo es discípulo de Gambino, sino que trabajan juntos en el mismo taller” resulta “probable que, por lo menos en determinados casos, ambos puedan ‘tocar’ la misma obra”, pero sí, y conforme al camino iniciado por el referido autor, en señalar si la obra está más próxima al *estilo* de Gambino que al de Ferreiro, “en tanto que uno y otro manifiestan –y Ferreiro posiblemente desde muy pronto- una caracterización expresiva diferente”²².

¹⁹ OTERO TÚÑEZ, R., “El Carmen de Arriba...”, o.c., 136-138.

²⁰ De hecho, constituye otro argumento a favor de su autoría por parte de Gambino. Concretamente, se caracterizan por, en el lado derecho, insertarse en la piel formando los típicos mechones ondulados de trayectoria vertical –como en el Santiago Matamoros de la catedral-, y, en el izquierdo, rizarse en mechones muy cortos y paralelos a la quijada hasta rematar en la bifurcación de la perilla; bifurcación reforzada por la presencia de otros mechones que son fruto de la prolongación del bello del bigote y que remiten a soluciones como la del Santiago Peregrino de la sala capitular de la catedral, si bien ahora más confrontada con el natural. En cualquier caso, lo más importante es el sentimiento orgánico con que se talla el cabello, no sólo formando un todo con la cabeza, sino de acuerdo siempre al decoro del tema.

²¹ OTERO TÚÑEZ, R., “José Ferreiro”, o.c., 213.

²² LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., “A propósito dunha imaxe do mosteiro de Celanova: tipoloxía de san Xosé e estilo no obradoiro Gambino-Ferreiro”, en *Arte beneditina nos camiños de Santiago*, A Coruña 2006, p. 450. El autor rompe aquí con la visión que, desde Manuel Murguía, venía repitiendo toda la historiografía según la cual entre Gambino y Ferreiro se estableció desde el primer momento una perfecta simbiosis estilística: “Hasta entonces sus obras las trabajaba en compañía de su maestro, sin que ni por el estilo, ni por otra señal alguna puedan distinguirse. Una misma era la inspiración, uno el modo de sentir y expresar su sentimiento, y también su

La de José Gambino se basa en ese momento de 1766 –o, lo que es lo mismo, en sus últimos años de actividad (1765-1775)- en una estilización sobre su estilo precedente. Por consiguiente, ¿responde a ella el Cristo de Bonaval? Para contestar a esta cuestión podemos cotejar la imagen con el Crucificado del Calvario de San Pedro de Présaras que el propio Gambino acomete entre los años de 1759 y 1762. El punto de partida en la misma parece evidente. De esta toma, en primer lugar, el tipo facial; en segundo, la abundancia de detalles orográficos que conforman su fisonomía y la distribución asimétrica de los mismos, de manera que el lado derecho se desbasta con un plano que comprende desde el parietal hasta la mitad de la quijada y el izquierdo se soluciona a partir de un arco semiesférico cóncavo debajo del pómulo; en tercero, la riqueza de matices de modelado, que incluso se ha incrementado en la pieza compostelana merced a la mayor variedad de modulaciones y concreciones que introduce el maestro -apréciese sino el tratamiento que recibe el característico pliegue que separa la mejilla de la zona orbicular de la boca-; y, por último, el afecto *vivo*, exponente de la capacidad que a lo largo de su producción Gambino tiene acreditada para la transmisión de las pasiones -no así Ferreiro-, hasta el punto que Otero Túñez llega a decir “pocos crucifijos hemos visto tan sentidos”²³.

Consecuentemente, la imagen de Bonaval es resultado de las búsquedas naturalistas que tanto a nivel de tratamiento orográfico como de plasmación de los afectos se constatan desde la más temprana producción de Gambino, aunque ahora resueltas a partir de igual maestría, o si cabe más, que la que exhibe en las obras de su segunda etapa, en este caso que en el Cristo de Présaras. Ahora bien, a pesar de que los medios de ejecución de una y otra pieza no han variado sustancialmente, lo cierto es que, como asimismo se desprende de su comparación, su estilo no es el mismo: el del Crucificado de Bonaval es, precisamente, aquel que define la producción final de Gambino como se comprueba si ahora lo cotejamos con el del Nazareno del Paso Procesional de Santiago de Pontedeume (A Coruña), obra encargada al escultor el seis de junio de 1771 por la Cofradía de los Dolores²⁴. Como éste, y frente al Cristo de Présaras, presenta una fisonomía más afilada, consecuencia de haber enflaquecido el tipo facial del que parte sacándole carne a la mejilla debajo del pómulo y restándole potencia al mismo, haber abombado más la frente y haber permutado la boca por otra ligeramente más pequeña, y acabada a partir de un primoroso dibujo que se recrea en perfilar delicadamente todos los detalles orográficos, como las patas de gallo, la bolsa del párpado, las arrugas de la frente o la aleta de la nariz, y que alcanza su cenit

manera” [*El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Santiago de Compostela 1884, p. 97].

²³ OTERO TÚÑEZ, R., “Un gran escultor...”, o.c., 42.

²⁴ CASTRO ÁLVAREZ, C. (de), y VÁZQUEZ ARIAS, J. C., *La iglesia de Santiago de Pontedeume. Historia y Patrimonio Artístico*, A Coruña 2003, p. 113.

en el tratamiento de los cabellos, ahora completamente caligráficos, jugando, incluso, con oquedades similares a las empleadas por los hombres del taller de Romay y particularmente por Andrés Ignacio Mariño en el san Juan Bautista del retablo del Rosario de San Martín Pinario.

El resultado es una pieza que, como la del Nazareno o cualquiera de las obras finales de Gambino, es consecuencia de haber estilizado sobre el idealismo naturalista precedente, lo que la lleva a perder, en términos de época, ese *no se que*²⁵ de sensualidad que, en cambio, sí destila la producción de sus años centrales. Sensualidad que, además, se encuentra convenientemente reforzada por una pose elegante y galante, como puede observarse en la propia figura de Présaras, y que, en cambio, Gambino suprime en sus años finales, de lo que constituye un claro exponente la propia imagen de Bonaval -mucho menos acentuada en su composición sinuosa que aquella- o, por poner otro ejemplo, el Cristo de Ánimas de Santiago de Pontedeume. Esta obra, ya realizada en 1771, aunque todavía sin pintar -lo que nos lleva a suponer que no hacía mucho que había sido tallada-, fue atribuida a Ferreiro precisamente por su parecido con el Cristo del Desenclavo de Bonaval²⁶.

Sin embargo, su mecenas, Juan Francisco Moreira Montenegro, era sobrino del Arzobispo Rajoy y hermano de Tomás Moreira Montenegro, el mismo que, como miembro de la congregación de los Dolores, le encarga a Gambino el Paso del Nazareno, por lo tanto, resulta lógico pensar que también a él le hubiese encomendado este Cristo de Ánimas. Es una pena que el rostro no nos permita fundamentar dicha atribución ya que fue salvajemente mutilado a principios del siglo XX para ponerle barba y cabellos naturales. En cualquier caso, lo que nos interesa poner de manifiesto es la rigidez compositiva del Cristo de Bonaval que, si bien es cierto que puede venir marcada por la propia funcionalidad de la imagen al tener que actuar como Cristo Yacente, también lo es que se trata de un rasgo distintivo del estilo final de Gambino, según puede constatarse a partir de las demás iconografías talladas por el escultor y según se observa en la propia del Cristo de Pontedeume.

Por lo tanto, el Crucificado de Bonaval concuerda perfectamente con el *estilo* final de Gambino, ¿y con el de Ferreiro? En el momento en que lo comparamos con el Cristo de la Buena Muerte del convento compostelano de San Francisco o con el Cristo de la Paciencia de San Martín Pinario, obras seguras del escultor y realizadas unos diez años después que el de Bonaval, el primero posiblemente con anterioridad, se pone de manifiesto toda una serie de diferencias.

²⁵ FEIJOO Y MONTENEGRO, B. J., *Teatro crítico universal ó discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*, Madrid, 1779 [1728], t. VI, pp. 251-258.

²⁶ CASTRO ÁLVAREZ, C. (de), y VÁZQUEZ ARIAS, J. C., o.c., pp. 82-83.

En cuanto a la cabeza, esta resulta mucho más voluminosa en las imágenes de San Francisco y Pinario que en la de Bonaval, merced a que presentan un rostro menos afilado, consecuencia de haber potenciado más sus pómulos conforme nota distintiva del *estilo* Ferreiro, y un pelo más abultado y menos caligráfico. Desde el punto de vista del repertorio, las dos primeras piezas se definen por presentar el bigote separado de la barba, quedando interrumpido al solaparse con ella, la nariz estandarizada y las cejas construidas a partir de un juego curvo, mientras que la de Bonaval se caracteriza por fundir el bigote en un todo continuo con la barba, valerse de una nariz más individualizada y de remate en bola más acusado y resolver las cejas a partir de un juego recto-curvo, todo lo cual constituye, y no sólo en la iconografía concreta del Crucificado, señas de identidad que diferencian respectivamente el *estilo* Ferreiro del *estilo* Gambino. Por otra parte, el sentimiento de paz está mejor conseguido en Bonaval que en San Francisco o Pinario. Ello es fruto de tener menos bajas las comisuras de sus labios y más matices en su modelado: obsérvese, por ejemplo, la variedad de modulaciones de la zona del entrecejo, consecuencia esta de haber rehundido más entre la nariz y el lagrimal, o del pliegue que separa las mejillas de la zona orbicular de la boca. Precisamente, estos dos rasgos, la riqueza tanto de vida interior como exterior de la figura, a partir de una magnífica técnica e incuestionable *maestría* en la plasmación de las pasiones y tratamiento orográfico del rostro, constituyen otras tantas señas de identidad que diferencian al maestro del discípulo.

En cuanto a la anatomía del cuerpo, el Cristo de Bonaval resulta respecto al de San Francisco y Pinario menos ancho de pecho y más estrecho en profundidad, característica esta última que, como hemos podido comprobar, constituye una nota distintiva de las imágenes de Cristo de Gambino. Además, presenta las caderas mucho más marcadas, al tiempo que descompensadas, a partir de lo cual se ve reforzado el giro que resulta de flexionar las piernas de manera que la derecha se superpone sobre la izquierda; la consecuencia es una pieza de mayor elegancia, rasgo asimismo propio de los Crucificados de Gambino, aún cuando, como corresponde a una obra de sus años finales, esta, según hemos explicado, se ha atemperado respecto a la etapa precedente.

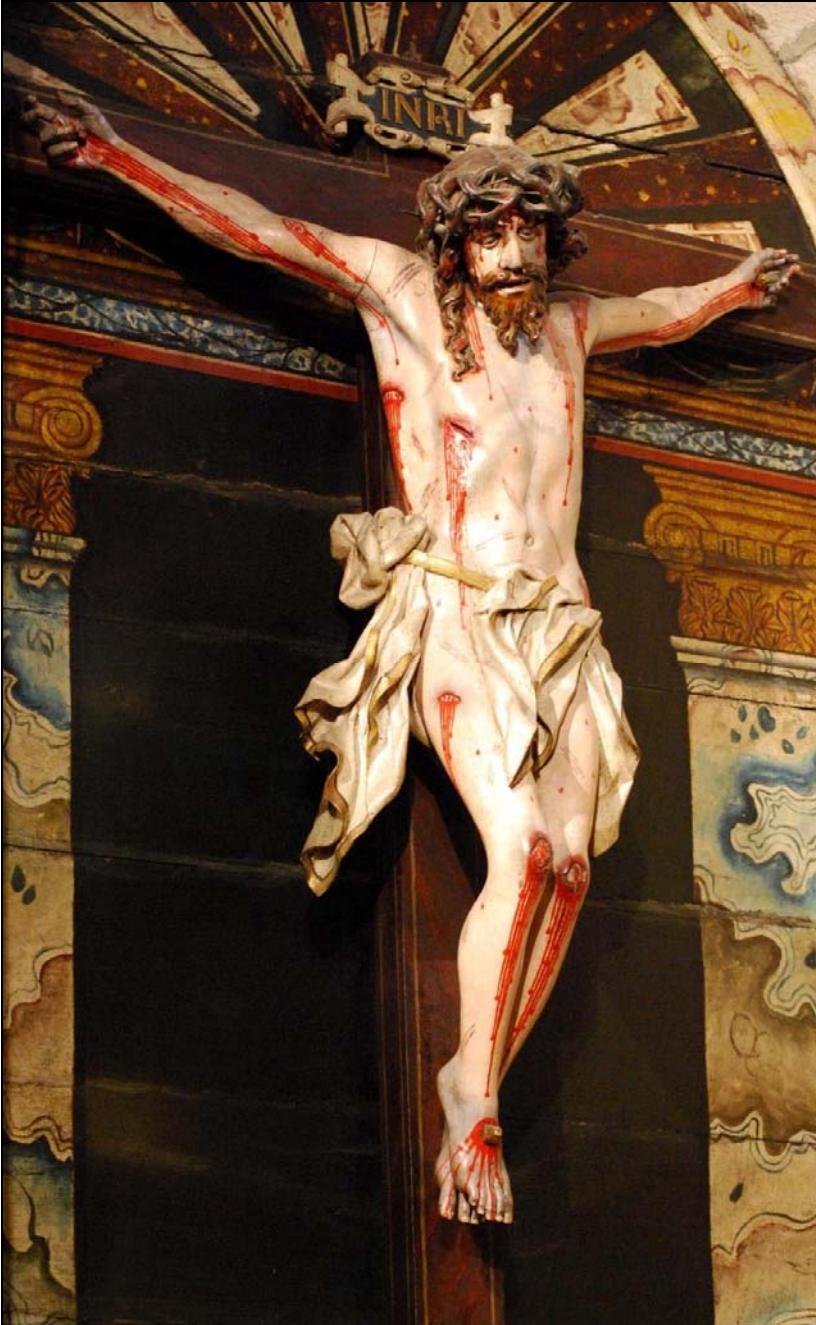
Y, en cuanto al paño de pureza, el del Cristo de Bonaval se diferencia del de las piezas de San Francisco y Pinario en que se ajusta más al cuerpo, tiene un carácter mucho menos plástico y multiplica los pliegues con un sentido compositivo, detrás de todo lo cual se esconde, como también hemos podido comprobar, el *estilo* Gambino. No obstante, donde no cabe duda alguna de su filiación al hacer de este escultor es en la forma de resolver su cabo volante: este presenta el mismo sentido escultórico que el de los Cristos de Herbón y Présaras e, incluso, que el cabo del manto de san Joaquín del convento compostelano de El

Carmen (ca. 1757-1758). Por lo demás, se trata del paño de pureza que ya hemos visto emplear a Gambino al comienzo de su actividad en el Cristo de la Misericordia del convento de El Carmen y en el Crucificado de la sacristía de Santa Clara y que asimismo retoma para el Calvario de San Pedro de Présaras. Eso sí, nótese cómo a medida que avanzan los años la diagonal que forma en su caída el cabo izquierdo se va atenuando hasta adoptar una disposición prácticamente vertical en las piezas de Bonaval y San Francisco, lo que, de nuevo, se convierte en instrumento para la catalogación de esta iconografía.

A raíz de lo expuesto se puede afirmar que el Cristo de Santo Domingo de Bonaval se corresponde con el *estilo* Gambino más que con el *estilo* Ferreiro, aunque, a falta de documentación que lo acredite, no podemos llegar a asegurar que la mano que lo ejecutó fue la del maestro y no la del discípulo.

Finalmente, en obras relacionadas con el taller de José Gambino, como el Cristo de la colección particular de D. Jorge Rodríguez (Santiago de Compostela) o el de la clausura del convento compostelano de Santa Clara, aún es posible encontrar una nueva variante de paño: anudado y volante en el lado derecho, donde, además, la cuerda que lo sostiene muerde directamente el cuerpo de Jesús, y volteado en torno a la referida cuerda a lo largo de casi todo el lado izquierdo formando una especie de cortinilla. En realidad, se trata de una solución que ya aparece en la escultura compostelana en el año 1714, concretamente en el Crucificado que Jacobo de Quinteiro e Ignacio Romero tallan para el retablo de la Virgen de la O del convento de San Paio de Antealtares²⁷, si bien en ese momento resulta mucho menos frecuente que aquella otra consistente, como ya dijimos, en un paño que forma un triángulo en su parte central mientras que la cinta que lo sujeta toca la carne de Jesús por el lado derecho -primer tercio del siglo XVIII- o por los dos -segundo tercio del siglo XVIII-. Esta propuesta, como también señalamos, se desvanece con la llegada de la segunda mitad de la centuria frente al paño cortinilla que, en cambio, pasa a imponerse con bastante fuerza, conviviendo, de esta forma, con aquellas otras soluciones novedosas que hemos visto introducir al propio José Gambino.

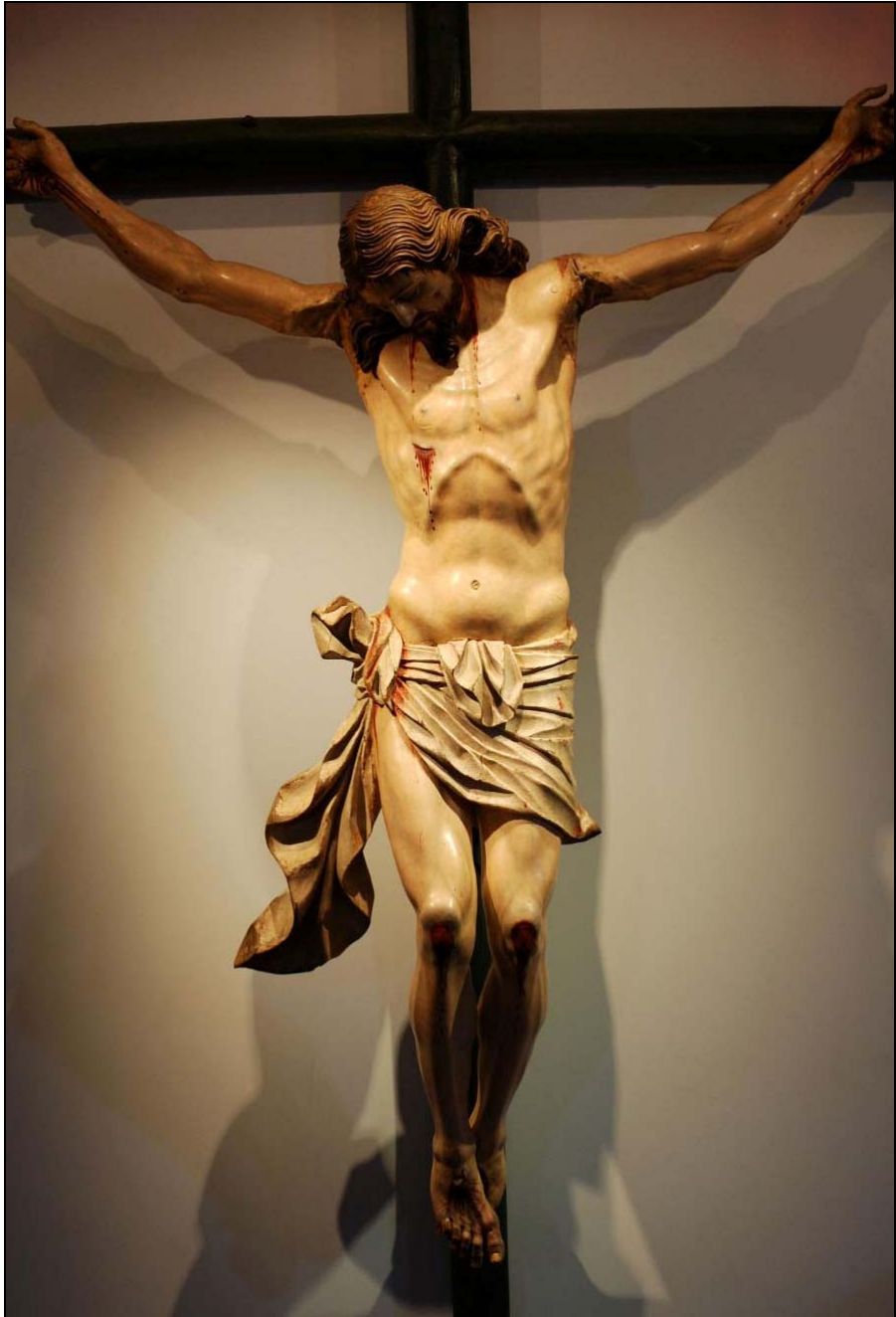
²⁷ FOLGAR DE LA CALLE, M^a. C., y LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., “Los retablos”, o.c., p. 138.



1. Cristo Crucificado. Mateo de Prado. Capilla de Mondragón (Catedral de Santiago de Compostela), 1663.



2. Cristo de la Misericordia. José Gambino. Convento de El Carmen (Santiago de Compostela), ca. 1745-1749.



3. Cristo del Desenclavo. *Estilo* José Gambino. Convento de Santo Domingo de Bonaval (Santiago de Compostela), ca. 1766.