



UNA OBRA MAESTRA POCO CONOCIDA: EL CRISTO DE SAN AGUSTÍN DE JACOBO FLORENTINO¹

Domingo Sánchez-Mesa Martín

Junto a la principalidad que el tema del Crucificado presenta en el conjunto de la iconografía cristiana, hay que significar que, por la propia naturaleza de ser representación del desnudo masculino, ha sido una imagen claramente referencial de los cambios estilísticos que el arte cristiano ha ofrecido desde sus comienzos hasta hoy. Desde propuestas claramente simbólicas a las más naturalistas y desde los conceptos más cercanos a lo apolíneo a los más entregados a la fuerza dramática y expresiva, discurre todo un largo e ininterrumpido hilo conductor de la historia total de las artes plásticas cristianas, inspiradas e inspiradoras a su vez de las más bellas páginas de nuestra literatura religiosa.

Por estas mismas razones, y como consecuencia de la naturaleza del hecho religioso, las innovaciones y cambios sufridos en la representación del tema han supuesto expresivos y testimoniales hechos de las tensiones producidas entre las formas artísticas tradicionales, ya aceptadas casi como inmutables, y las propias de los nuevos conceptos que los cambios de estilo en sí encierran.

Este hecho se hace aún más destacado en circunstancias y momentos históricos excepcionales en los que la imagen externa de la religión significa para muchos de sus consumidores una total novedad respecto a lo anterior por inexistente o por un cambio radical de credo y ambiente. Esto es, lo que entre otros muchos casos, ocurrió en la Granada de finales del siglo XV y primeras décadas del XVI. A un reino, a una ciudad, sin tradición de arte cristiano medieval, llegan, de manos de los vencedores los signos e imágenes de la nueva religión, en una época de plena transición para nuestro país entre la tradición gótica y la novedad del renacimiento. Tanto para la población de cristianos viejos que ocupaban el nuevo reino, como para los nuevos cristianos recién convertidos, este cambio significó, sin lugar a dudas, un hecho de amplias y ricas connotaciones de las que no podemos abstraernos a la hora de estudiar las nuevas obras de arte religioso que allí se realizaron y se pusieron al culto.

Pero la obra clave para conocer la principal entrada de la nueva iconografía cristiana, renovadora incluso antes de que se produjeran la reforma católica en respuesta a la reforma protestante, es el conjunto de la Capilla Real, y en ella el gran retablo del altar mayor, centrado por una dominante y triunfal figura del Crucificado. Aquí se inicia, ciertamente, todo un discurso iconográfico cristocéntrico, “al ser las representaciones de Jesucristo primordiales en función del destino de las imágenes, como fue el de la formación, partiendo de cero, de la población conversa. Para ello, la representación de la persona de Cristo era fundamental”². Así el tema del Crucificado y

¹ Publicado en *Homenaje al profesor Martín González*, publicado por la Universidad de Valladolid (1995).

² Un especializado estudio sobre los significados iconológicos e iconoteológicos de este arte cristiano renacentista en Granada se hace en la obra de Francisco Javier MARTÍNEZ MEDINA, *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*. Granada: Universidad, 1989, p. 225.



otras escenas de la Pasión fueron las imágenes que principalmente encarnaron una interpretación renovadora del dogma de la Redención en la que el cristocentrismo se centra en la Pasión. Esto es lo que Marcel Bataillon llama la revolución religiosa del siglo XVI en España³.

En Granada esta nueva imagen se encarna también en la nueva estética del Renacimiento, con la que la Iglesia y la Monarquía e Imperio se presentan con especial acento por ser la ciudad conquistada al infiel y por ello lugar idóneo para la renovación reformista. El estudio comparativo, por ejemplo, del conjunto monumental de la Capilla Mayor y Real de la Cartuja de Miraflores (1486 y 1499) y ésta de Granada puede ser expresivo de este cambio.

En la nueva ciudad cristiana se darán cita los más importantes artistas venidos de Italia y los principales españoles, que también introducen el nuevo estilo. Hacia 1520 para ella trabajan, entre otros, los italianos Jacobo Torni l'Indaco, compañero y colaborador de Miguel Ángel, su pariente, Francisco Florentín, Domenico Alessandro Fancelli, Niccolo da Corte, Niccolo de Longhi, Giulio Romano y los españoles, Alonso Berruguete, Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloe, Pedro Machuca y otros tantos ayudantes y maestros de fama y gran prestigio, propio de las “águilas de nuestro Renacimiento”.

De la representación del tema del Crucificado en Granada nada nos queda anterior a esos años en los que se trabaja en el retablo de la Capilla Real. Sólo podemos aventurar que algunas de las esculturas que aún hoy reciben culto, precisamente por la gran devoción popular, fueran posteriormente transformadas, no sólo en su policromía, sino en sus cuerpos de talla, con reformadas o nuevas mascarillas, nuevos brazos y añadidos perizomas, tallados o de telas encoladas. Este es el caso de los existentes en el convento de los Ángeles y en el de Santiago. Aparte otros góticos de pequeño tamaño como el de la cripta de la Capilla Real y el del palacio de la Zubia.

SOBRE LOS NUEVOS DATOS DE FELIPE DE BORGÑOÑA Y SU CRISTO DE LA CAPILLA REAL

Para trabajar en el retablo de la Capilla Real la crítica sitúa en Granada a dos maestros principales: Felipe Bigarny y Alonso Berruguete, con los que ya aparece el maestro italiano Jacobo Florentino, escultor y pintor insigne, de gran fama como diseñador y como compañero de Miguel Ángel. Por todo ello, Gómez Moreno llega a pensar que Alonso Berruguete llevaría consigo a Granada al italiano y a Machuca, para ayudarle en las pinturas que había tratado para la decoración de la Capilla, viendo también la posibilidad de que participara en la dirección de la talla decorativa, en el

³ BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España. Estudios sobre la Historia Espiritual del siglo XVI*. Madrid, 1979, p. 347; ANDRÉS MARTÍN, M. Pensamiento teológico y vivencia religiosa en la Reforma española (1400-1600). En: GARCÍA-VILLOSLADA, R. (Dir.). *Historia de la Iglesia en España*, v. III. Madrid: BAC, 1979; ANDRÉS MARTÍN, M. *Historia de la teología en España*. Madrid: BAC, 1987, p. 153, v. II.



estofado y en la imitación de brocados y opulencias que ejecutarían Antón de Plasencia y Alonso de Salamanca en el retablo⁴.

Fue Bermudez de Pedraza, en su obra *Antigüedad y excelencias de Granada*, de 1608 (escrita en 1602), quién ya afirma con total seguridad, que el retablo de la Capilla Real “de grandísimo valor, assi por la materia como por el arte; hecho por el maestro Felipe de Borgoña, que basta para encarecer lo que es”⁵. Esta afirmación se ha venido repitiendo hasta hoy, sin que la documentación conocida hasta ahora acreditara la autoría cierta del retablo; circunstancia que ha motivado múltiples propuestas de posibles autores y colaboradores junto al citado Felipe de Borgoña, siempre referidas a las distintas maneras y estilos que en el mismo retablo se aprecian. De ellas han predominado las que aventuran la posible participación, directa o indirecta, de Alonso Berruguete y de Jacobo Florentino⁶.

Como suele ser frecuente, el encuentro un tanto fortuito de documentos viene, de manera inesperada, a confirmar lo ya sospechado y bien atribuido. Recientemente, el profesor de Historia Medieval de la vecina Universidad de Málaga, Dr. Suberbiola Martínez, investigando en el Archivo General de Simancas, encuentra “casualmente”, - tal como él escribe- en las rentas encabezadas de Málaga de 1519, dadas en receptoría a Alonso Yáñez, la primera y hasta ahora la única prueba documental directa que señala a Felipe de Borgoña como autor del retablo de la Capilla Real. La nota que el citado profesor publica dice así: “A Pedro de Caçalla contador del sueldo çiento e doce mill e quinientos mrs. Que los ovo de aver por otros tantos quel dio e pago a maestre Felipe de Borgoña para en cuenta de 1.500.000 que ovo de aver por un retablo que hase para la Capilla Real de Granada por carta dada a XVII de mayo de CXIX”⁷.

Esta prueba documental, aparte de confirmar la autoría de Felipe de Borgoña, fija el precio total del encargo en 1.500.000 maravedíes y la firma del contrato antes del 17 de mayo de 1519. Recordemos que hasta ahora se le situaba ya como vecino de Granada en 1521, y estante en Zaragoza a 7 de enero de 1519, fecha en la que firma el contrato de compañía con Alonso Berruguete para llevar a medias las ganancias de los trabajos hechos en común -de pintura, escultura o mazonería- durante cuatro años⁸.

Sin embargo, una vez más la documentación, aunque fija y asegura con los datos algunos aspectos, no resuelve totalmente otros, como son las posibles intervenciones de otras manos, que el análisis estilístico-formal de la obra confirma, aunque sí parece ya seguro que es Felipe de Borgoña el primer responsable del encargo y director de un gran

⁴ GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M. *Sobre el Renacimiento en Castilla*. Granada, 1991, p. 91.

⁵ BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F. *Antigüedad y excelencias de Granada*. Granada, 1981, fol. 2v.

⁶ AZCÁRATE RISTORI, J.M. «Escultura del siglo XVI». En: VV.AA. *Ars Hispaniae*. Madrid: Plus Ultra, p. 42, v. XIII; CAMÓN AZNAR, J. «La escultura y rejería españolas del siglo XVI. En: VV.AA. *Summa Artis*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961, p. 29, v. XVIII; GÓMEZ-MORENO, M. *La gran época de la escultura española*. Barcelona: Noguer, 1964, p. 12.

⁷ SUBERBIOLA MARTÍNEZ, J. «Felipe de Borgoña, autor del retablo mayor de la Capilla Real de Granada. Prueba documental». *Boletín de arte* (Málaga), 13-14 (1992-1993), pp. 391-393. El documento referido: Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor, 1ª Ep., Leg. 25.

⁸ AINZADA. *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, p. 253, v. II ÁP. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M. Ob. cit., p. 89.



taller de escultura con amplia proyección por Castilla y Aragón y también por el Sur de España⁹.

De todo el conjunto del retablo nos interesa aquí referirnos a la pieza central del Crucifijo, que ciertamente no nos parece la más lograda del conjunto, haciéndose evidente la participación en todo el Calvario de algún colaborador, que aún practica un dubitativo arcaísmo gótico, propio según Camón Aznar “del arte de Andrés de Solórzano, Martín Bello o Bernal Miguel”¹⁰, más tallistas que propiamente escultores de figuras.

Por herencia, pues, de la imaginería gótica, especialmente de la norteña borgoñona, francesa y flamenca, pervive un acento de dramático realismo, que aquí sin embargo se atempera, presentándonos más la dignidad del Redentor, ya no sobre una cruz arbórea, sino plana y lisa, como símbolo de trono de gloria y no instrumento martirial¹¹. La figura, con un módulo aproximado de ocho cabezas, nos presenta un modelo plano y de somero estudio anatómico del torso, con expresiva tersura de tirantez de los brazos, largos y con las manos totalmente abiertas, que se completa con una recta y paralela composición de las piernas –que no se superponen- hasta la unión en un solo clavo en los pies. El perizoma, reducido, se adhiere al cuerpo sin interrumpir los volúmenes y siluetas del desnudo, aunque después desarrolle, de manera ampulosa y con gran movimiento, el nudo de su atadura quedando sus extremos agitados, como flotando, y con minucioso plegado al lado izquierdo de la figura; detalles, estos, muy frecuentes en el estilo del maestro, como bien se puede comprobar en la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos e, incluso, en los tableros del coro de la Catedral de Toledo.

De este Crucificado, que es posiblemente la primera versión del tema que se realiza en Granada y que preside tan programático e importante conjunto escultórico, se pasará a la entrada plena y definitiva del arte renacentista florentino con la obra, entre otros, de Jacobo el Indaco.

SOBRE EL *CRISTO DE SAN AGUSTÍN* COMO OBRA MAESTRA

Sobre los italianismos en la obra de Felipe de Borgoña en su etapa de formación, antes de su estancia en Granada, han escrito, entre otros, María Isabel del Río de la Hoz y Fernando Marías¹², pero es cierto que en esta ciudad se encontraron, confrontados o en colaboración, maestros formados en Italia y también otros que en sus obras materializaron versiones renacentistas españolizadas, principalmente de temas religiosos en madera policromada.

⁹ GALERA ANDREU, P. «Jerónimo Quijano en Jaén y la proyección de Felipe Bigarny en el sur». En: VV.AA. *Homenaje al Prof. Hernández Perera*. Universidad de Madrid, 1992.

¹⁰ CAMÓN AZNAR, J. Ob. cit., p. 101.

¹¹ Ampliamente significativo es el acomplamiento de la altura de esta cruz sobre la estructura arquitectónica del retablo, superando la altura de cornisas y materializando así la imagen de triunfo. Este acomplamiento se hace de manera forzada, como puede comprobarse en los extremos de los brazos horizontales de la cruz, que fueron cortados en ángulo para que encajara en el frontón arqueado.

¹² RÍO DE LA HOZ, M^a.I. del. «Felipe Bigarny: origen y formación». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 225 (1984), pp. 89-92; MARÍAS, F. *El largo siglo XVI*. Madrid: 1989, pp. 149-151.



Entre estos artistas figura el florentino Jacopo Torni, llamado “l’Indaco vecchio”, según refiere el Vasari, que le dedica una corta biografía¹³. Aparece documentado en Granada desde octubre de 1520 y ocupado como responsable y coordinador de las obras de exorno del templo dando trazas y diseños. En 8 de febrero de 1521 firmó contrato para el retablo también en madera de la Santa Cruz de la Capilla Real, para donde esculpió, según testimonio de su hijo, Lázaro de Velasco, el bello grupo escultórico de la Anunciación en piedra policromada, que hay sobre la puerta de la sacristía. Murió Jacobo –que practicó asimismo las artes de la arquitectura y pintura– en Villena en 1526.

Además de las obras documentadas, se le han venido atribuyendo, con discutible criterio, partes importantes del retablo del altar mayor, como el martirio de San Juan Evangelista o, incluso, la propia idea arquitectónica del mismo¹⁴.

La presencia documentada en Granada, en la primera mitad del siglo XVI, de los referidos artistas italianos y españoles y la existencia de obras de indiscutible calidad y de claros rasgos italianos, ha hecho que la crítica, por deducción estilística, otorgue autorías razonables que siempre quedan a la espera de datos documentales que puedan corroborarlas. Entre ellas destacan las atribuciones hechas por Gómez-Moreno Martínez, que dio como obras de Jacobo Florentino el bello grupo escultórico del Santo Entierro, hoy en el Mueso de Bellas Artes del Palacio de Carlos V en la Alhambra, y los Crucificados de San Agustín, hoy en el Convento del Ángel, y el de la iglesia de la Concepción del Albaicín, también en Granada.

Bien conocido y estudiado el grupo del Santo Entierro –recientemente sometido a una excesiva limpieza en su bella policromía–, quedan sólo con breves consideraciones los dos crucificados, siendo, según nuestro criterio, especialmente el de San Agustín, obra clave de nuestro Renacimiento en la plástica escultórica del tema. Aparte queda su intervención en la cabecera de la iglesia de San Jerónimo, donde, en contra de lo que se afirma, apreciamos también su arte en los grupos escultóricos de tenantes de los grandes escudos, con expresiones atormentadas no lejanas del recuerdo del Laoconte, influencias que él pudo introducir en España como primicias y en todo muy diferentes a lo que después haría Diego de Siloe.

Sobre el Crucificado, en concreto, hay que señalar el gran cambio de concepto plástico que significa la versión del de San Agustín a él atribuido, respecto al comentado del retablo mayor de la Capilla Real. Por otra parte, este Crucificado de San Agustín es obra históricamente enraizada en la devoción popular de Granada desde el mismo siglo XVI y recibió culto en la iglesia del antiguo convento de Agustinos Calzados, hoy desaparecido y que fue fundado en 1513 con sede en la Alcazaba, hasta que en 1553 se comenzaron a edificar las nuevas dependencias en la ciudadela baja, terminadas en

¹³ GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M. Ob.cit., pp. 98-103; *Las águilas del Renacimiento español*. Madrid: Xarait, 1941, p. 95; HERNÁNDEZ PERERA, J. *Escultores florentinos en España*. Madrid, 1957, pp. 28-32; GÓMEZ PIÑOL, E. *Jacobo Florentino en la talla de la Sacristía de la Catedral de Murcia*. Universidad, 1970.

¹⁴ CAMÓN AZNAR, J. Ob.cit., p. 101.



1593. De allí se trasladó, -tras la exclaustación- a la iglesia del Convento del Santo Ángel en su primer emplazamiento en la calle de Elvira, junto al Pilar del toro, obra trazada por Alonso Cano en 1653-1661. Destruída ésta por los franceses en 1810, se reedificó pobremente entre 1819 y 1830. Ya en el siglo XX fueron enajenados y vendidos iglesia y convento y en 1941 se trasladó a su actual emplazamiento, conjunto vulgar de mediados del XIX. Finalmente, hacia 1970 se le colocó en un correcto y moderno retablo en el altar mayor de la iglesia que hoy preside, despojándosele entonces de un amplio sudario acampanado que tradicionalmente tenía y que lo ocultaba en gran parte, sustituido por uno más reducido de tela.

En la iglesia del primitivo convento de Agustinos Calzados, que tuvo una alta torre rematada por chapitel, se enterraban los más destacados personajes de la nobleza y de la administración de justicia de Granada, tal y como recoge Henríquez de Jorquera en sus Anales, quien al describir a principios del XVII el monumento, precisa: “Venérase en este gran convento un devotísimo crucifijo en quien los devotos granadinos tienen puestas sus esperanzas y se manifiesta todos los viernes del año; hase sacado algunas veces de grande necesidad, por agua o otras rogativas de que su divina majestad a usado de su grande misericordia...”¹⁵ aún se mantiene en nuestros días el voto de la ciudad que ante él acude todos los años el día 8 de agosto. Recientemente se ha reanudado la actividad de culto de la Hermandad de Pasión que tiene por titular a esta venerada imagen.

La escultura está tallada en madera de nogal, en tamaño de 1,90 m., policromada en tonos de carnaciones muy oscurecidas, con abundantes cardenales y sangre en las heridas de manos, pies y costado, repintadas posteriormente: las capas de aparejo, de muy poco grosor, dejan a la vista los detalles de la fina talla, tanto en la anatomía del desnudo –músculos, tendones y venas-, como en el patético rostro, en el que las gubias, como si de un fino cincelado sobre metal se tratara, dejan de manifiesto la perfección técnica del autor en el corte de la madera, en especial en el tratamiento de los detalles de la barba, boca y ojos, así como en las manos, agarrotadas y tensas, y en los pies de expresivo y cuidado estudio anatómico.

El desnudo total de la figura, sin sudario y sólo abocetados los órganos genitales, se ofrece con una impresionante interpretación de plenitud corpórea del cuerpo masculino, a la manera más puramente renacentista italiana. Sobre cruz lisa y plana, enchapada en plata con los símbolos de la Pasión repujados con tres clavos, se compone la figura en un claro plano frontal, con un leve giro del torso y del eje de los hombros hacia la derecha, con los brazos casi en la horizontal y sin superponer las piernas que, de manera también frontal y paralela, se enlazan bellamente con el bajo tronco, caderas y abdomen. Todo de una gran elegancias plástica y de acentuada valoración de la belleza del poderoso desnudo de tensa masa muscular y expresivo y minucioso tratamiento de la epidermis, con emocionantes detalles en el robusto torso, pectorales, cuello y brazos.

La cabeza, con sentida y dramática inclinación sobre el pecho, concentra en el trágico rostro –con la boca ya desmayada y abierta y los ojos (no de cristal sino pintado)

¹⁵ HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F. *Anales de Granada*. Universidad, 1987, p. 234.



ya inertes, entreabiertos y desgajados en pronunciado ángulo- todo el contenido lacerante y al mismo tiempo bellamente equilibrado del misterio de la Cruz. Contemplado como experiencia de estudio, sin la peluca postiza, con el cráneo rapado, profundiza más aún su imagen en el dramático tema de la muerte resignada del reo y del justo desde los planteamientos estéticos e iconográficos del más puro humanismo renacentista, tan distinto y opuesto a lo medieval y gotizante. Es la auténtica versión del redentor, del Cristo apolíneo, sereno, equilibrado, sin cruencias, como símbolo dogmático que en la belleza corporal del desnudo total encierra la imagen de lo divino. Ciertamente esta escultura es algo nuevo y distinto para nuestro arte, cargado de credo estético y teológico y de claros y ciertos rasgos formales de indudable origen italiano.

Una vez más, para la historia del arte español, tal como ya hemos recordado, es la aguda visión crítica de D. Manuel Gómez-Moreno Martínez, la que nos brinda la mejor propuesta y más posible atribución. Hablando sobre la iconografía del Crucificado en Granada dice: "... es muy notable porque alcanza al ciclo de Alonso Cano, incluyendo a Martínez Montañés, y arranca del de Bigarny en el retablo de la Capilla Real, seco y de anatomía rudimentaria, como los de Balmaseda que de él se derivan. El salto hacia la perfección plástica lo dio Jacobo Florentino, cuya excelencia como escultor bien merece exaltarse, y al él se puede atribuir el importante Crucifijo, llamado de San Agustín, en Granada, sin sudario ni cabellera, tras del que va otro conservado en el Convento de la Concepción, que lleva ambos aditamentos y articulados los brazos para convertirlo en yacente"¹⁶.

Un año antes de ser publicada esta atribución, en 1940, se montó una gran exposición de Escultura religiosa granadina desde la Reconquista hasta Alonso Cano en la iglesia de San Jerónimo de Granada, organizada por el Ayuntamiento y la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional de Andalucía Oriental. En el Catálogo de dicha exposición, preparado por los profesores Antonio Gallego Burín, Emilio Orozco Díaz y Jesús Bermúdez pareja, se recogen un total de 275 esculturas, correspondiendo el número 26 a este Crucificado de San Agustín, que es catalogado todavía como obra castellana de mediados del siglo XVI¹⁷, que era la clasificación tradicional.

Y tal como recordábamos, ya en 1926 Gómez-Moreno Martínez había atribuido definitivamente a Jacobo Florentino como su obra escultórica maestra el grupo escultórico del Entierro de Cristo, desechando los nombres de Bigarny y de Berruguete. También entonces atribuyó al florentino el grupo de la Crucifixión de la iglesia de la Magdalena de Jaén, aunque después lo considerará como obra de su discípulo Jerónimo Quijano, a quien otros hacen también autor del grupo del Santo Entierro granadino.

De todas estas obras la menos reproducida y estudiada es la del Cristo de San Agustín, a pesar de haber figurado en la gran exposición sobre Carlos V y su ambiente, celebrada en Toledo en 1958 con motivo del IV centenario de la muerte del emperador. En el catálogo figuro ya como obra de Jacobo Florentino con el número 243 y fue

¹⁶ GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M. *Las águilas...*, p. 95. Reproduce en la lámina 274 un detalle de la cabeza de este Cristo.

¹⁷ *Catálogo. Escultura religiosa desde la Reconquista hasta Alonso Cano*. Exposición celebrada en Granada en las fiestas del Santísimo Corpus Christi. Mayo-junio, MCMXL.



considerada como “una de las más impresionantes imágenes del Crucificado existentes en España”¹⁸. Como talla recoge en 1957 Hernández Perera en su trabajo sobre Escultores florentinos en España, quien, aunque no la reproduce señala “la fuerza dramática de su rostro y su clásico modelado y estudiada anatomía”¹⁹. De los escritos posteriores, sólo merecen ser recordados los breves pero elogiosos calificativos que le dedica Camón Aznar, quien dice que es obra “importante, de solemne hermosura y una de las más bellas imágenes de Cristo de todo el Renacimiento”²⁰.

A principios de los setenta, tal y como ya hemos recordado, y para colocar el nuevo retablo que las religiosas franciscanas le dedicaron, tuvimos la ocasión de estudiarlo detenidamente y tomar algunas de las fotos aquí reproducidas. Posteriormente, estudios comparativos con las otras esculturas atribuidas al mismo autor, nos permitieron valorar la aguda sagacidad de D. Manuel al dar solución a este conjunto de obras de nuestro Renacimiento, con mucho en común y, por supuesto, con claros rasgos y testimonios del arte italiano, en todo distintos a lo que aquí se hacía antes y después, aunque en el caso concreto del Cristo de San Agustín se nos presenten también otros aspectos no siempre fácilmente acoplables a la cronología límite de estancias en España del que consideramos su autor, muerto en Villena el 27 de enero de 1526 y documentado ya en Granada en 1520.

Aun partiendo de su formación florentina no se nos hacen extraños algunos rasgos claramente presente en esta talla, de rostro trágico en tono y grado parecidos al desgarrado expresivo de los grupos del Santo Entierro de Niccolo dell’Arca de Santa María della Vita de Bolonia, de la segunda mitad del siglo XV. Pero, junto a esos arcaísmos del rostro, la plenitud corporal del desnudo, su canon de proporción de siete cabezas y media y las soluciones globales compositivas de brazos y piernas nos llevan a detectar experiencias y rasgos claramente cercanos al Miguel Ángel escultor y dibujante, aún incluso el de los años 60. Nos referimos a los dibujos-estudios para un Crucifijo de hacia 1562, de la Colección del Conde Antoine Seilern en Londres, o del pequeño modelo incompleto y tallado en madera, hoy en el Museo de la Casa Buonarroti en Florencia.

Pero estos ideales plásticos que el Miguel Ángel místico y anciano concibe como expresión del sentimiento del alma humana ante el drama de la Cruz, los representa, salvo las dos últimas piedades, en dibujos de hacia 1550-56, pero encarnados en los poderosos tipos humanos que en su estilo personal arrancan por su monumentalidad de los ya anunciados en Masaccio y en el mismo Jacopo della Quercia, fuentes ambas de donde también tomaría nuestro Jacobo Florentino, ya que el taller del Ghirlandaio o del mismo Miguel Ángel, su compañero, a quien sabemos ayudó en las pinturas de la Sixtina. Por ello nos parecen válidos y bien traídos aquí estos dibujos como referencias hacia lo florentino y miguelangelesco aún antes del 1520. Para los artistas de aquel entorno, y también para los españoles que por allí pasaron, Miguel

¹⁸ *Catálogo de la Exposición de Carlos V y su ambiente. IV Centenario de la muerte del Emperador (1558-1958)*. Toledo, octubre-noviembre, 1958, p. 149. Reproduce el mismo cliché de *Las águilas del Renacimiento español*.

¹⁹ HERNÁNDEZ PERERA, J. Ob.cit., p. 29-30.

²⁰ CAMÓN AZNAR, J. Ob.cit., p. 30.



Ángel y el Loaoconte fueron, ciertamente, fuente común ya desde las primeras dos décadas del XVI²¹. Ambas influencias bien las trajo como primicias hasta Granada este Jacobo Torni, el Indaco, proyectándolas después con su magisterio y con sus obras a sus seguidores, como el citado Jerónimo Quijano, activo hasta 1563.

Y estos modelos y modos personales quedan bien repetidos en rasgos concretos, como podemos apreciar en un detenido estudio comparativo entre los rostros del Cristo de San Agustín, el del Santo Entierro y el Cristo del Monasterio de la Concepción, si bien el primero parece ser cabeza de serie, pudiéndose apreciar en el del grupo de la Crucifixión de Jaén datos y detalles que lo hacen consecuencia derivada de la obra maestra y ejecutada por su discípulo.

La fama y fortuna de este Cristo de San Agustín sobrevivió a las generaciones siguientes y así comprobamos que su influencia directa queda patente en obras consideradas como únicas e insólitas ya en la segunda mitad del siglo XVII, como es el caso del Cristo de la Misericordia de José de Mora, que aquí tiene precisamente su inspiración y modelo²². No olvidemos que el de San Agustín fue obra famosa y popular, según las crónicas, desde el mismo siglo XVI. Incluso la singularidad de ser un desnudo completo acentuaría el interés por su estudio y conocimiento de los escultores imagineros posteriores. Por otra parte, la presencia del postizo de la peluca, más frecuente en los cristos góticos, se justifica más por exigencias del encargo, que así pretendería acercarlo a la devoción tradicional y popular, que a un recurso libre del autor.

La obra así, una vez conocida en su totalidad y mejor reproducida en su conjunto y detalle, se nos revela ciertamente como una de las esculturas del Crucificado que con mayor categoría artística representa en nuestro país la versión renacentista de tan importante tema.

²¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. «El Manierismo en la escultura española». *Revista de Ideas Estéticas* (Madrid), 72 (1960), p. 308.

²² SÁNCHEZ-MESA MARTÍN. «El arte del Barroco. La escultura, pintura y artes decorativas». En: VV.AA. *Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla: Gever, 1991, pp. 240-241, v. VII.