

El Crucificado en la escultura compostelana de mediados del siglo XVIII. José Gambino, *inventor* de tipos e introductor de nuevas formas

Marica López Calderón ¹

Universidad de Santiago de Compostela (GI-1907)

Resumen: En este artículo abordamos la transformación de la imagen devocional del Crucificado en la escultura compostelana de mediados del siglo XVIII. El artífice de dicho cambio fue José Gambino, quien puso su *capricho* al servicio tanto de la iconografía, lo que lo llevaría a *inventar* una nueva tipología de Crucificado con sus variantes, como de la forma, lo que lo conduciría a la introducción de una imagen más afable y grácil que la del alto barroco respondiendo, de esta *manera*, a la demanda del contexto histórico en que vive. Esto es lo que nos dice el artista cuando le preguntamos en sus horas de vigilia, pero también nos hemos dirigido a él en las de sueño, lo que nos ha permitido, ejerciendo en este punto como *connoisseurs*, establecer los rasgos indiciarios de su producción y, a través de estos, asignar a sus gubias el Cristo de la Sacristía del convento compostelano de El Carmen. En última instancia, este estudio busca presentar a José Gambino como ese escultor reputado, de los mejores de este reino de Galicia, por el que ya lo tenían sus contemporáneos y que, sin embargo, la historiografía artística posterior ha negado a favor de su discípulo José Ferreiro.

Palabras Claves: Crucificado. Escultura. José Gambino.

Abstract: In this article we raise the transformation of the devotional image of Christ Crucified in the compostelana sculpture in the mid-18th century. The author of this change was José Gambino, who put his *caprice* in the service of the iconography, which would lead him to *invent* a new typology of Crucified with its variants, just as the form, which would lead him to the introduction of a more affable and graceful image than the one of the High Baroque, replying, in this *maniera*, to the request of the historical contexts in which he inhabited. This is what the artists tells us when we ask him in his wakeful hours, but we have also spoken to him in the sleeping ones, which has allowed us, acting in this manner as *connoisseurs*, to establish the characteristic features of his production, and, through them, to assign to his gouge the Christ in the vestry of the convent El Carmen, in Santiago de Compostela. As a last resort, this study

¹ Beneficiaria del Programa Nacional de Movilidad de Recursos Humanos del Plan Nacional de I-D+i 2008-2011. Este trabajo se integra en los Proyectos de Investigación “Arte y monasterios. La aplicación del patrimonio artístico a la sostenibilidad de la Ribeira Sacra (Montederramo y Ribas de Sil) financiado por el Ministerio del Interior y Ciencia (Ref.: HUM 2007-61938) y “Artífices e patróns no monacato galego: Futuro, presente e pasado” financiado por la Xunta de Galicia (Ref.: INCITE 263-131PR).

attempts to introduce José Gambino as that renowned sculpture, one of the best in this reign of Galicia, as his contemporaries considered him, although he was refused by the subsequent historiography in favour of his disciple, José Ferreiro.

Keywords: Christ Crucified. Sculpture. José Gambino.

El Concilio de Trento, en su sesión vigesimoquinta, establece que los obispos “enseñen con esmero que por medio de las historias de nuestra Redención, expresadas en pinturas, y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de la fe, y recapacitándoles continuamente en ellos”². En este mandato se encierra el nuevo papel que pasa a desempeñar la imagen como, por un lado, biblia de los iletrados y, por otro, soporte para la meditación, finalidad esta última que no deja de responder al contexto tan genuinamente español de la oración mental metódica³. En relación con esta, se insta al fiel a que “nos acordemos de nuestras postrimerías, que son la muerte, el juicio, el infierno y la gloria [...] para cumplir los Mandamientos de Dios y de la Iglesia, y nunca pecar”⁴ y, sobre todo, de la Pasión del Salvador, la cual, como reza uno de los capítulos del Catecismo de Nieremberg, es el “remedio universal de todos los vicios”; así, de acuerdo a la enseñanza del propio jesuita, “si queremos ser libres de los dientes del pecado, y sujetar nuestras propias pasiones, venciendo las tentaciones del enemigo, debemos mirar y considerar muy de veras á Cristo crucificado, con cuya vista seremos sanos de todas nuestras pasiones”⁵. Es, pues, dentro de este ambiente como se entiende la enorme difusión que experimentó el tema del Crucificado a lo largo de los siglos XVII y XVIII, convirtiéndose, de hecho, en la iconografía más representada en Galicia; a lo dicho, claro está, cabe también añadir que se trataba de un objeto indispensable para el culto, para los ritos del bien morir e, incluso, para bendecir con su presencia cualquier espacio, además de ser merecedor de una particular devoción que hallaría su específica concreción en los Cristos de Ánimas.

Precisamente, un Cristo de Ánimas es el primer Crucificado del que tenemos constancia documental de José Gambino (1719, O Faramello-1775, Santiago de Compostela), un escultor, en palabras de sus propios contemporáneos,

² *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por Don Ignacio Lopez de Ayala*, Madrid: Imprenta Real, 1785, p. 477.

³ LEMEUNIER, Guy- “El nuevo coloquio divino. Investigaciones sobre la oración mental metódica en el Siglo de Oro”. *Revista Murciana*. ISSN electrónico 1989-6204. Nº 2 (1997), p. 41-63.

⁴ NIEREMBERG, Juan E.- *Práctica del Catecismo Romano. Doctrina cristiana*, Madrid: Viuda e Hijo de Aguado, 1883 [1639], p. 175.

⁵ NIEREMBERG- *Práctica...* op.cit., p. 268-269.

“reputado”, de “los mejores de este reino de Galicia”⁶. Valoración que sigue siendo perfectamente válida a día de hoy y lo es porque supo combinar el dominio de una magnífica técnica con la capacidad de una fructífera invención⁷; de hecho, es a través de estas dos herramientas cómo el imaginero renueva el contexto de la escultura cristológica en Compostela.

1. LA *INVENCIÓN* AL SERVICIO DE LA ICONOGRAFÍA. LA INTRODUCCIÓN DE UN NUEVO TIPO ICONOGRÁFICO Y SUS VARIANTES

Para empezar el capricho⁸ en el que el artista explaya su imaginación se puso al servicio de la iconografía, lo que lo llevó a formular una tipología completamente nueva del Crucificado en la Compostela moderna. Tomemos como ejemplo, además del Cristo de ánimas anteriormente referido, pieza que el escultor acomete para la capilla del Pazo de Oca (A Estrada, Pontevedra) entre el diez de junio de 1750 y el mes de mayo de 1751⁹, el Cristo de la Misericordia del convento compostelano de El Carmen¹⁰

⁶ Concretamente, el abad de Sobrado, en la carta que envía a la Real Academia de San Fernando en busca de asesoramiento para las esculturas del retablo mayor de su iglesia (1770), explica que cerró “ajuste de treinta y cinco piezas de escultura con dos escultores reputados los mejores de este Reyno de Galicia”, en alusión a José Gambino y su discípulo José Ferreiro. OTERO TÚÑEZ, Ramón- “Textos y documentos. El retablo de Sobrado y el Neoclasicismo”. *Cuadernos de Estudios Gallegos*. ISSN: 0210-847X. Nº 34 (1960), p. 339.

⁷ Inventor dicese de “el autor de la cosa nueva”. Cov. p. 740.

⁸ En el sentido que emplea Vicente Carducho de “pensamiento nuevo del pintor” (CARDUCHO, Vicente- *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias*, Bolonia [Madrid]: FORNI, Arnaldo (ed.), 1990 [1633], p. 40). Con el mismo significado lo hallamos también en el Primor VII de *El Héroe* (1637) de Baltasar Gracián (véase Barcelona: Luis Santa Marina, 1990, p. 20).

⁹ A.H.U.S., Prot. Cristóbal Rodríguez de Lagoa, leg. 4166, 1743-1751, fol. 737 r.^o La noticia fue dada a conocer por COUSELO BOUZAS, José- *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela: Instituto Teológico Compostelano, 2005 [1993]. ISBN 84-933810-1-2, p. 368.

¹⁰ Este fue atribuido al escultor por Otero Túñez, quien lo cataloga como “obra maestra de Gambino”. OTERO TÚÑEZ, Ramón- “El Carmen de Arriba (Carmelo de Santiago). Arquitectura y escultura”, en *IV semana Mariana en Compostela*, Santiago de Compostela: Real e Ilustre Cofradía Numeraria del Rosario, 1999, p. 132.



Fig. 1 - Cristo Crucificado. José Gambino. 1750-1751.
Capilla del Pazo de Oca. A Estrada, Pontevedra.



Fig. 2 - Cristo de la Misericordia. José Gambino. Ca. 1745-1749.
Convento de El Carmen. Santiago de Compostela.

y el Cristo del Desenclavo de Santa María de Cuntis¹¹ (Pontevedra),



Fig. 3 - Cristo del Desenclavo. José Gambino.
Ca. 1754. Santa María de Cuntis. Pontevedra.



Fig. 4 - Cristo del Desenclavo. José Gambino. Ca. 1754.
Santa María de Cuntis. Pontevedra.
Fotografía tomada del Inventario del Patrimonio Mueble
de la Iglesia Católica de Galicia.

tallas que, atendiendo al estilo del maestro, datamos ca. 1745-1749 y ca. 1754 respectivamente.

Las tres imágenes se definen por presentar a Jesús muerto sobre la cruz ajustándose a las líneas de sus tablones, lo que lleva no sólo a que el cuerpo se mantenga inhiesto, sino a que los brazos estén muy abiertos, discurriendo casi paralelamente al travesaño. En esta forma de disponer a Cristo, Gambino rompe con la tradición compostelana inmediatamente anterior, al tiempo que, como es habitual en el conjunto de su producción, vuelve sus ojos a Mateo de

¹¹ Este fue por primera vez asignado al imaginero en la Exposición *Galicia Renace* que se celebró en el monasterio compostelano de San Martín Pinario en el año 1997, si bien es cierto que sin justificar dicha atribución. CALVO DOMÍNGUEZ, Miguel Ángel (coord.)- *Galicia Renace*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1997. ISBN 84-453-1940-X , p. 429.

Prado¹², el discípulo de Gregorio Fernández que en el año 1639 se establece en Santiago, donde ejercerá una intensa actividad hasta su muerte en 1677¹³, convirtiéndose en el creador de la escultura barroca compostelana. Este, concretamente en el Crucificado de la capilla catedralicia de Mondragón (1663, Santiago de Compostela)¹⁴,



Fig. 5 - Cristo Crucificado. Mateo de Prado. 1663.

Capilla de Mondragón de la catedral de Santiago de Compostela.

¹² Así también lo hace en las iconografías de san José, san Juan Bautista y san Francisco de Asís. Concretamente, Gambino toma como referente los tipos que, de cada uno de estos temas, introduce Mateo de Prado en el coro de San Martín Pinario (1639-1647); por ejemplo, el de san José lo encontramos en la imagen sita en el retablo de la epístola de la misma capilla de Oca que el Cristo de Ánimas; el de san Juan Bautista en la pieza que realiza para la iglesia compostelana de la Compañía, a día de hoy dispuesta presidiendo el retablo de San Luis Gonzaga en la nave del evangelio; y el del Padre Seráfico en una pequeña imagen de la clausura del convento de las clarisas en Santiago.

¹³ BOUZA BREY, Fermín- "Noticias biográficas del escultor Mateo de Prado". *Cuadernos de Estudios Gallegos*. ISSN: 0210-847X. Nº 25 (1956), p. 452.

¹⁴ La atribución de este Cristo a Mateo de Prado fue hecha por FOLGAR DE LA CALLE, M^a del Carmen; LÓPEZ VÁZQUEZ, J. Manuel- "Los retablos". CALVO DOMÍNGUEZ, Marcelina; IGLESIAS DIAZ, Carmen (coord.)- *Santiago. San Paio de Antealtares*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, ISBN 84-453-2445-4, p. 138.

Santiago de Compostela

fue, por tanto, el encargado de introducir el tipo iconográfico consistente en ajustar a Jesús a la disposición del madero. Ahora bien, Gambino es un *artista*, no un *artesano*, y, consecuentemente, no se limita a copiar una fórmula dada, sino a *inventar* a partir de la misma: las tres piezas que ahora estudiamos se diferencian de la de Prado en que sus brazos pierden la rigidez de los de esta, al tiempo que se flexionan nítidamente a la altura de los codos como queriendo mostrar que Jesús permanece sobre la cruz, no por el poder de los clavos, sino por su propia voluntad¹⁵. De esta forma, el maestro incorpora a la imaginería compostelana un nuevo tipo de Crucificado.

La importancia del mismo radica, en primer lugar, en que nos permite subrayar el factor de la originalidad como distintivo de maestría en el estilo de Gambino y, consecuentemente, ratificar, como hicimos al inicio, la afirmación de sus propios contemporáneos, lo que tampoco está demás habida cuenta que la figura de este imaginero, aún a día de hoy, se halla infravalorada a favor de la de su discípulo y yerno José Ferreiro. Concretamente, de los estudios de Otero Túñez¹⁶ se traslucen más o menos explícitamente dos ideas que, a continuación, ha ido repitiendo la mayor parte de la historiografía sobre estos autores y manifiestamente Milagros Álvaro en su monografía¹⁷: primera, la superioridad como escultor de Ferreiro sobre Gambino y, segunda, la diferencia existente entre uno y otro como producto de un cambio de estilo en el que Ferreiro se decanta por el nuevo, el neoclasicismo, frente al viejo y ya rechazado por las élites del momento, el rococó, utilizado por Gambino; este, incapaz de evolucionar, acabaría por retirarse, dando paso a su discípulo. A ello, además, se suma, precisamente y como otra de las bases fundamentales

¹⁵ Así lo explica Otero Túñez en relación con los Crucificados de José Ferreiro, quien, en realidad, está siguiendo el tipo de Gambino. OTERO TÚÑEZ, Ramón- "Un gran escultor del siglo XVIII: José Ferreiro". *Archivo Español de Arte*. ISSN 0004-0428. Nº 24 (1951), p. 42.

¹⁶ Hay que tener en cuenta que cuando este realiza sus primeros trabajos sobre Ferreiro, en la década de los años cincuenta del siglo pasado, eran muy pocas las obras conocidas de Gambino, lo que unido a los juicios precedentes de Manuel Murguía, Pérez Costanti y, en menor medida, Couselo Bouzas, tras los que se rastrea un poco de parcialidad hacia el paisanaje –Gambino no deja de ser hijo de un italiano- y un mucho de rechazo al gusto rococó, es hasta cierto punto lógico que sobrevalorase la figura del discípulo a costa de la del maestro, teniendo en cuenta, además, la magnitud de las obras conocidas de aquel.

¹⁷ ÁLVARO, Milagros- *Gambino 1719-1772*. Vigo: Galaxia, 1997. ISBN 84-8288-149-3.

de la mayor valoración del discípulo sobre el maestro, el que este último ha sido considerado como el introductor de nuevos tipos iconográficos en el ámbito de la plástica compostelana; hoy, sin embargo, sabemos que la gran mayoría de los mismos son, en realidad, aportación de su maestro¹⁸, como el que ahora nos ocupa del Crucificado, considerado, sin embargo, como invención de Ferreiro.

Y, en segundo lugar, la trascendencia del tipo estriba, siguiendo en este punto el método arqueológico, en que se convierte para el historiador del arte en un instrumento esencial para la catalogación de las piezas de esta iconografía. Concretamente, como hemos referido, atendiendo a la forma de colocar a Jesús en el madero¹⁹, es posible circunscribir las imágenes de Crucificados de los siglos XVII y XVIII a tres momentos en correspondencia, por lo tanto, con otros tantos tipos: el primero, consistente en disponer a Jesús pegado a las líneas de los tablones de acuerdo al referente de Mateo de Prado en Mondragón, sitúa las piezas entre el año 1663 -data de la referida imagen de Prado- y casi el inicio del segundo tercio del siglo XVIII; el segundo, caracterizado por presentar Cristo los brazos en ángulo agudo y el cuerpo torsionado sobre la cruz, permite clasificar las imágenes en torno al comienzo del segundo tercio del siglo XVIII y hasta el término de la primera mitad de la centuria dieciochesca, momento en que, conforme hemos visto, Gambino introduce el tercer tipo, que supone una vuelta a Prado, pero reinventándolo, permaneciendo vigente a partir de la labor de su discípulo Ferreiro.

¹⁸ LÓPEZ CALDERÓN, Marica- "La evolución del tipo iconográfico de Nuestra Señora de los Dolores en la escultura barroca compostelana y las aportaciones de José Gambino". *Compostellanum*. ISSN 0573-2018. Nº 54 (2009), p. 467-486; LÓPEZ CALDERÓN, Marica- "A propósito de la Inmaculada Concepción de Santa María de Montederramo: el tipo iconográfico de la Purísima en la plástica compostelana desde Mateo de Prado a José Gambino", en FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique; MONTEROSO MONTERO, Juan Manuel (eds.)- *Piedra sobre Agua: el monacato en torno a la Ribeira Sacra, Opus Monasticorum IV*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2010. ISBN 978-84-95892-83-6, p. 133-149; LÓPEZ CALDERÓN, Marica- "La transformación de la imagen devocional de María en la escultura compostelana de 1750 a 1765. Tipologías, lenguajes y comitentes" (en prensa).

¹⁹ Tomamos como punto de partida y referente de esta cuestión tipológica el estudio de LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel- "Imágenes de la divinidad en el arte gallego". *Fundación Aser Seara. Museo Iconográfico de Allariz. Catálogo*. A Coruña: Fundación Aser Seara-Xunta de Galicia, 2006. ISBN 84-611-2760-9, p. 171-172.

Cada uno de estos tipos se acompaña a su vez de distintas soluciones en el paño de pureza, el cual, por consiguiente, se convierte también en herramienta para la clasificación de esta iconografía, así como en expresión de la invención de su introductor. Centrándonos en el caso concreto de José Gambino, este propone en cada una de las piezas objeto de estudio una solución diferente del mismo y todas ellas sin precedentes en la plástica compostelana: el del Crucificado de Oca es pequeño, anudado sin cuerda en el lado derecho y caído volante en el izquierdo; el de El Carmen, 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; y el de Cuntis, pieza, por desgracia, completamente estropeada a causa de su actual repinte, de ahí que para su estudio resulten indispensables las fotografías en blanco y negro del Inventario del Patrimonio Mueble de la Iglesia Católica de Galicia, 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.

El paño que Gambino introduce en Oca se pone de moda, a través de su discípulo Ferreiro, en la escultura compostelana de finales del siglo XVIII; por lo tanto, en torno a esta cronología cabe datar las piezas que presentan dicha solución. Además, resulta también muy interesante por su referente y es que Gambino se inspira en el que Bernini y Ferrata habían utilizado para el Cristo de San Pedro del Vaticano, siendo mínima la diferencia respecto a su modelo: el escultor, de hecho, se limita a prolongar un poco el cabo anudado y alargar mínimamente el otro. Ahora bien, no sólo el paño remite a la imagen vaticana, sino que todo el Cristo de Oca así lo hace; concretamente, y pese al repinte que a día de hoy desvirtúa la pieza, 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- 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-; y, tercero, 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 Miguel de Romay. Lo importante de este hecho, aparte de que rompe por completo con la tradición compostelana, es que lo hace a partir del gusto por lo italiano, lo que constituye una de las señas de identidad de la nueva sensibilidad a la que, conforme veremos, el escultor busca dar respuesta²⁰.

El paño que Gambino emplea en El Carmen lo repiten tanto él como su discípulo Ferreiro convirtiéndose en una herramienta que permite clasificar en torno a las dos primeras décadas de la segunda mitad del siglo XVIII los Cristos resueltos a partir del mismo; es más, cuanto más vertical y centrado se encuentre el cabo que asoma desde casi el centro del vientre, más avanzada será su cronología –sirvan como ejemplo el Crucificado de San Pedro de Présaras (1759-1762, Vilasantar, A Coruña) ,

²⁰ Concretamente, la introducción en España del gusto italiano se produce a partir de la construcción del Palacio Real Nuevo, que se erige como sustituto del Alcázar al haber sido este destruido por un incendio en 1734. Sobre la nueva orientación de la escultura española puede consultarse MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José- *Escultura barroca en España. 1600-1770*, 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1998 [1983]. ISBN 9788437603926, p. 395 y ss.



Fig. 6 - Cristo Crucificado. José Gambino. 1759-1762.
San Pedro de Présaras. Vilasantar, A Coruña.

obra de José Gambino, y de los conventos compostelanos de Santo Domingo de Bonaval (ca. 1766) y San Francisco (ca. 1770), piezas atribuidas a José Ferreiro, si bien, en nuestra opinión, el de Bonaval se encuentra más próximo al estilo del maestro que al del discípulo- y, a la inversa, cuanto más diagonal y lateralizado se halle dicho cabo, más próxima a principios de la década de los cincuenta habrá que datar la pieza. Por otra parte, este Cristo de El Carmen también resulta interesante por presentar otras dos innovaciones tipológicas que, asimismo, se convierten en muestra del capricho 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 siglo XVIII.

Finalmente, el paño del que se vale Gambino para el Cristo del Desenclavo de Cuntis ya había sido utilizado en el manierismo ourensano por Juan de Angés, el mozo, en la pieza que talla para el retablo de la capilla catedralicia de las

Nieves (1592)²¹ y, posteriormente, por Francisco de Moure en el Cristo del retablo mayor del monasterio de San Julián de Samos (1613-1617, Lugo)²². Hasta lo que sabemos a día de hoy, Gambino es quien lo introdujo en la escultura compostelana, en lo que pudo jugar un importante papel las dos imágenes que, un poco antes que este Crucificado, el escultor talla para la parroquia de Santiago de Estraxiz, la cual, precisamente, se encontraba bajo el patronazgo del monasterio de Samos. Tal vez, y siempre pensando en que el futuro nos depare algún referente concluyente, esta relación no se limitó al envío de las obras, sino a la propia presencia del maestro en Samos, momento en que pudo haber tomado como referente el Cristo de Moure. En cualquier caso lo que nos interesa destacar ahora es la *a priori* aportación de Gambino a la imaginería compostelana y su también papel como base para la datación de esta iconografía.

2. LA INVENCION AL SERVICIO DE LA FORMA. INTERROGANDO AL ARTISTA EN SUS HORAS DE SUEÑO Y DE VIGILIA

2.1. El artista en sus horas de sueño. Estudio morfológico de los Crucificados

En este estudio ejercemos conscientemente como meros *connoisseurs* y entendemos el estilo como un medio que nos permite definir los rasgos indiciarios que caracterizan la producción de Crucificados de Gambino y, consecuentemente, que nos facultan para reconocer la caligrafía personal del maestro, lo que, junto a las características tipológicas referidas, nos permite, primero, ratificar la atribución que en su día le fue hecha del Cristo del Desenclavo de Santa María de Cuntis y, segundo, asignarle una nueva pieza: el Cristo de la sacristía de la iglesia del convento compostelano de Santa Clara

.

²¹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José- "Juan de Juni y Juan de Angés el mozo, en Orense". *Cuadernos de Estudios Gallegos*. ISSN: 0210-847X. Nº 17 (1962), p. 78.

²² VILA JATO, M^a Dolores- *Francisco de Moure*. Santiago de Compostela: Consellería da Presidencia e Administración Pública, 1991. ISBN 84-453-0285-X, p. 98.



Fig. 7 - Cristo Crucificado. José Gambino (atr.). Ca. 1745-1749.
Sacristía del convento de Santa Clara. Santiago de Compostela.

En primer lugar cabe señalar que este último se trata de un Cristo en expiración y no de un Cristo muerto como los anteriores, lo que explica que se haya resuelto a partir de lo que, *a priori* y en base a lo referido, calificaríamos de fórmulas del pasado como son la ligera torsión de las piernas y los brazos formando un ángulo agudo. No obstante, al lado de estas peculiaridades motivadas por la distinta trama, la pieza ya nos ofrece, desde el punto de vista tipológico, toda una serie de particularidades que nos llevan a relacionarla con las gubias de Gambino; nos referimos a la cruz verdeante con zonas descascadas, la cartela dispuesta verticalmente y el paño de pureza anudado y volante en el lado derecho, mientras que el cabo izquierdo aparece desde casi el centro del vientre cayendo doblado en diagonal por encima de la zona del pubis, es decir, todo conforme al Cristo de la Misericordia del convento de El Carmen.

Estas características se acompañan, además, de los mencionados rasgos indiciarios que definen los Cristos de Gambino: 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, la disposición de los dedos del pie con el gordo muy separado y el meñique curvado e introducido bajo su compañero y lo estrecho que resulta todo él visto de perfil.



Fig. 8 - Cristo Crucificado. José Gambino (atr.). Ca. 1745-1749.
Sacristía del convento de Santa Clara. Santiago de Compostela.

Así también se observa en los Crucificados de Oca, El Carmen y Cuntis, si bien este último, y como corresponde a su cronología más avanzada, se acompaña de una serie de correcciones anatómicas como son 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. A lo referido cabe añadir, como nota distintiva de los Cristos muertos de Gambino, el que siempre los resuelve a partir de unos ojos entrecerrados, apenas permitiendo percibir la pupila, casi oculta en su totalidad

bajo el párpado superior; obsérvense, pues, los Crucificados de Oca, El Carmen y, por supuesto, Cuntis.

Aparte de presentar los rasgos propios de los Crucificados de Gambino, la pieza de las clarisas también muestra todas aquellas otras señas de identidad que definen el conjunto de la producción del escultor en lo que a la construcción del rostro se refiere (Fig. 9).



Fig. 9 - Cristo Crucificado. José Gambino (atr.). Ca. 1745-1749.
Sacristía del convento de Santa Clara. Santiago de Compostela.

Así, la estructura es la consabida cilíndrica y asimétrica, resultando, de hecho, casi idéntica a la que el imaginero emplea en la imagen de san Fernando de la también capilla del Pazo de Oca: el lado izquierdo se desbasta con un plano continuo que comprende desde el parietal hasta la mitad de la quijada, si bien aún no presenta la fascia parótida de aquella, y el derecho se soluciona a partir de un arco semiesférico cóncavo debajo del pómulos. Además, como en la pieza de san Fernando y como es habitual en la producción inicial de Gambino, los malares son aún muy prominentes y se disponen muy altos, invadiendo la zona

de la sien en el lado izquierdo, lo que, acompañado del todavía duro modelado, contribuye a que la obra pierda verosimilitud, efecto este que viene potenciado por el hecho de que los ojos todavía se excavan profundamente en la zona del lagrimal, así como por la pervivencia, aunque aligerada y fruto del entronque biológico de Gambino con el escultor identificado como la primera mano de San Martín Pinarío²³, de la forma trapezoidal que conforma el entrecejo.

Asimismo, el repertorio es aquel que Gambino toma prestado de la mencionada primera mano de Pinarío: frente amplia y despejada; arcos ciliares que juegan con una disposición recta-curva y se engarzan con la nariz mediante la referida forma trapezoidal; entrecejo amplio; nariz naturalista, rematada en bola y con forma de corazón en su frente inferior, particularidad esta última exclusiva de la producción del maestro; boca pequeña, de labios perfectamente recortados; y, finalmente, pronunciado ángulo entre nariz y mentón. Por último, los cabellos, si bien todavía están muy poco trabajados, presentan ya la que será la estructura típica de Gambino: agrupados en un mechón que cinta el cuello en el lado derecho y peinados hacia atrás en el izquierdo, formando mechones ondulados y dejando al descubierto el lóbulo de la oreja, mientras que el tratamiento del pelo de la barba, con muy poca concreción y con un desarrollo lacio y continuo desde el principio de la quijada al mentón, es también la característica de las representaciones de los Crucificados de Gambino anteriores a Oca, como, por ejemplo, se observa en el del convento de El Carmen.

Todos los aspectos referidos, tanto tipológicos como morfológicos, nos llevan, por lo tanto, a proponer como obra de José Gambino este Crucificado del convento de Santa Clara; atribución que, asimismo, parece confirmar su estilo entendido este, de entre las diversas posibilidades de interpretación manejadas por la Historia del Arte y sintetizadas por Meyer Shapiro, como el “sistema de formas con una cualidad y expresión significativas por medio del cual se hace

²³ Sobre el mismo véase FOLGAR DE LA CALLE, M.^a del Carmen; LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel- “Los Retablos”, en CALVO DOMÍNGUEZ, Marcelina; IGLESIAS DÍAZ, Carmen (coord.)- *Santiago: San Martiño Pinarío*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999. ISBN 84-453-2446-2, p. 251-281.

visible la personalidad del artista”²⁴, es decir, como “expresión de una individualidad original y siempre única”²⁵, aunque este hecho ya nos lleva, como diría Serafín Moralejo, a preguntarle al artista en sus horas de vigilia²⁶.

2.2. El artista en sus horas de vigilia. El valor expresivo del estilo

La pieza del convento de Santa Clara es un Cristo *vivo* no sólo en el sentido tipológico, al ser un Cristo en expiración, sino también formal; es decir, la pieza se resuelve a partir de un estilo que se muestra deudor del naturalismo barroco²⁷ cumpliendo las dos señas de identidad que lo definen: primero, busca mostrar, con la mayor exactitud descriptiva posible, la fisonomía y anatomía de Cristo, dentro de lo cual cabe destacar el acierto de esta última; y, segundo, poner de manifiesto su realidad interna espiritual, en este caso el dolor de Cristo en la cruz. En este sentido, el moralista Gilio da Fabriano en sus *Due Dialogi* (1564) afirmaba que “el pintor excelente fácilmente sabrá expresar los gestos convenientes y propios a cada pasión”²⁸, al tiempo que, al abordar de forma específica cómo debía representarse el tema del Crucificado, señalaba que “afligido”, además de “deforme, lívido y feo”²⁹, en clara demanda esto último a una estética naturalista. De hecho, esta obra, publicada justo un año

²⁴ SHAPIRO, Meyer- *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid: Tecnos, 1999. ISBN 9788430933013, p. 71-72.

²⁵ Definición tomada de Julius von Schlosser, heredera de la noción de arte como intuición de Benedetto Croce. V. Traducción italiana FEDERICI AJROLDI, Giovanna - “Storia dello stile e Storia del linguaggio delle arti figurative. Sguardo retrospettivo”, *La storia dell’ arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*. Bari: Laterza, 1936. CROCE, Benedetto- *Breviario de estética*, 7ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1967. D.L. M.7139-1967, p. 11-36.

²⁶ MORALEJO, Serafín- *Formas Elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: Akal, 2004. ISBN 8446021250, p.128.

²⁷ El concepto *vivo* constituye el término empleado en la época moderna para caracterizar la nueva corriente naturalista; de hecho, Vicente Carducho la describe como “tan *viva*, tan actual, que admira y espanta a todos”. De igual forma, Francisco Pacheco en *El arte de la Pintura*, siguiendo la obra *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* de Gabriele Paleotti, dice que el fin de la pintura “será, mediante la imitación, representar la cosa que pretende con la valentía y propiedad posible, que de algunos es llamada la alma de la pintura, porque la hace que parezca *viva*” e, igualmente, dentro del mismo capítulo XI, se refiere a “imágenes hechas *vivamente*” e “imágenes *vivamente* pintadas”. CARDUCHO- *Defensa...* op.cit., fol. 50 r.º-v.º; PACHECO, Francisco- *El arte de la Pintura*. Madrid [Sevilla]: Cátedra, BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura (ed.), 1990 [1649]. ISBN 84-376-0871-6, p. 248, 256 y 257.

²⁸ GILIO, Giovanni Andrea- *Due Dialogi*. Florencia [Camerino]: BAROCCHI, Paola (ed.), 1986 [1564]. ISBN 9788872421819, fol. 81 v.º

²⁹ GILIO- *Due...* op.cit., fol. 86 v.º

después del término del Concilio de Trento, supuso la primera abierta reacción frente al manierismo y, consecuentemente, expresa el cambio de actitud ante la obra de arte a raíz del referido Concilio: ahora pasa a primar lo teológico sobre lo artístico, o atendiendo a las palabras del propio Gilio, se deja de pensar en términos de belleza, esto es, de “expresar todos los músculos y todos los miembros de aquel bien compuesto cuerpo”, para pensar en términos de verdad espiritual, la cual pasa a ser tenida como “el ingenio, la fuerza y virtud del arte, el decoro, la perfección del Artífice”; una verdad espiritual cuyo fin último, como el de todo el lenguaje barroco, es mover a compasión al fiel, de nuevo en palabras del moralista: “mucho más a compasión movería el verlo sanguinolento y deformado que el verlo bello y delicado”³⁰. Recordemos, como señalamos al inicio, que la imagen se convierte en instrumento para instruir al idiota³¹, pero también para la meditación, de manera que, como los propios libros de devoción en los que esta se sustenta, su objetivo será el de encaminar al devoto a su salvación³² -como, de hecho, también se requiere desde el propio Concilio³³-, la cual, no se olvide, constituye la principal angustia del hombre barroco³⁴.

Este estilo naturalista nos remite a la primera producción de José Gambino (1745-1755), quien, en este punto, se muestra deudor de los herederos del taller de Miguel de Romay que, a comienzos de la década de los cuarenta, trabajan en los retablos colaterales de San Martín Pinario. El propio hecho de tratarse de un naturalismo enfático, pero todavía de detalle y fórmula más que confrontado con la realidad, nos habla de un escultor en formación, lo mismo

³⁰ GILIO- *Due...* op.cit., fol. 86 v.^o

³¹ Término empleado en los escritos surgidos a raíz del Concilio de Trento para referirse al público analfabeto al que se destina la obra de arte; sirva como ejemplo el tratado que, precisamente bajo el título *Norte de Idiotas*, publica Francisco de Monzón en el año 1563.

³² Así, por ejemplo, el Padre Ribadeneira en el Prólogo al lector de su *Flos Sanctorum* refiere: “espero, que alguna alma descaminada, leyendo lo que yo escriviere, y tocada con la mano del Señor, entrara en camino, y le tomara por su guía y por su luz”. RIBADENEYRA, Pedro de- *Flos Sanctorum, o Libro de las vidas de los Santos*. Madrid: Imprenta Real, 1675, p. 388.

³³ “además que se saca mucho fruto de todas las imágenes sagradas [...] porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables exemplos de los Santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos; con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los exemplos de los mismos Santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la Piedad”. *El Sacrosanto y Ecuménico...* op.cit., p. 477.

³⁴ GARCÍA MORENTE, Manuel- *Idea de la hispanidad*. Madrid: Homo Legens, 2008. ISBN 9788492518043, p. 249-346.

que el modelado duro que anteriormente referimos, y, concretamente, de un Gambino anterior a Oca, de ca. 1745-1749. Ahora bien, tras estas notas, subyace ya la capacidad técnica de un artista, sobre todo en lo que al tratamiento anatómico se refiere, carente de parangón en la escultura dieciochesca de Santiago, y en la fuerza expresiva del rostro, asimismo sin igual en la imaginería compostelana del XVIII. Y es que esta, desde los años finales del siglo XVII, había derivado en soluciones puramente formularias y, consecuentemente, carentes de impronta de vida. Gambino será, precisamente, el encargado de devolver a la plástica compostelana, como había hecho la estética alto barroca, la transmisión de unos afectos vivos para lo cual tomó como indiscutible referente la obra de Mateo de Prado, el discípulo, como ya apuntamos, de Gregorio Fernández y, por lo tanto, introductor en Compostela del arte expresivo de su maestro; obsérvese, como ejemplo, el propio Crucificado de la capilla Mondragón. Consecuentemente, este último aspecto, sumado a la maestría que denuncia la pieza, nos lleva a proponerla como obra de José Gambino.

Ahora bien, aún cuando el Cristo de las clarisas denuncia el lenguaje barroco a partir del cual fue concebido y en el que, como hemos referido, se mueve Gambino al comienzo de su actividad, también es cierto que, en su comparación con el de Prado, resulta, empleando los términos de Gilio, menos *feo* y menos *afligido*. De hecho, si, a partir de este Crucificado de Santa Clara, hacemos un recorrido cronológico por las diferentes piezas de Cristo que estamos tratando: el de El Carmen, Oca, Cuntis y, añadamos ahora también, Présaras,

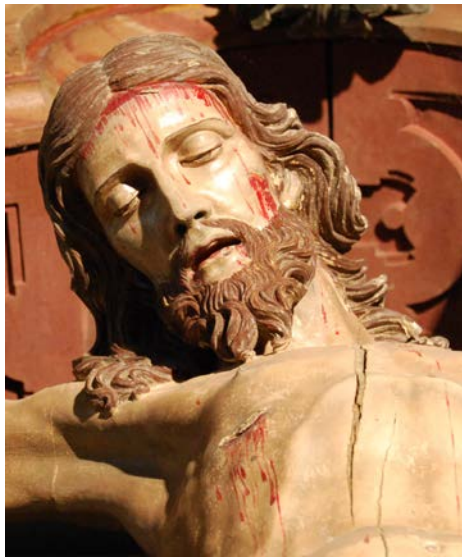


Fig. 10 - Cristo de la Misericordia. José Gambino. Ca. 1745-1749.
Convento de El Carmen. Santiago de Compostela.



Fig. 11 - Cristo Crucificado. José Gambino. 1759-1762.
San Pedro de Présaras. Vilasantar, A Coruña

pieza que, por lo demás, responde a las características tipológicas y morfológicas que hemos referido, notaremos cómo el patetismo de las figuras es cada vez menor y su serenidad mayor. Así el Cristo de El Carmen, como el de las clarisas, presenta un acusado movimiento ondulante de cejas y una boca semiabierta que permite entrever los dientes y la lengua, lo que unido a los ojos entrecerrados, apenas dejando percibir la pupila, de la pieza de las

carmelitas confiere a la figura la capacidad para transmitir los afectos a los que el escultor, como estamos viendo, es tan aficionado. Unos afectos que, no obstante, ya resultan bastante contenidos, de manera que el patetismo que denota a primera vista la imagen –con el propio juego serpentino de las cejas y las gigantescas espinas de la corona, la robustez de la cuerda que la conforma e, incluso, el repinte actual enfatizando la sangre-, no acaba de anular la serenidad que trasmite el Redentor, en la cual, sin duda, se refleja toda su grandeza infinita. Serenidad que, primero, en el Crucificado de Cuntis y, luego, en el de San Pedro de Présaras se haya a su vez potenciada al prescindir el escultor del rictus de las cejas tan característico de su producción anterior.

Tras este cambio, en la búsqueda del dolor contenido, Gambino da respuesta a un nuevo sentimiento de época que veía en la serenidad un ideal de vida en tanto en cuanto esta era “la disposición de ánimo que resiste a la turbación que suelen ocasionar las pasiones u otros accidentes”³⁵, de ahí que, teniendo en cuenta el sentido negativo que las pasiones tenían para el catolicismo e, incluso, cuando se trataba de su desbordamiento, para el estoicismo moral que se estaba imponiendo como norma de vida, la demostración desmedida de las mismas era considerada viciosa, o, cuando menos, vulgar y, por consiguiente, impropia hasta del propio fiel que procurase la imitación de Cristo, espejo de perfecciones.

Asimismo, como respuesta a una nueva sensibilidad, cabe entender la elengancia y belleza idealizada con que Gambino acaba resolviendo este tema de tanto dolor y dramatismo. El naturalismo enfático del Crucificado de Santa Clara o de Oca se tiñe en Cuntis y, más aún, en Présaras de una clara pátina de idealismo que se traduce en esa “cierta agradable dulzura” que ya apuntaba Manuel Murguía al hablar de su producción³⁶. Gambino, por consiguiente, plantea aquí el tema no desde el punto de vista laico, que llevaría a incidir en la serenidad y en la contención de las pasiones, sino desde un punto de vista religioso, en función del cual, además de la serenidad, se busca exaltar la

³⁵ Diccionario de Autoridades, “voz Serenidad”.

³⁶ MURGUÍA, Manuel- *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. Madrid: [s.n.], 1884, p. 82.

belleza como esencia y manifestación de la divinidad, no intentándose ya noquear al fiel tan sólo con la representación del dolor y del sufrimiento, sino valiéndose de la plasmación de la gracia como medio para guiar al fiel a la consecución, precisamente, de su *gracia*. Para ello el escultor se vale en ambas piezas de un repertorio más estilizado, sobre todo en lo concerniente a la nariz que pasa a ser recta y estrecha, y de una fisonomía, en general, más alargada y enflaquecida, lo que ahora, además, adereza con un impecable dominio técnico fruto de su mayor oficio; nótese, aunque haya que hacerlo a partir de las viejas fotografías anteriormente referidas, el cuidadoso tratamiento y la riqueza de modelado del Crucificado de Cuntis, similar al de Présaras, como ejemplifica en ambos casos la atención prestada y el minucioso y habil tratamiento que recibe el pliegue que, arrancando de la aleta de la nariz, separa la mejilla de la zona orbicular de la boca.

Ahora bien, Gambino no limita la búsqueda de la belleza y elegancia del Crucificado a la concreción idealizada de su rostro, sino que toda la figura acabará por convertirse en expresión de estos dos conceptos y, consecuentemente, estos del estilo de los años centrales del escultor (1756-1764). Este, a partir de la receta que pone en práctica en el Cristo de El Carmen consistente en elevar sutilmente su cadera derecha, al tiempo que disponer inclinada su cabeza, dota a todos sus Crucificados de un ligero movimiento serpentino –con la consabida excepción del Crucificado de Santa Clara donde juega con una composición en C reflejada especularmente fruto de sus particularidades tipológicas al ser un Cristo en expiración-, *serpentinata* que, no se olvide, en el *Análisis de la belleza* de William Hogarth (1753) es definida, precisamente, como la línea de la belleza.

Por otra parte, lo estrecho de todos sus Crucificados vistos de perfil, característica que antes referimos como uno de los rasgos indiciarios de la producción del escultor, sirve precisamente al mismo para reforzar, primero, la belleza de la línea de contorno de la figura, siempre valorada como un elemento esencial en su fruición estética desde todos los puntos espaciales, siendo, quizá, este concepto escultórico, de gran modernidad en la época, una

de las principales aportaciones de Gambino a la plástica compostelana y, segundo, su percepción como una obra cerrada en el espacio, asimismo concepto escultórico de gran modernidad y que hallará su consiguiente clímax en el clasicismo.

Y, en cuanto a los paños, estos no sólo resultan interesantes tipológicamente, como hemos tenido ocasión de comprobar, sino también formalmente. Si tomamos como ejemplo de obra temprana el paño del Cristo de El Carmen nos encontramos con que este aún presenta un vocabulario a base de cortes y quebraduras reminiscente de la forma de hacer del taller de Miguel de Romay; por consiguiente, igual que sucede en el caso de la fisonomía, Gambino se muestra también aquí deudor del lenguaje barroco. Sin embargo, y de igual forma que en el tratamiento de los rostros, el escultor comienza a hablar en otro lenguaje, de manera que la referencia a Romay se combina ahora con una disposición de las telas en la que se denuncia el interés 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, 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.

Este será el camino sobre el que seguirá trabajando Gambino hasta desembocar en soluciones ya completamente personales como la del paño del Crucificado de Cuntis. Así, su cabo volante, aún cuando en su caída remite al del Cristo de la sacristía de Santa Clara, se ha sintetizado por completo, borrando cualquier huella de Miguel de Romay, mientras que todo él contribuye a la elegancia de la figura, redundando en su composición y no entorpeciendo la percepción de la línea de contorno. Precisamente, esto es lo que justifica el poco relieve que adquiere ahora la tela, lo que pasa a convertirse en

característico de los Crucificados de Gambino 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. En esta misma línea, concibe el paño del Cristo de Présaras: ajustado al cuerpo, poco plástico y multiplicados los pliegues con un claro sentido compositivo. Todo, pues, conforme notas distintivas del estilo de Gambino, a la par que novedosas en el ámbito de la plástica compostelana y, particularmente, en la concreción del Crucificado.

Este, por lo tanto, se transforma tanto tipológica como formalmente a partir del capricho y destreza técnica de José Gambino. A sus gubias, pues, debemos la introducción de un nuevo tipo de Crucificado en el conjunto de la imaginería moderna compostelana y sus investigaciones en el campo de la forma hasta ofrecer una imagen devocional del mismo más grácil y afable que la del alto barroco; a este objeto prescinde, paulatinamente, aunque no del todo, del lenguaje barroco de su formación a favor de elementos rococós y otros ya clasicistas. Este hecho, por lo tanto, desmiente que estemos ante un escultor incapaz de evolucionar, al contrario; Gambino se nos ofrece como un maestro con una personalidad que, evidentemente distinta a la de Ferreiro, como, por otra parte, corresponde a dos generaciones diferentes, lo llevó a dar perfecta respuesta al momento histórico en que vive, demostrando, precisamente, su capacidad como escultor en haber utilizado, como luego hará su discípulo, el lenguaje apropiado a su marco espacial y temporal. Lenguaje, además, que no puede tildarse exclusivamente de rococó; el estilo de Gambino, aparte de su impronta barroca, tiene las dosis suficientes de italianismo y clasicismo - aspecto este último que, incluso, intensifica en sus últimos años de actividad (1765-1775)- para ser perfectamente válido ya no en la Galicia, sino en la

España de los años sesenta y principios de los setenta del siglo XVIII y, de hecho, una de las figuras culminantes de la Ilustración gallega, el Arzobispo Rajoy, por no citar al obispo D. Juan Varela Fondevila, cuenta con él para todas sus empresas. Estamos, por tanto, ante un escultor reputado, de los mejores de este reino de Galicia, *junto*, como ya decía el abad de Sobrado, a su discípulo y yerno José Ferreiro.