

El contrato de Pablo de Rojas para la realización de una imagen procesional: el Cristo de la Salud de Santa Fe

The contract of Pablo de Rojas for the realization of a processional image: the Christ of Health of Santa Fe

JESÚS BIENVENIDO RUIZ GODOY

santaferino@gmail.com

Doctor en Historia del Arte. Universidad de Granada

Recibido: 12 de junio de 2017 · Revisado: 15 de abril de 2018 · Aceptado: 10 de mayo de 2018

Resumen

Nuestro objetivo es dar a conocer diversos documentos, entre ellos, los relativos al contrato para la realización del *Cristo de la Salud*, un Crucificado concertado, entre el escultor alcalaíno Pablo de Rojas y varios hermanos y oficiales de la cofradía de la Vera Cruz de Santa Fe (Granada), en 1583. La obligación, rubricada por el artista con sus correspondientes condiciones, nos brinda una nítida visión del encargo de esta imponente escultura concebida con fines procesionales y devocionales a finales del siglo xv. Una imagen que quedaba subeditada a la hechura, manera o modo de elaboración de la que se realizó poco antes para la hermandad de *la Virgen de las Angustias* de Granada.

Palabras clave: Renacimiento; Manierismo; Escultura religiosa procesional; Crucificados.

Identificadores: Rojas, Pablo de; Vera Cruz, cofradía de la; Salud (Santa Fe), Cristo de la;

Topónimos: Santa Fe (Granada); Granada.

Periodo: Siglo 16; Siglo 17.

Abstract

Our goal is to make known various documents, including those relating to the contract for the realization of the Christ of Health, a Concerted Crucifixion, between the sculptor Pablo de Rojas and several brothers and officers of the brotherhood of Vera Cruz de Santa Fe (Granada), in 1583. The obligation, signed by the artist with its corresponding conditions, gives us a clear vision of the commission of this imposing sculpture conceived for processional and devotional purposes at the end of the 15th century. An image that was subordinated to the workmanship, manner or way of elaboration of the one made for the brotherhood of the Angustias of Granada one year before.

Keywords: Renaissance; Mannerism; Processional religious sculpture; Crucified.

Identifiers: Rojas, Pablo de; Vera Cruz, brotherhood of; of Health (Santa Fe), Christ of;

Place Names: Santa Fe (Granada); Granada.

Period: 16th Century; 17th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

RUIZ GODOY, J. B. (2018). El contrato de Pablo de Rojas para la realización de una imagen procesional: el Cristo de la Salud de Santa Fe. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 49: 143-161.

Introducción

Los archivos representan un laborioso vivero documental para la investigación del patrimonio histórico artístico. Dentro de ellos destacan los notariales, que aglutinan diversas tipologías documentales, entre las que se encuentran las obligaciones o contratos; emitidas por un fedatario público. Estas fuentes primarias, que recogen la constancia pública de un negocio jurídico en un acto en el que intervienen varias personas, resultan esclarecedoras para determinar la autoría de obras.

En nuestro caso, el hallazgo de estos documentos brinda un importante testimonio sobre los entresijos de la contratación y el proceso creativo de imágenes concebidas con fines procesionales y devocionales en la Granada de la Edad Moderna. En concreto los relacionados con la fase creativa del escultor alcalaíno Pablo de Rojas, del que documentamos una exquisita obra encuadrada en un momento en boga por la historiografía actual: el inicio de la fase de creación de la escuela andaluza de escultura, y una suerte iconográfica, la del Crucificado, de gran éxito hasta siglos postreros.

La figura del escultor Pablo de Rojas (Alcalá la Real, 1549–Granada, 1611) ocupa un papel relevante en la plástica andaluza. Desde que fuera identificado como maestro del también alcalaíno Juan Martínez Montañés y definidor de la escuela barroca sevillana, su importancia en el contexto artístico de su tiempo, marcado por los intereses doctrinales emanados del Concilio de Trento, no ha hecho sino engrandecerse hasta ser reconocido como un protagónico codificador de los nuevos tipos iconográficos de la Contrarreforma incardinados hacia lo devocional y lo procesional¹.

En el desarrollo de la escultura granadina del siglo xvi la obra de Rojas encarna la superación de los ideales anticlásicos de Diego de Siloé y sus discípulos por un innovador lenguaje de sutil serenidad tocado por la nobleza de los prototipos de la Antigüedad Clásica. Pero, además, apta tanto para la contemplación sosegada o privada como para la itinerante o pública (Cruz, 2007: 120), y que, como ha sido destacado (López-Guadalupe, 2010: 174) sentaría las bases de un arquetipo religioso reutilizable durante dos siglos, compatible con los gustos y añadidos de las generaciones siguientes. Un remarkable compromiso, en suma, entre idealismo y naturalismo.

1 Sus dotes creativas y relevancia en el contexto de la plástica granadina y andaluza, entre otros, ha llevado a numerosos autores y proyectos de investigación a ahondar en su vida y producción artística en los últimos años. Principalmente por razones de espacio y, a su vez, para no resultar demasiado repetitivos, para un exhaustivo relato biográfico del escultor nos remitimos a (Cruz, 2007: 118-132) y (López-Guadalupe, 2010: 137-174), quienes, a su vez, recogen anteriores aportaciones fundamentales sobre dicho maestro de otros autores.

El contrato inédito de Pablo de Rojas con la Cofradía de la Vera Cruz de Santa Fe, fechado en 1583, para realizar un crucificado con sus andas procesionales

El Cristo, conocido popularmente como *Señor de la Salud*, es un Crucificado que preside la ermita homónima en Santa Fe. En este espacio sacro, que surge en el siglo xvii tras la desaparición de la primitiva *ermita de Nuestra Señora de los Gallegos*, tiene su sede esta imagen titular de la *Venerable Hermandad del Santísimo Cristo de la Salud*². La efigie, cuyos usos y costumbres tanto devocionales como procesionales han variado con los siglos, fue concebida en su origen para que la *cofradía de la Vera Cruz* santaferina realizara estación de penitencia el Jueves Santo.

Los orígenes de la *cofradía de la Vera Cruz* de Santa Fe se asocian a fiestas litúrgicas relacionadas con la Virgen María y la Cruz de la Pasión. Es a partir de los años centrales del siglo xvi cuando esta cofradía y la de *Nuestra Señora de la Encarnación*, ambas inicialmente con sede canónica en la primitiva colegiata santaferina³, comparten los gastos de estas fiestas. La fundación de misas a la *Invencción de la Santa Cruz* por María Linares en 1550, para la que dejó un haza de nueve marjales en el camino de la histórica pedanía santaferina de El Jau⁴, constituye probablemente una experiencia devocional inmediata a la institución de la *cofradía de la Vera Cruz* en Santa Fe.

El hecho de que años antes se fundara su homónima en Granada, la cercanía con la capital y los numerosos vecinos que alternaban residencia entre ésta y Santa Fe pudo transfundir, y favorecer la implantación. Ante la ausencia de su regla, garante de su reconocimiento oficial, existen documentos que registran que la procesión de San Sebastián “la dotaron los cofrades de las cofradías de Nuestra Señora y de la Vera Cruz el año de 1556”⁵. Pero, además, también consta cómo los hermanos de estas costearon “56 misas cantadas y resadas por los cofrades” y la “procesión de la S^{ta} Cruz a tres de maio”⁶. La colaboración, como también consta entre la Vera Cruz y la de San Sebastián en Granada (López-Guadalupe, 2004: 689), fue algo común en la época, pues algunas de estas instituciones daban sus primeros pasos tras la conquista de Granada.

2 Agradezco a Eduardo Ramírez, párroco y consiliario de la hermandad, Jesús J. Rodríguez, hermano mayor, Francisca García, Fotógrafos Rayuela y Amalia García (Archivo Histórico de Protocolos de Granada), su desinteresada ayuda en las diversas tareas de nuestra investigación.

3 Sustituida por la de Ventura Rodríguez a finales del siglo xviii (Guillén, 1991: 127; 2003: 91).

4 Archivo Parroquial de Santa Fe (APSF). Cédulas y Noticias I, fol. 15 r.

5 APSF. Memorias 2, fol. 313.

6 APSF. Cédulas y Noticias I, fol. 16 v. y 288 r.



1. El Cristo de la Salud se expone en un camarín barroco de la ermita. Imagen del interior de la ermita del Cristo/Señor de la Salud en Santa Fe. Autor: Fotógrafos Rayuela

La proliferación de fundaciones de cofradías de la Vera Cruz a mediados del siglo xvi, entre ellas la de Granada, tenían un denominador en común: el fervor a la Cruz de la Pasión y a la Virgen María. Esto posibilitó el rescate de una de las devociones de mayor arraigo en las villas y ciudades del Reino de Castilla. Aunque esta tarea se asocia tradicionalmente a los franciscanos, en Granada nació de forma independiente a la orden seráfica (2004: 682 y 684), como también sucede en Santa Fe. Así, la institución santaferina se ve mancomunada desde su fundación a la *cofradía de Nuestra Señora de la Encarnación*, con la que patrocinaba la festividad y procesión de San Sebastián, cada 20 de enero, y las de la Invención de la Santa Cruz, el 3 de mayo.

Así, en sus inicios la cofradía de la Vera Cruz de Santa Fe salía en procesión cada tres de mayo⁷, posiblemente, con una sobria cruz de madera. A partir de ahí intensificó su actividad devocional y se erigió como una de las cofradías dilectas de la villa, pues la mayoría de santaferinos sintieron especial predilección por ella al elaborar sus testamentos, de tal modo que mandaban que, tras fallecer, sus cuerpos fueran acompañados en los entierros como hermanos de la misma⁸. Este incremento de popularidad progresivo proporcionó acumulación de capital a esta asociación religiosa, principalmente a través de donaciones de bienes o dinero mediante cláusulas testamentarias, pero también con el negocio de los censos⁹ hasta atesorar ganancias que incrementaron su patrimonio.

Sobre el último tercio del siglo xvi el culto principal de estas hermandades derivó en la procesión de penitencia y sangre del Jueves Santo, la cual cobró un mayor protagonismo en detrimento de la fiesta del tres de mayo, que, aunque no desapareció, pasó a un segundo plano. En definitiva, al igual que sucediera en la mayoría de estas cofradías, entre ellas en la de Granada, la función principal pasó al Jueves Santo, alzándose como un modelo espiritual pasionista precursor de este tipo de disciplina pública que promovió la exaltación religiosa en las calles durante la Semana Santa (2004: 689). Es en este contexto cuando, el 2 de octubre de 1583, varios cofrades santaferinos, entre los que destaca algún regidor y cargos de la misma, encargan al insigne escultor Pablo de Rojas el crucificado que hoy conocemos por *Cristo de la Salud*, para que saliera en procesión con la cofradía de la Vera Cruz de Santa Fe.

La historiografía más antigua referente a este crucifijo se basó en la “tradición popular” para apelar a la recurrente farsa de que fue donado por los Reyes Católicos (García, 1929: 78). Sin embargo, este extremo se desmitificó en décadas postreras, al corroborarse que es una tradición no comprobada (Lapresa, 1979: 60), algo evidente por sus rasgos estilísticos. Décadas después, tras su restauración, se relacionó con Alonso de Mena, discípulo de Rojas, pero la aparición de los documentos notariales que presentamos,

7 *Ibidem*, fol. 288.

8 Archivo Histórico de Protocolos de Granada (AHPGr). Juan de Barrionuevo (1569); fol. 102 v. *Testamento de María de Arroyo*. La finada mandó que acompañaran su cuerpo “las cofradías de la Encarnación de Nuestra Señora y de la Vera Cruz donde soy cofrade”.

9 AHPGr. Baltasar Vázquez (1575), fol. 52 v-53 r.

entre otras cuestiones, certifican la autoría del maestro, además según el modelo realizado poco antes para la *hermandad de las Angustias*.

El primero de ellos se corresponde con la escritura de obligación que contraen diez vecinos de Santa Fe con Pablo de Rojas¹⁰. Estos mecenas, hermanos y algún oficial de la cofradía de la Vera Cruz, en su mayoría formaban parte de las élites locales. Dentro de esta nómina de patronos destacan alcaldes, regidores, distributores... de la propia cofradía, así como de las de *Nuestra Señora y San Sebastián*. De nuevo se pone de manifiesto el influjo de la *Vera Cruz* de Granada sobre la de Santa Fe, pues el grueso de procedencia de la mayoría de ellos provenía de una de las cofradías más antiguas de ambos lugares. En Granada, la de *Nuestra Señora y San Roque* (López-Guadalupe, 2004: 684), y en Santa Fe, las de *Nuestra Señora*, y *San Sebastián*.

Estos oligarcas cofrades, entre ellos el propio escribano, se comprometieron, el 2 de octubre de 1583, a “dar e pagar a Pablo de Rojas entallador vecino de la ciudad de Granada e a quien su poder para ellobiere dos ducados cada uno de nosotros los cuales vos salimos a pagar e por razón y de resto de la hechura de un christo que a de ha [sic] para la cofradía la Veracruz desta cibdad de cibdad [sic] de Santa Fe”.¹¹ De este modo los mecenas se comprometieron a pagar 20 ducados a Pablo de Rojas, quien en este primer documento fue calificado de entallador vecino de Granada. Al igual que en el siguiente, la generalización —no sabemos si por desconocimiento del escribano o por obviedad de la fama que ya se le presupone— nos priva conocer la colación que ocupaba su taller en ese momento, aunque sabemos por (Gila, 1992: 40) que se ya encontraba vecindado el 7 de julio de 1581 en la parroquia granadina de Santiago.

El pago anterior supone la mitad restante del coste de producción del Cristo, pues se especifica que lo “a de fazçer en preçio de quarenta ducados con las condiziones y de la manera que se contratta en la azevtacion desta escriptura que a de azevtar y otorgar el dicho Pablo de Rojas”¹². Si comparamos su precio con el de otras obras suyas, por ejemplo, con los 15 ducados que costó el ilocalizable Nazareno para la *cofradía de la Sagrada Pasión de Nuestro Señor Jesucristo del convento de la Trinidad* de Granada (1992: 42), puede parecer excesivo. Sin embargo, como veremos, se trata de una cantidad razonable, pues en las condiciones, a diferencia del Nazareno trinitario, en el de Santa Fe se incluía la policromía del mismo, los tornillos, y, además, unas andas con sus parihuelas.

El pago de los 20 ducados, dos por cada santaferino, a Pablo de Rojas quedó fijado con la entrega de la imagen, “para el fin del mes de enero primero que venga del anno venidero de quinientos y ochenta e quatro”, momento en que quedarían “por contenidos y entregados a toda nuestra boluntad porque se los hemos de pagar cada uno de nos”. Desde el 2 de octubre de 1583, cuando se firma el documento, hasta finales de

10 AHPrGr. Protocolo de Pedro Ortiz (1583), fol. 464 v- 465 r. En el apéndice documental hemos incorporado la transcripción íntegra de esta obligación y la de la escritura otorgada por Rojas.

11 AHPrGr. Protocolo de Pedro Ortiz (1583), fol. 464 v- 465 r.

12 *ibídem*, fol. 465 r.

enero de 1584, discurren cuatro meses, plazo en que debía acabar la efigie, tal y como se precisa en el segundo.

Si la escritura anterior es fundamental para la documentar esta escultura y otros aspectos como su plazo de ejecución o la relación comercial mecenas-artista; la aceptación de la misma por Pablo de Rojas aporta, entre numerosas cuestiones de interés, las condiciones que debía de cumplir la nueva imagen procesional. Fechado también el 2 de octubre de 1583, el documento¹³ comienza con la conformidad de Pablo de Rojas a la escritura anterior. Así, Rojas, esta vez autocalificado como “escultor vecino de la ciudad de Granada, habiendo oído y entendido” la obligación con la otra parte, recibió de manos de Andrés Banegas y Pedro Rodríguez, alcalde y prioste, respectivamente, de la cofradía de la Vera Cruz de Santa Fe, 20 ducados a cuenta del Crucificado y sus andas, es decir un anticipo del cincuenta por ciento.

Acto seguido el escultor Pablo de Rojas se comprometió en presencia del escribano y los testigos a que, a finales del mes de enero de 1584, daría “fecho y acabado en toda perfyzion el xpo [Christo] contenido en la obligación desta otra parte”¹⁴. Pero sin duda, lo más sustancioso de esta fuente inédita figura en las condiciones que debía cumplir el escultor al elaborar el crucificado santaferino. La primera establece su iconografía y factura, pues se especifica que “dicho xpo [Christo] a de ser crucificado, ansy descultura como de pintura, puesto en cruz con tornillo”¹⁵. Esta cláusula es de especial interés para testar el grado de especialización del artista en su faceta profesional, pues hasta el momento todos los compromisos laborales documentados de Pablo de Rojas abarcan exclusivamente tareas en madera. Tan sólo se conoce (López-Guadalupe, 2010: 142) un encargo de menor enjundia que el que nos ocupa fechado en 1588, en el que el escultor se compromete a entregar una cruz procesional y un cetro policromados y dorados.

Mas si el contrato contempla talla y pintura, cabe preguntarse si Rojas asumió las labores de policromía del *Cristo de la Salud*, o si sólo se limitó a la talla y luego las delegó en otro especialista. Si atendemos al sentido más literal del contrato podemos pensar que asume ambas, pero la forma habitual de proceder del escultor en otros encargos conocidos, en los que no incluye los trabajos de policromía, lo más lógico es pensar en lo segundo, merced a la consolidación de su taller altamente especializado. En ese sentido, tal y como dio a conocer Gila (2003: 396) conocemos un Crucificado tallado por Rojas, el de la *Esperanza* de la *capilla de beneficiados de la catedral de Granada*, del que su sobrino Pedro de Raxis se encargó de encarnar y dorar el perizoma¹⁶.

13 AHPGr. Protocolo de Pedro Ortiz (1583), fol. 465 v-466 r.

14 *Ibidem*: fol. 465 v.

15 *Ibid.* La palabra tornillo aparece tachada, pero la incorporamos dado que el escribano aprueba su validez al anotar tras el nombre de los testigos: “Va testado dentro de tornillo”.

16 Sus talleres, centros neurálgicos de relaciones gremiales, depararon continuas colaboraciones entre artistas en proyectos multidisciplinares de mayor envergadura, como ocurre con retablo mayor de los jerónimos en Granada, o en el de Albolote. (Gila, 2003: 389-406) profundiza en esta fructífera relación sociolaboral de Pablo de Rojas con su sobrino carnal Pedro de Raxis (1555-1626), sólo seis años menor que él, y con el que compartió etapa formativa en el taller familiar de Alcalá la Real.

Otra de las singularidades de las cláusulas del contrato del *Cristo de la Salud de Santa Fe* son las relacionadas con el carácter procesional con que fue concebido. El aspecto más funcional del encargo debía quedar asegurado, pues para sacarla en procesión con garantías se solicitó que quedara “el gobierno de la cruz de manera en queste fixo e firme y lo puedan bolver a todas manos con las andas”.¹⁷ Con esta aseveración se vuelve a poner de manifiesto que, desde primera hora, la imagen fue encargada para que la *Cofradía de la Vera Cruz* de Santa Fe la sacara en procesión. Es más, se especifica que las andas debían incluir unas parihuelas de “quatro pies de una terçia en largo e más lo que conbiniere al parecer del dicho alcalde e prioste”¹⁸, una condición que revela las reducidas dimensiones de los pasos procesionales, mucho más austeros, respecto a siglos postreros.

La hermandad conserva unas andas de traslado, de 184 por 162 centímetros, de cantos con decoraciones vegetales y una peana dorados cuya iconografía relivaria atiende a los atributos de la Pasión, visible en grabados y fotografías de finales del siglo xix. Sin embargo, no parecen ser las de Pablo de Rojas. Más bien se trata de unas posteriores en las que se tuvo muy en cuenta las medidas originales, pues las actuales parihuelas de traslado, incluidos los topes tallados en forma de granada, varían en escasos centímetros.



2. El Crucificado instalado en las andas de traslado de la hermandad. Imagen del interior de la ermita sin el Cristo en el camarín, ubicado junto al retablo de la Candelaria. Autor: Fotógrafos Rayuela

17 AHPrGr. Protocolo de Pedro Ortiz (1583), fol. 465 v.

18 *Ibidem*.

Las cláusulas siguientes también ofrecen otros aspectos relacionados con su factura, pues supeditan el cumplimiento a que la imagen incluyera una corona de espinas y unas potencias, además del título de la cruz y un calvario al pie de la misma que no se conserva. En definitiva, el nuevo Crucificado de Pablo de Rojas debía “de ser de la hechura y de la suerte, y con las condiciones que se hizo el xpo [Christo] de la cofradía de las Angustias de la ciudad de Granada, y con aquella propia proporción”¹⁹. Así pues, el encargo debía cumplir escrupulosamente con la hechura, manera o modo de elaboración y las condiciones de un modelo anterior que probablemente causó grandes sensaciones en la estación de penitencia del Jueves Santo granadino de 1583. Este extremo respalda cronológicamente la atribución (López-Guadalupe y López-Guadalupe, 1996: 63) a Pablo de Rojas del *Cristo de la Hermandad de las Angustias* que se conserva en la sacristía de la basílica de la patrona granadina. Sin embargo, el hecho de que el escribano Pedro Ortiz de Yepes empleara el pronombre “se” nos priva de certificar también su autoría a Rojas sin ambages, pues su presencia junto al verbo “hizo” convierte la oración, desde un punto de vista semántico, en una oración impersonal, y, aunque se puede llegar a presuponer que también fue obra suya, no nos permite determinar con exactitud quién realizó la acción verbal.



3 y 4. Comparativa entre el Cristo de la hermandad de las Angustias y el de la Salud. Imágenes en las que se ven expuestos en sus respectivos lugares de culto, la sacristía de las Angustias y el camarín de la ermita santaferina. Autor de ambas fotografías: Jesús Bienvenido Ruiz Godoy

19 AHPGr. Protocolo de Pedro Ortiz (1583), fol. 465 v-466 r.

Sobre esta imagen, considerada un modelo que le valió para recibir encargos posteriores —tal y como sucede con el de Santa Fe—, se conocía (1996: 63) la decisión del cabildo de la hermandad granadina, celebrado el 17 de abril de 1582, de encargar una imagen de un crucificado para no tener que pedir prestada una cada año para la estación de penitencia del Jueves Santo. De tal modo que, si el contrato se elaboró de inmediato y con un plazo de ejecución similar al de Santa Fe, de confirmarse documentalmente la autoría de Pablo de Rojas, el de las Angustias se pudo concluir hacia finales de agosto de 1582, o poco después, en función de la fecha en que se formalizara el contrato, pero nunca más allá del Jueves Santo de 1583, y con certeza antes del 2 de octubre cuando se contrata el Cristo de la Salud. Por último, el documento recoge que, además de cumplir lo anterior, Pablo de Rojas “a de dar fecho y acabado en fin del dicho mes de enero”. Esto es para finales de enero de 1584, plazo que en la escritura coincide con la fecha de entrega de los 20 ducados restantes a los que se comprometieron los cofrades santaferinos. En caso de no cumplir los plazos, el alcalde, el prioste o el resto de contratantes de la cofradía de la Vera Cruz de Santa Fe quedaban habilitados para reclamar. De ser así, los mecenas evitarían el pago, pero además se aseguraron de que si el escultor solicitaba más dinero de lo estipulado lo podían “mandar hacer a su costa y por lo que más costare de los dichos quarenta ducados le puedan executar e executen con solo su juramento”²⁰. Pablo de Rojas, consciente de su capacidad laboral, acepta el encargo y rubrica su estilizada firma en el contrato, para luego pagar al escribano el real por derecho que le correspondía por la formalización del mismo.

Una de las pruebas documentales que el Crucificado ya se encontraba terminado por Pablo de Rojas en 1584 es la petición de la cofradía al cabildo municipal de Santa Fe de terreno público para construir una ermita el 10 de diciembre de ese mismo año. Ante esta petitoria, los regidores santaferinos aceptaron la propuesta y comisionaron al alcalde Cristóbal Ruiz y al regidor-diputado Alonso Banegas, quienes debían velar por “que se les dé el dicho sitio para la dicha ermita como se pide, y en la parte y lugar que se pide”²¹. Ambos oligarcas santaferinos se encuentran estrechamente relacionados con la cofradía de la Vera Cruz y el cabildo municipal, sobre todo el primero quien, además de alcalde, fue uno de los mecenas que firmaron el contrato junto a Rojas.

La información que nos aporta el cabildo sobre la elección del terreno público para la ermita es escueta ya que el escribano no proporciona demasiados detalles. Apelando a la obiedad esgrime: “en donde esta ciudad deçide agora” y “en el menos perjuicio de las eras”²², en referencia a los intereses municipales. La reciente construcción de la *ermita de San Sebastián* y las obras a las que sometía la de *Nuestra Señora de los Gallegos* desde 1582²³ debieron de influir ante el reto de un nuevo desembolso económico²⁴, por lo que la decisión final implicó que la imagen fuera acogida definitivamente en esta última.

20 AHPrGr. Protocolo de Pedro Ortiz (1583), fol. 466 r.

21 Archivo Municipal de Santa Fe (AMSF). Libro de Actas de Cabildo (1577-1592), signatura 1, fol. 131 r.

22 *Ibidem*.

23 *Ibid.*: fol. 79 r.

24 Incluso, a raíz de adquirir el Crucificado, la cofradía presentó varios alcances.



5. La ermita del Señor de la Salud al final del paseo del mismo nombre. Imagen en la que se divisa la segunda ermita de los Gallegos que tomó el nombre del Cristo, al igual que ocurre con el paseo. Autor: Fotógrafos Rayuela

Esta desaparecida ermita, conocida también por *Santa María de los Gallegos*, fue levantada extramuros por los oriundos de esta región, junto a la que conservamos al este de Santa Fe, en el contexto de su fundación en la guerra de Granada. Su origen se asocia a una serie de caminos que conectaban la fortaleza santaferina con el campamento o Real de los Reyes Católicos que paralelamente ocupó parte de los terrenos del actual cementerio. La primitiva ermita albergó al *Cristo de la Salud* hasta que se hundió, y fue sustituida por el santuario que conservamos de finales del siglo xvii, al que arrebató con el tiempo la titularidad mariana. Durante más de cuatro siglos el *Cristo de la Salud* permanece en Santa Fe como testigo y protagonista de multitudinarios acontecimientos y efemérides. Primero en la rama penitencial impulsada por su cofradía originaria de la *Vera Cruz* a finales del siglo xvi en lo que se puede considerar el germen de la Semana Santa santaferina. A partir de ahí adquirió un papel relevante en el plano devocional de los fieles santaferinos, merced sobre todo a su fama de milagroso tras numerosas rogativas e intercesiones de la ciudad a lo largo de la historia, encaminadas a preservar la salud ante las amenazas de muerte que suponían las plagas de peste bubónica, langosta, cólera, o, incluso, en periodos de sequías; lo que le llevó a adquirir la advocación de la Salud. También experimentó cambios en sus usos devocionales, obtuvo indulgencias, y

adaptó su patrimonio en los siglos sucesivos, pero sin perder el carácter devocional y procesional con que fue concebida²⁵.

El Cristo de la Salud en la serie de crucificados de Rojas: un nuevo precedente de la plástica barroca andaluza con fines procesionales

La producción artística de Pablo de Rojas, dentro de la que destacan sus Crucificados, evidencia las influencias de su experiencia formativa, caracterizada por una progresiva evolución que germina en una concepción de la escultura fundamentada en un distinguido sentido de la forma derivado del clasicismo. A su vez, Rojas logra imprimir un naturalismo de expresividad espontánea y de profunda humanidad. Propuestas que tienden a contener el dinamismo sin caer en lo estático, y que presentan un novedoso punto de vista en la percepción de las imágenes, por encima del forzado patetismo de la escultura castellana, o de la producción pictórica de algunos de sus contemporáneos. La nueva sensibilidad de estos modelos, más humanos en lo expresivo y con un prudente idealismo, se encomienda a una compleja armonía entre lo divino y humano, entre el discurso teológico y la experiencia religiosa: el dogma y la vivencia. Unos nuevos modelos exentos que permiten novedosos y mayores puntos de vista en una contemplación deambulatoria muy cercana al devoto²⁶.

En la línea de lo anterior se mueve el *Cristo de la Salud de Santa Fe*. La efigie encarna la esencia de los crucificados de Pablo de Rojas: tipología de tres clavos, un desnudo que evidencia una musculatura marcada por un estudio del natural, equilibrio entre idealismo y naturalismo, y un inconfundible manierismo representado por un viraje perfilado por la caída serena de la testa hacia su derecha en contraposición a una leve elevación del torso y rodillas escoradas a la izquierda que dota a la imagen de efectos lumínicos de contraste.

El Cristo de la Salud se encuadra en la fase de producción granadina más temprana de Pablo de Rojas. El tercer modelo de una nueva tríada cristífera junto a los crucificados de la *capilla del Seminario Mayor de Granada*, anterior a 1580, y el de la *sacristía de la basílica de las Angustias* de 1582 aportados por (López-Guadalupe, 2008: 137). Los tres presentan entre sí diferencias de carácter leve en el plano compositivo —casi imperceptibles en los dos últimos— y algo más particulares en el expresivo. Esto se debería al factor experimental de la fase creativa del artista, en continuo estudio de la estética y del poder comunicativo que pudiera ofrecer la imagen procesional ante los devotos. También es destacable la influencia que pudieron ejercer los demandantes o mecenas durante el proceso creativo, como mínimo en el plano funcional, tal y como se pone de manifiesto

25 Sobre estas ermitas y los usos devocionales del Cristo de la Salud de Santa Fe hasta la contemporaneidad, véase (Ruiz, en prensa).

26 Estas líneas maestras de la producción artística de Pablo de Rojas son estudiadas en un interesante capítulo sobre la iconografía del Crucificado en la escultura granadina (López-Guadalupe, 2008: 123-171); y, en la producción cristífera del alcalaíno (López-Guadalupe, 2014: 153-156).

en el contrato del de Santa Fe al incluir: “e más lo que conbiniere al parecer del dicho alcalde e prioste”²⁷.

La composición lineal de los tipos anteriores se asemeja a un modelo italiano profusamente difundido: el Crucificado que Miguel Ángel Buonarroti realizó en 1540 para Victoria Colonna (López-Guadalupe, 2014: 154). El que más, el del Seminario Mayor, en el que los brazos trazan un ángulo de 90 grados respecto al tronco y el giro de este respecto a las piernas. En los sucesivos el escultor alcalaíno libera la tensión de los brazos, en gran medida provocada por la rigidez de los 90 grados, ampliando el ángulo más allá de éstos respecto al tronco, pero sin llegar a representarlos descoyuntados. Así los brazos no siguen superpuestos sobre la línea de la cruz, sino que entran en contacto con el madero a partir del codo, evadiendo cierta tensión y el desplazamiento del eje gravitacional.



6. Rojas posibilitó una contemplación de la imagen deambuladora y cercana Imagen de contrapicado del Cristo de la Salud en el interior de su camarín barroco. Autor: Fotógrafos Rayuela

27 AHPGr. Protocolo de Pedro Ortiz (1583), fol. 465 v.



7. La policromía del crucificado santaferino denota carnaciones claras y matices de tonos verdosos. Imagen del Cristo de la Salud en el interior de su camarín barroco. Autor: Fotógrafos Rayuela

La triada anterior, de tallas con perfiles más duros, evoluciona en el tratamiento de la anatomía hacia un modelado más suave y de efectos más naturales en otros tres crucificados posteriores: el de la *Esperanza* de la *capilla de beneficiados de la catedral de Granada* (1592), el *Cristo de Los Favores* de la parroquial de San Cecilio y el de la *Buena Muerte* del Sagrario. El primero, un modelo determinante en la evolución de este tipo y punto de partida en el naturalismo de la escuela de escultura andaluza, está considerado el prototipo más realista y humano de la serie, y del que posteriormente encontramos reminiscencias en la plástica de Juan Martínez Montañés. De igual manera, pero de mayor excelencia en su talla, se presenta el de la *Buena Muerte* atribuido por López-Guadalupe (2008, 138 y 140) a Rojas, si bien León (2010: 613-624) propone la autoría de Bernabé de Gaviria, considerándola tributaria del alcalaíno, su maestro, colaborador y tío político.

Respecto a la policromía, el *Cristo de la Salud* presenta carnaciones mucho más claras que las empleadas desde Siloé, tendencia que pervivió durante ese siglo y en parte del siguiente, hasta la revolución de Alonso Cano (Sánchez-Mesa, 1971: 105). Los tonos claros y pálidos, acentuados tras la restauración, rozan lo ebúrneo. La policromía en semipulimento, también presente en los dos crucifijos precedentes, se muestra oscuramente suave y matizada en algunas zonas con tonos verdosos, que recuerdan (1971: 107) a los colores claros y ahuesados empleados por Mora un siglo después. Estas policromías funcionan como un complemento perfecto a tallas de calidad a las que imprime dosis de naturalismo. No en vano, lejos aprovechar este recurso para dotar de un realismo más acorde a las dolorosas huellas de la Pasión, se ciñe a la presencia de la sangre de forma comedida a través de finos hilos que caen desde las muñecas y brazos, además de en los pies y por la herida de la lanzada. Estas tonalidades pálidas se tornan más verdosas en las carnaciones aplicadas por Raxis en el *Cristo de la Esperanza*, y evolucionan en el de la *Buena Muerte* hacia una policromía más oscura y cercana a la estética que caracterizó a Martínez Montañés.

La aceptación serena del sufrimiento que caracteriza al *Crucificado del Seminario Mayor* recuerda en cierta medida el semblante idealizado del *Cristo de la Salud*, de rostro alargado, pero con la boca y ojos entornados, efecto naturalista empleado también en el de *las Angustias* del que difiere sutilmente con una angular barba partida, más poblada, al igual que la melena que cae a su derecha, mostrándose más estilizado el mechón que cae sobre la oreja en el de Granada. El redondeo del rostro y la incorporación de la corona de espinas tallada dotó de mayor rigor y proporción a modelos posteriores, como en el *Crucificado de la Esperanza*, a partir del cual las cabezas se ajustan a un mayor naturalismo. Esto ocurre con el *Cristo de los Favores* que además queda recalcado por los efectos que produce la muerte en los rasgos faciales, mucho más rigurosos, frente a la expresividad más comedida del de la *Buena Muerte*.



8. El Cristo de la Salud saliendo en procesión desde la parroquia santaferina. La imagen se presenta en el interior de la iglesia parroquial de la Encarnación de Santa Fe, montada en el paso de la hermandad, para salir en procesión

Otra de las novedades aportadas por Pablo de Rojas a la escultura andaluza de su tiempo fue la creación de un prototipo de paño de pureza resuelto con naturalidad que permite una exhibición más diáfana de sus magistrales estudios anatómicos. El perizoma del *Cristo de la Salud*, al igual que en el de *las Angustias*, se ajusta a la cintura mediante una soga y se anuda bajo el costado derecho. Los pliegues generados son amplios, aunque escasos en número. Los necesarios de una tela sobrante del gran nudo que cae de forma vertical por su propio peso, sin muchas extravagancias, con una vuelta de tela bajo la cintura de forma triangular. La policromía dorada se extiende mediante un ribete y decoración de formas vegetales muy típicas en otras de sus obras pintadas por Raxis a punta de pincel con temple sobre el oro en pulimento. En el *Crucificado del Seminario Mayor* se opta por una mayor apertura y un policromado y estofado de franjas verticales, mientras que en el de *las Angustias* se apuesta por un dorado de franjas, solu-

ción similar a la empleada por Diego de Vera en el de la *Buena Muerte* de Antequera en 1582 (López-Guadalupe, 2008: 138). Este paño mínimo, que deja al descubierto casi por completo la anatomía del cuerpo con una visión más clara de los volúmenes, se repite con mayor o menor literalidad en estos modelos, salvo en el de la *Buena Muerte*, en el que lejos de emplear una soga como en el resto tan sólo se vale del propio paño para anudarlo. Este elemento diferencial y otras cuestiones llevan a que (León, 2010: 613-624) lo atribuya a Gaviria.

En definitiva, el *Cristo de la Salud de Santa Fe* encarna un modelo de Crucificado concebido por Pablo de Rojas con fines procesionales, inmediato y a semejanza del de *las Angustias*. Un nuevo concepto de imagen devocional cercana y accesible a los fieles, cuya excitación sensorial juega un papel muy importante en la transmisión efectiva de mensajes doctrinales tridentinos, bien en los espacios sacros que las albergan o en el ambiente procesional de sacralización del espacio público. Sin duda, estos crucifijos, a diferencia de otras iconografías, invitan a una visión más objetiva de los volúmenes escultóricos lejos del patetismo de los escultores de la etapa anterior.

Apéndice documental

AHPGr: Protocolo de Pedro Ortiz (1583); *Escritura de obligación de varios vecinos de Santa Fe con el entallador Pablo de Rojas por el resto de la hechura de un crucificado para la cofradía de la Vera Cruz de Santa Fe, 2 de octubre de 1583*, fol. 464 v.- 465 r.

Sepan quantos esta carta carta [sic] de obligación bie / ren, como nos Alvaro de Paz del Río, y Pedro Ro / dríguez, y Diego Piñero, y Pedro García de Fuentes, y Andrés Ba / negas, y Juan Fernández de Mendoza, y Cristóbal Ruiz Despi / nosa, y Diego Ruiz Dorantes, Juan Vellido el viejo, e yo Pedro / Ortiz de Yepes escribano yusoescrito. Todos diez vecinos que somos / en esta ciudad de Santa Fe, cada uno por sí y porque se / obliga en esta escritura. Otorgamos e conozemos / que nos obligamos de dar e pagar a Pablo de Rojas / entallador vecino de la ciudad de Granada e a quien su po / der para ello biere dos ducados cada uno de noso / tros los quales vos salimos a pagar e por razon / y de resto de la hechura de un christo que a de ha [sic] // fol. 464 v. para la cofradía la Veracruz desta cibdad de / cibdad [sic] de Santa Fe el qual a de fazer en preçio / de quarenta ducados con las condiziones y de la / manera que se contratta en la azevtacion desta / escriptura que a de azevtar y otorgar el dicho Pa / blo de Rojas de los cuales dhos dos ducados cada / vno de nos nos tenemos por contentos y entre / gados a toda nra boluntad porque se los emos de / pagar cada uno de nos por la razon dha sobre re / nunciamos las leyes de la entrega como en ellas se / contiene los quales le daremos y pagaremos / llanamente sin pleito alguno con las costas / de la cobranza para el fin del mes de enero primero que venga del anno venidero de quinientos y ochenta / e quatro y para lo ansi cumplir e pagar segun / dho es cada uno de nos por lo que nos toca obligamos / nuestras personas e bienes avido e por aver e da nos po / der a las justicias de su majestad que a ello nos apremiem / como por sentencia pasada en cosas juzgadas renunciamos / todas e qualesquier leyes e derechos en nuestro favor ela / general. E los que sabemos escrebir lo firmamos / por los demás su derecho e por los dichos señores lo firmé e yo el dho escribano lo firme. /

Fecho en esta ciudad de Santa Fe, a dos días del mes de / octubre de mil e quinientos ochenta e tres años siendo testigos de / llo Juan Vellido, sacristán, e Francisco de Berlanga e / Alonso Cano, vecinos de esta cibdad e yo el escribano doy fe que conozco / a los otorgantes. / [rubricas]. / Ante mí, Pedro Ortiz de Yepes [rubrica]. Sin derecho. // fol. 465 r.

AHPGr: Protocolo de Pedro Ortiz (1583); fol. 465 v-466 r. *El escultor Pablo de Rojas acepta la obligación anterior y realiza la escritura:*

En la ciudad de Santa Fe a dos días / del mes de octubre de mil e quinientos y o / chenta e tres años, Pablo de Rojas / escultor vecino de la ciudad de Granada, / habiendo oído y entendido la obligación / de la otra parte contenida y hecha por Albaro de Paz / del Rio e los demas en ella contenidos dijo que / la açevtaba y açevto como en ella se contiene / y otorgo que recibe de Andres Banegas / alcalde de la cofradía de la Veracruz / y de Pedro Rodríguez prioste de la dha Veracruz / de esta ciudad veinte ducados los quales rre / zibió a vista y en presencia de mí el / escribano e de los testigos yuso scritos de / que doy fe e se obligó a que [dentro / de (tachado)] en fin del mes de enero primero / que será del año benydero de quinientos y o / chenta e quatro dará fecho y acabado / en toda perfyzion el xpo [christo] contenid / en la obligacion desta otra parte con las con / dizesiones y en la forma e manera siguiente: /

El dicho xpo [christo] a de ser crucificado ansy / descultura como de pintura puesto / en cruz con [tornillo (tachado)] el gobierno de la / cruz de manera en queste fixo e firme / y lo puedan bolver a todas manos / con las andas y un calvario al pie / de la cruz y en las pariguelas quatro / pies de una terçia en largo e más / lo que conbiniere al parezer del dicho / alcalde e prioste y con una corona / despinas y unas potencias y en la / cruz un título por manera que a / de ser de la hechura y de la suerte / y con las condiciones que se hizo // fol. 465 v. el xpo [christo] de la cofradía de las An / gustias de la ciudad de Granada / y con aquella propia proporción / lo qual como dho es a de dar fecho y acabado / en fin del dho mes de enero e sianque / no lo hiciere e cumpliere que los dhos / alcalde y prioste e quales quier de ellos se / lo pueda mandar hacer a su costa y por / lo que más costare de los dhos qua / renta ducados le puedan executar e / executen con solo su juramento en / que queda diferido e por los dichos / quarenta ducados. Y para que así lo cum / pliera obligó su persona e bienes abidos e / por aver e dio poder a la justicia de su / majestad que a ello le apremien como de sentencia / pasada en cosa juzgada e renunció las leyes / de su favor e la general, e lo firmó / de su nombre. Testigos Juan de Horozco e Juan Sánchez, / y Francisco de Uera vecinos de esta ciudad. Va / testado dentro de tornillo.

Pablo de Rojas [rubrica] Derechos, un real

Ante mí, Pedro Ortiz de Yepes [rubrica]. // fol. 466 r.

Referencias bibliográficas

- Cruz, J. P. (2007). La escultura barroca granadina. El oficio artístico al servicio de la espiritualidad. En I. Henares Cuéllar y R. López Guzmán (ed.). *Antigüedad y excelencias. Catálogo de la exposición*. (pp. 118-132). Sevilla: Junta de Andalucía.
- García, C. (1929). *Santa Fe*. Granada: Ayuntamiento de Santa Fe; Ayuntamiento de Granada; Diputación Provincial de Granada.
- Gila, L. (1992). En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del Siglo XVI. *Atrio*, (4), 35-48.
- Gila, L. (2003). Aproximación a la vida y obra del pintor y estofador alcalaíno-granadino Pedro Raxis. *Archivo Español de Arte*, (304), 389-406.
- Guillén, E. (1991). *De la ilustración al historicismo: arquitectura religiosa en el arzobispado de Granada (1773-1868)*. Granada: Diputación.
- Guillén, E. (2003). *Santa Fe*. Granada: Diputación.
- Lapresa, E. (1979). *Santa Fe: historia de una ciudad del siglo XV*. Granada: Universidad.
- León, M. Á. (2010). Bernabé de Gaviria: una nueva propuesta de autoría para el Cristo de la Buena Muerte del Sagrario de Granada. En Actas del Simposium. (San Lorenzo de El Escorial, 2010). *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*. (pp. 613-624). Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- López-Guadalupe, J. J. (2010). Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas. En L. Gila Medina (ed.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (pp. 137-174.). Madrid: Arco Libros.
- López-Guadalupe, M. L. (2004). Las ordenanzas primitivas de la Vera Cruz de Granada. *Chronica Nova*, XXX (30), 681-725.
- López-Guadalupe, J. J. (2008). *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada: Atrio.
- López-Guadalupe, J. J. (2014). Ut sculptura pictura: la integración de las artes plásticas en el primer barroco granadino. En Cruz, José Policarpo (ed.) *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca. La construcción de una imagen clasicista* (pp. 395-432). Granada: Universidad.
- López-Guadalupe, M. L., y López-Guadalupe, J. J. (1996). *Nuestra Señora de las Angustias y su hermandad en la época moderna. Notas de historia y arte*. Granada: Comares.
- Ruiz, J. B. (En prensa). *Santa Fe: historia, arte y patrimonio*. Santa Fe: Ayuntamiento.
- Sánchez-Mesa, D. (1971). *Técnica de escultura policromada granadina*. Granada: Universidad.