

# PRIMERAS NOTICIAS DOCUMENTALES DE PASOS DE SEMANA SANTA EN GUADALAJARA (1553-1621)

PEDRO JOSE PRADILLO Y ESTEBAN

Si consideramos el *arte procesional* como uno de los logros más típicos de la «cultura hispánica», deberíamos de reflexionar sobre el porqué de la débil atención que se le ha dedicado. De hecho, en la bibliografía sobre el tema, encontramos escasas publicaciones, que discurren entre el trabajo erudito y localista de los libros conmemorativos de las distintas cofradías, y el estudio científico.

Entre estos últimos, pese a los importantes trabajos editados, se observa, lamentablemente, una constante temática que hace coincidir su objetivo con el estudio continuado y metódico de la obra de los grandes maestros del *arte imaginero* –Fernández, Montañés, Mesa o Salzillo– y de sus discípulos, eludiendo abordar sus orígenes y la problemática de su génesis. Por ejemplo, es significativo que el profesor Martín González, en un manual específico sobre el tema, se remonte únicamente hasta el taller vallisoletano de Francisco del Rincón –maestro de Gregorio Fernández–, activo entre 1567 y 1608, dando muy breves notas sobre el camino andado hasta entonces<sup>1</sup>.

Será, pues la intención de este trabajo, ofrecer nuevos datos que permitan paliar, aunque sea en la pequeña medida de un ámbito excesivamente localista, las carencias que aún hoy tenemos en ese campo del conocimiento. Para ello, aportaremos diversas noticias documentales recogidas en el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara, que hacen referencia a los protocolos notariales concertados por algunas cofradías de esa ciudad y localidades próximas de entidad menor, con un grupo de escultores allí establecidos, durante un período de tiempo determinado, la segunda mitad del siglo XVI y primeras décadas del XVII. Sin embargo, una doble circunstancia nefasta limita la calidad de esta comunicación: la pérdida casi total de las

---

<sup>1</sup> MARTIN GONZALEZ, J.J., *El arte procesional del barroco*. Madrid, 1993, *Cuadernos de Arte Español*, n.º 95.

esculturas aquí documentadas durante los días de la última Guerra Civil, y la falta de reproducciones gráficas anteriores a su destrucción. Lo que nos impide su análisis estilístico.

## CONTRARREFORMA Y ESCULTURA PROCESIONAL

No cabe duda de que el Renacimiento fue la objetivización de un largo proceso de secularización iniciado en el crepúsculo medieval, que se afirma en una mentalidad laica enfrentada a la concepción teológica y estamental del mundo y de la vida, en definitiva al *orden establecido por Dios* que habían regido los siglos precedentes. Así, frente a la visión neoplatónica preconizada por el Humanismo, que comprendía al hombre como ser religioso con una nueva identidad más personal y más libre –despreocupado del pecado original y de la redención–, se levantaron movimientos reaccionarios que, pese a compartir ciertos ideales, como la recuperación de la humanidad de Cristo, no estaban dispuestos a desvirtuar aquel *orden*.

Erasmus de Rotterdam, principal teórico del *humanismo cristiano*, fundamentó, desde aquella perspectiva optimista del hombre, una espiritualidad cifrada en la práctica individual, interior e intimista. A la par que criticaba los abusos de la Iglesia, rodeada de un ceremonial externo y vacío, con una desmedida atención a las imágenes y al excesivo tono que había concedido a las prácticas piadosas en el recuerdo de la *pasión ensangrentada* de Cristo.

Si en un principio, la Iglesia asumió con cierta animosidad la autocrítica, favoreciendo las reformas monacales –como las llevadas a término por Cisneros en España–, en seguida entendió la necesidad de abordar un control efectivo que atajara las posibles disidencias y, una vez estas declaradas, convertirlas en enemigas del cristianismo y perseguirlas desde la Inquisición. Como elemento de ese carácter combativo y de su autoafirmación, la Iglesia Contrarreformista optó por asirse a parte de los puntos más criticados, fomentando el desarrollo del ceremonial público, colectivo y expiatorio, y el culto a las imágenes. No es de extrañar que en España, antes de la celebración del Concilio de Trento, se estén dictando ya normas para el desarrollo de esa estrategia, que se hará general a finales de siglo y principios del XVII, y que abrirá las puertas al origen e implantación de los pasos procesionales de Semana Santa.

Por ejemplo, en la década de los treinta, se dictaron dos disposiciones fundamentales. Una publicada en las Constituciones Sinodales de 1536, para todo el arzobispado de Toledo, a instancias de su titular Juan de Tavera<sup>2</sup>, donde se reconocía que *Las procesiones fueron ordenadas para promover a los cristianos a devoción y por-que nto. Señor mejor oyere las oraciones y plegarias que en ellas se adjunta*. A lo que habría que añadir las bulas publicadas por Paulo III<sup>3</sup> para la fundación de cofra-

<sup>2</sup> Cfr. en MARTINEZ-BURGOS, P., *Idolos e Imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, 1990, p. 50.

<sup>3</sup> Paulo III ocupó el solio pontificio entre 1549 y 1555. Fue él quien convocó y abrió las sesiones del Concilio de Trento en 1545.

días destinadas a rememorar la Pasión de Jesucristo –bajo la advocación de la *Vera Cruz*–, que quedaban obligadas a organizar desfiles procesionales la noche del Viernes Santo con cruces, cirios y disciplinantes de sangre.

Al detenernos en el desarrollo de las manifestaciones artísticas, podemos observar igualmente comportamientos conservadores. Si en las décadas iniciales del siglo XVI, coincidiendo con los primeros años del reinado de Carlos I y a instancias del mecenazgo de los Mendoza, hay una importación y aceptación de los cánones renacentistas; podemos constatar que, según avanza el siglo, el eclecticismo se generaliza, pero sobre todo, se produce un acercamiento a los modos arcaicos. De hecho, en el caso concreto de la escultura, al que dedicamos nuestra atención, observamos cómo de los primeros ejemplos de escultura *clasicista* se pasa rápidamente, ya en la crisis manierista, a una plástica totalmente deudora de los principios medievales.

A la par, habría que reseñar las limitaciones «legales», con que topó el desarrollo de la estética renacentista, dictadas por los responsables eclesiásticos desde Trento y sus ordenaciones sinodales. Así, el *arte sagrado* como práctica independiente se regiría por los principios del decoro –*nihil inonestum*– y pedagógicos, entrañando una correspondencia entre las Sagradas Escrituras y las imágenes<sup>4</sup>.

Silóe, Berrugete o Valmaseda inaugurarán, junto a los escultores extranjeros –Juni o Torrigiano–, una dialéctica basada en la supervaloración de los principios expresivos, en perfecta sintonía con los ideales contemplativos de los místicos y en sus presupuestos de recreación meditativa, en base a la *composición del lugar* de Ignacio de Loyola<sup>5</sup>, o a las exhortaciones directas al lector, con las formas *veo y mira*, aplicadas en sus libros de oración por fray Luis de Granada y fray Francisco de Osuna<sup>6</sup>. De esta manera, por ejemplo, la figura de Cristo, tras el paréntesis del Renacimiento en que se nos muestra como *nuevo Prometeo de músculos vigorosos*, vuelve a ser representado, al igual que en la Edad Media, con todo su dolor y sufrimiento, con su cuerpo ensangrentado y gesto dramático y desgarrado.

Este desarrollo temático y gestual, va parejo a las transformaciones que se han operado en la escultura retabística. Aquí, cada vez más, los grupos y figuras esculpidas fueron optando por hacerse más dinámicos y expresivos, dentro de un marco más teatral y multifocal, en búsqueda de una mayor legibilidad y fácil aprehensión, sobrepasando continuamente tanto los límites arquitectónicos de los huecos, como los escultóricos del relieve, para finalmente convertirse en composiciones totalmente exentas<sup>7</sup>. Experiencia que tendrá su último logro, durante la segunda mitad del siglo XVI, cuando se logre la codificación de grupos escultóricos exentos para el desfile procesional durante los días de la Semana Santa. Estos alcanzaran su pleni-

<sup>4</sup> Ver: CHECA CREMADES, F., *Pintura y Escultura del Renacimiento en España (1450-1600)*. Madrid, 1993. Capítulo IX.

<sup>5</sup> SAN IGNACIO DE LOYOLA, *Obras Completas. Ejercicios Espirituales*. B.A.C., Madrid, 1977.

<sup>6</sup> GRANADA, Fray L. de, *Obras Completas. Libro de la Oración y consideración*. B.A.E., Madrid, 1945; OSUNA, Fray F. de, *Primer Abecedario...*, Medina del Campo, 1544.

<sup>7</sup> MARTIN GONZALEZ, J.J., «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», B.S.A.A., XXX (1964), pp.5-20.

tud en el Barroco, con la consolidación del estilo en manos de aquellos grandes maestros de las Escuelas Castellana y Andaluza.

En definitiva, las líneas generales para la escultura española del siglo XVI quedaban definidas por presentar una figura humana muy realista, dentro de una concepción dinámica que valora la anatomía en tensión y movimiento, acompañada por los ropajes de pliegues acartonados que perfilan y molduran sus contornos, y todo ello recubierto por una capa pictórica destinada a magnificar su volumetría y veracidad. Esta concepción de la materia responde a los principios eclesiásticos de claridad y contención de la belleza –operatividad resumida en las *imágenes tipo*–, tanto como a la concepción propia del artista manierista, que carga sus obras con su experiencia interior y la del espectador, concluyendo en una oferta de angustia espiritual que invita a la conmiseración. A fortalecer una *religión emocional*.

## GUADALAJARA. HETERODOXIA Y ORTODOXIA

Antes de centrar nuestra atención en el tema fundamental de esta investigación, deberíamos de detenernos, brevemente, en repasar la *especial* coyuntura social e ideológica en que está inmersa la ciudad de Guadalajara y su tierra en las primeras décadas del siglo XVI. Situación que va a mediatizar tanto su futuro más inmediato, como a espolear la evolución del pensamiento y las ideas en el resto de la Monarquía Hispánica.

Allí, en la capital alcarreña, pese a ser de jurisdicción real, tenía su corte señorial la familia Mendoza, quizás el clan más influyente en las altas esferas políticas de los Reyes Católicos, pero también los más importantes promotores de la cultura, en cualquiera de sus manifestaciones. Los Mendoza, como verdaderos *señores modernos*, se convirtieron en los introductores del *pensamiento humanista* y del *estilo renacentista* en la Península Ibérica, realizando una labor de mecenazgo que actualizó todo el panorama cultural y artístico de su tiempo<sup>8</sup>. Si bien fueron los mentores de un gran número de proyectos arquitectónicos y artísticos, fue aún más decisiva su intervención en el mundo de las ideas, que no sólo se cristalizó en una forma de actuación política –civil y eclesiástica–, sino también, en el fomento y sustentación de la educación universitaria.

Estos *ideales modernos* que se auspiciaban desde el palacio del Infantado de Guadalajara, se articularon con el pensamiento reformador y humanista de Cisneros –pese a ser su enemigo político– en la muy cercana Universidad de Alcalá de Henares, creando un caldo de cultivo de ideas novedosas que van a calar en las élites intelectuales del país, y también en las gentes de este entorno territorial.

No es de extrañar, por tanto, que en aquellos años iniciales del siglo XVI, en los momentos más felices del «erasmismo español», se abran las primeras grietas en la ortodoxia católica. Aquí, la llama de la herejía se inició en dos frentes: uno, –los

<sup>8</sup> Ver: NADER, H., *Los Mendoza y el Renacimiento Español*. Guadalajara, 1986, o FERNANDEZ MADRID, M.T., *El mecenazgo de los Mendoza en Guadalajara*. Guadalajara, 1991.

*recogidos*– a la sombra de la reforma franciscana, en los conventos de Guadalajara, Pastrana y Tendilla –lugar de especial atracción para Cisneros–; y otro, –*los dejados*– a la luz del humanismo que desbordaba de la corte mendozina, desde el palacio del Infantado. Brotes heréticos que muy pronto se difundieron por otros conventos franciscanos y las más importantes ciudades de Castilla –Toledo, Madrid, Segovia, Valladolid o Salamanca–<sup>9</sup>.

Ante la magnitud con que se desarrollaron los acontecimientos, la Iglesia entendió la necesidad de abordar un control efectivo que atajara cualquier peligro de disidencia que acercara a los fieles españoles al luteranismo. Así, en 1525 se publicó el Decreto que ponía fuera de la ortodoxia a todo el movimiento *iluminista*. Desde ese momento, se puso en marcha toda la maquinaria de la Inquisición, aplicando todos sus procedimientos: represivos, expiatorios y restitutivos. Primero arrestando a los principales «popes iluminados» y, después de procesados, iniciando una larga serie de autos de fe por todas las localidades donde habían sembrado la discordia, para allí dar muestras de su arrepentimiento y servir de escarnio público. Más tarde se fomentaría el culto público a la Pasión de Cristo, por medio de la promoción de cofradías destinadas a ese fin, recordar aquellas disposiciones aludidas anteriormente, y se crearían nuevos santuarios, como los sacromontes de Mondéjar y Monte Celia, este último en el «refundado» convento franciscano de Nuestra Señora de la Salceda, en Tendilla, cuna del *iluminismo*.

No es de extrañar que en fechas tempranas se estén creando en las tierras de Guadalajara sus primeras cofradías bajo la advocación de la Vera Cruz, y que estas inmediatamente comiencen a organizar desfiles procesionales los Jueves y Viernes Santo. Para poder así revivir los pasos de Cristo hasta el Calvario, sufriendo el cansancio del largo cortejo, y aplicándose el tormento de la disciplina para derramar su sangre como Él la derramó. Después, vendría la incorporación de las primeras imágenes procesionales cargadas sobre andas, representando los principales momentos de la Pasión.

La primera noticia que hemos recogido al respecto aparece en las ordenanzas de la cofradía de la Vera Cruz de Tendilla, en el año de 1554, cuya 9ª ordenanza establece que se han de realizar de nueva factura las andas, cruz e imagen de Nuestra Señora con la imagen de Cristo muerto sobre sus piernas:

*«Y hordenamos que lo mas presto que se pueda se hagan nuevas andas que en ellas esté una cruz alta teñida de verde o negro según que mejor paresciere con una ymagen de nuestra señora de bulto que valla cubierta con un manto y tenga la ymagen de Cristo de bulto en sus faldas como le descendieron de la cruz; que hagan de la manera que la tiene el cabildo del Rosario de Guadalajara para que el jueves santo a la noche cuatro cofrades con sus túnicas negras las lleven en procesión quando los hermanos desta hermandad se van disciplinando...»<sup>10</sup>*

<sup>9</sup> Ver: MARQUEZ, A., *Los Alumbrados. Orígenes y filosofía. 1525-1529*. Madrid, 1980.

<sup>10</sup> FERNANDEZ SERRANO, T., «Transcripción de la autorización por la que se crea en la villa de Tendilla la Cofradía y Hermandad de la Vera Cruz; año de 1554», *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, 2 (1987), pp. 69-86.

Según esta información, podemos precisar que en ese momento ya se habían articulado perfectamente las características definitorias de los cortejos procesionales de Semana Santa –tal y como han permanecido hasta la actualidad–, incluidos los pasos escultóricos. El caso concreto de la *Quinta Angustia* o *La Piedad* era réplica de otro existente en la ciudad de Guadalajara, al menos desde 1553, que, como veremos, sirvió de modelo para la ejecución de otros encargados por las cofradías de las localidades cercanas.

Ya no se trata de una imagen que, realizada para la contemplación, es sustraída de un retablo para funciones procesionales, sino que está ejecutada para ese fin concreto. Comporta una puesta en escena con un conjunto narrativo de varios elementos –María, Cristo y la Cruz desnuda–, que aprovechará todos los recursos para impactar sobre unos fieles –inmersos en una realidad altamente persuasiva–, que la pueden contemplar desde cualquier punto de su propio espacio invadido. No obstante, podemos suponer también que este grupo está realizado a una escala reducida y en materiales ligeros, pues sólo hacen falta cuatro hombres para portarla. Queda pues un corto, pero apasionante camino para la aparición de una estatuaria en madera policromada y a tamaño natural.

Es significativo que años más tarde, en 1563, la cofradía de la Sangre de Jesucristo, de la próxima localidad de Daganzo (hoy provincia de Madrid), contratara al escultor Lucas de Rueda una imagen de la *Quinta Angustia*, igual que esa de Guadalajara, pero a mayor tamaño:

*«...que yo el dicho lucas de rrueda me obligo de hazer, e dare e que dare hecho e acabado en perfección de talla e pintada una imagen de nra. señora de la quinta angustia e con el xpo. e andas e [entre líneas: otro xpo. con] cruz de porçesion... y las figuras de todo ello un poco mayores que las que las que ay en esa çibdad de guadalajara... en la manera que conbiene, de buena madera seca e enxuta e limpia, y la imagen de la quinta angustia e xpos. encarnados y los paños dorados y estofados, muy bien...»<sup>11</sup>*

Años más tarde, en 1571, el entallador Alonso Tamayo realizó otra *Quinta Angustia* para la cofradía del Rosario y Vera Cruz de Angón, en las siguientes condiciones:

*«... alo. tamayo entallador vezino desta dha. ciud. e dixo que el se obligaba e obligo de hazer y dar hecha... una quinta angustia con su xpo. en los braços y del tamaño y conforme a la que esta en el lugar de padilla trra. de la va. de hita, con los bestidos y tocado y sudadio de la misma madera pintada y acabada en perfeçion .../... y con las cruces para los mayordomos y quatro orquillas, todo pintado, dorado y adereçado...»<sup>12</sup>*

<sup>11</sup> A.H.P.Gu., *Protocolos Notariales* de Miguel Perez, n.º 75. Guadalajara 1563, mayo 6. Por precio y cuantía de 24.000 maravedíes.

<sup>12</sup> A.H.P.Gu., *Protocolos Notariales* de Gaspar Hurtado, n.º 144. Gu-1571, marzo 30. Cobraría por ello 42 ducados, mejorables a 44 si era del gusto del cura de San Ginés y de D.Bernardino de Xuarez, ambos vecinos de Guadalajara.

Estas condiciones para ambos pasos de la *Quinta Angustia* –Daganzo y Angón– son elocuentes. Se ha dado paso ya a una nueva estatuaria más emocional, caracterizada tanto por su material –la madera, de mayores posibilidades– como por su morfología: Las figuras de tamaño natural, en composición narrativa, están terminadas con vivo cromatismo en sus carnaciones y ropajes, que reafirman su gusto realista y que se completaría con su gesto dramático de muecas y expresiones exageradas. Elementos particularizadores que colocan en concomitancia esta estatuaria con la de los sacromontes de Mondéjar y Tendilla, contruidos también por esas mismas fechas. Allí, a modo de itinerarios piadosos, jalónados por capillas independientes, se representaba, de forma seriada, la Pasión de Cristo con escenas de elevada plasticidad. En ambos casos se recurrió a figuras de tamaño natural –*de la estatura de un hombre*–, en adecuado dinamismo, con rasgos muy realistas –*derramando lágrimas, penitentsísimo*– y particularizados –*imágenes tipo*–, presentando ropajes y útiles cotidianos en correspondencia con la acción determinada de cada escena –*simbiosis sermón/retablo*–, y dotadas de una policromía que, además de seguir los principios individualizadores –*igual coloración de mantos y túnicas para el mismo personaje en distintas escenas*–, magnifica su realismo.

El aparato contrarreformista, en esta vertiente pública, ceremonial y expiatoria, continuó provocando la constante incorporación de nuevas cofradías de Semana Santa y, por lo tanto, la *inflación de las imágenes*. Puede ser explicativa la descripción que hace Francisco de Torres en su manuscrito –*fechado hacia 1647*– sobre dos ermitas de Guadalajara, la de Nuestra Señora del Rosario y la de la Soledad:

*«En el alto de la cuesta de la puente está esta capilla, con la imagen de Nuestra Señora del Rosario muy devota y algunos Pasos de la Pasión, los cuales los jueves santos; salen en procesión, acompañados de los Religiosos de San Francisco y de una cofradía que hay para este efecto.»*

*«Es la iglesia muy curiosa y devota, así por la milagrosa imagen, como por los muchos pasos que tiene, todos de rara perfección; y salen en procesión los Viernes Santos acompañados del Cabildo de Abades y de una grande cofradía de la gente de la ciudad»<sup>13</sup>*

## LOS ESCULTORES Y LOS PASOS.

Como ya ha señalado en varios de sus trabajos el prolífico investigador MUÑOZ JIMENEZ, al analizar el comportamiento y obras de los escultores y pintores que trabajan en la ciudad de Guadalajara y su tierra, a caballo entre los siglos XVI y XVII<sup>14</sup>, no se puede concluir que aquí se formalizara un movimiento artísti-

<sup>13</sup> TORRES, F., *Historia de la Muy Nobilísima Ciudad de Guadalajara*. Ejemplar manuscrito –siglo XIX– Archivo Municipal de Guadalajara, pp. 459-460.

<sup>14</sup> Señalar dos de sus obras sobre este tema: MUÑOZ JIMENEZ, J.M., «Noticias varias sobre escultores y pintores alcarreños de los siglos XVI y XVII», *Actas del I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, 1985, pp. 419-425; y «Los escultores y pintores más destacados de la ciudad de Guadalajara entre 1550 y 1630», *Wad-al-Hayara*, 14 (1987), pp. 397-399.

co de gran importancia o transcendencia. Más bien, según él, habría que calificar a aquellos de artífices, *más próximos al artesanado que a la categoría y consideración moderna de «artistas»*; de hecho, en la documentación manejada, casi siempre aparecerán bajo el oficio de *entallador*.

Los escultores y pintores de ese momento, substraídos por un ambiente provinciano, estaban sujetos a la demanda de una abundante pero humilde clientela, formada, a excepción de la nobleza, por párrocos y cofradías rurales, o señores adinerados y órdenes religiosas preocupados por embellecer sus capillas e iglesias. Así, sus obras –las pocas que hoy quedan–, que discurren entre la imagen particular de devoción y el gran retablo, están inmersas en un gusto imitativo y dependiente de las obras y estilo producidas en los principales talleres de Castilla, o de aquellos maestros que puntualmente trabajan en esta zona, entre los que podríamos citar a Francisco Giralte<sup>15</sup>.

No obstante, habría que hacer mención especial al reto que les supuso admitir aquellos primeros encargos de pasos procesionales. Imaginamos a este grupo de artífices, con una escasa preparación artística, atravesando dificultades para abordar la realización de un conjunto escultórico de varias figuras y expuesto al espectador desde todos los posibles puntos de vista, en un momento en que el género se estaba gestando y carecía de cualquier otro modelo a imitar.

Aunque en principio no podamos considerar la existencia de una «Escuela», sí hemos constatado continuas colaboraciones profesionales entre distintos artistas, sobre todo a la hora de abordar grandes proyectos, como fue el caso de la realización de algún paso en común, como seguidamente veremos, o de retablos de difícil factura, como el de la capilla de D. Pedro de la Cerda, en la parroquial de San Gines de Guadalajara<sup>16</sup>.

Seguidamente daremos cuenta de aquellos escultores, vecinos de Guadalajara, que entre sus realizaciones contaron con la ejecución de uno o varios pasos de Semana Santa. El orden de su aparición esta sujeto al de la datación de su primer paso documentado.

<sup>15</sup> La estancia de Giralte en tierras de Guadalajara se documenta en la década de los sesenta. En aquellos años aparece como tasador del retablo parroquial de Mondéjar, obra de Vázquez y Vergara, a la par que está ejecutando los retablos de las iglesias de San Miguel –en Briguega– y los de las parroquias de Fuentelencina, Renera y Cercadillo. Además, el profesor Azcárate ha señalado su intervención o influencia en los relieves de la Pasión –*Descendimiento* y *Santo Entierro*– de una gran arqueta que hubo en la parroquial de San Gines de Guadalajara, y en los relieves del sagrario de la iglesia de Alcolea de las Peñas. Ver: AZCARATE RISTORI, J.M., «Escultura del siglo XVI», *Ars Hispaniae*, XIII, Madrid, 1958, p. 192; y LAYNA SERRANO, F., «La parroquia de Mondéjar; sus retablos y el del convento de Almonacid de Zorita», *B.S.E.E.*, XLIII (1935), pp. 262-290.

<sup>16</sup> En 1561 se obligaron los escultores Lucas de Rueda y Alonso Tamayo, junto al pintor Diego López, con los testamentarios de D. Pedro a realizar dicho retablo por precio y cuantía de cien mil maravedíes. Más tarde, estos requirieron al escultor Pedro Barrojo para la ejecución de las figuras de bulto de la Asunción y del Crucificado. MUÑOZ JIMENEZ, J.M., «Noticias varias...» *op.cit.*, p. 421.

## Los Rueda

Esta familia de entalladores afincada en la capital alcarreña, estaba compuesta por tres miembros, Lucas y Diego de Rueda, hermanos, y Lucas hijo de su homónimo, al que nos referiremos, para evitar confusiones, bajo el apelativo de *el joven*.

Ya hemos anotado cómo en 1563 el entallador Lucas de Rueda, se había obligado con la cofradía de la Sangre de Jesucristo, de la villa de Daganzo, para tallar una *Quinta Angustia*, siguiendo el modelo de la ya existente en Guadalajara, y un *Crucificado*, ambos de talla policromada<sup>17</sup>.

Años más tarde, en julio de 1574, fueron tío y sobrino, Diego y Lucas el joven, quienes se comprometieron a ejecutar el paso de *Cristo con la cruz a cuestras*, para la cofradía de la Soledad de Guadalajara, siguiendo estas instrucciones:

*«...un paso del xpo. con la cruz a cuestras, y a de llevar un sayon delante como tira de la sogá y vuelve la cabeza hazia el pueblo y con la una mano que vaya señalando y con la otra tirando de la sogá; y el xpo. a de yr inclinado puesto en buena graçia y perfección, el rostro humillado representando lo que es, y a de llevar una figura atrás de simón çirineo que le ayude a llevar la cruz; el sayón a de yr desnudo, lo que requiere para conforme a sayon y al efecto que a de hazer, y el simon çirineo bestido, y se les a de parecer el rostro y manos y pies, y el xpo. a de yr para bestido...»<sup>18</sup>*

En definitiva, se sugiere a los escultores que ejecuten un paso lo más realista y patético posible, que provoque la conmiseración en los espectadores, sirviéndose además de una dramatización y caracterización propia para cada personaje –con inclusión de ropajes extraescultóricos– y de aquel resorte de complicidad que identificamos en los escritos de los místicos –*veo* y *mira*–. Estas figuras tan realistas adoptan posturas –y *vuelta la cabeza hacia el pueblo y con una mano que va señalando*– y miradas buscando en los devotos los más elevados efectos de sublimación de la realidad, de verosimilitud y empatía, de provocar sus más hondos sentimientos<sup>19</sup>; aunque con ciertas limitaciones, dada su proporción, menor que el natural.

<sup>17</sup> La primera noticia sobre este entallador en Guadalajara –probablemente oriundo de Valladolid, dado su apellido–, se remonta a 1555. En ese año solicita licencia al arzobispo de Toledo, junto a los entalladores Luis de Arciniega y Francisco Vinuesa, para poder alterar entre ellos la ejecución de los retablos parroquiales de los pueblos de Hueva y Valhermoso, para los que tenían licencia de esa autoridad. A. H.P.Gu., *Protocolos Notariales* de Melchor de la Torre, n.º 27. Gu-1555, agosto 14.

<sup>18</sup> A.H.P.Gu., *Protocolos Notariales* de Juan de Medina, n.º 157. Gu-1574, julio 5. Por precio y cuantía de 10.000 maravedíes.

<sup>19</sup> Este grupo escultórico, como todos los demás, desapareció en 1936, año en que fue incendiada la ermita de la Soledad. Con este mismo estilo conmiserativo, existió otro *Cristo con la cruz a cuestras* –quizás del siglo XVII– en la iglesia conventual del Carmen (Guadalajara). Cristo todo en talla, semi-desnudo, con las dos rodillas y brazo derecho en tierra, lanzaba su mirada de dolor y sufrimiento a los devotos que lo contemplaban, invitando a padecer con Él su camino hacia el Calvario. LAYNA SERRANO, F., *Los Conventos antiguos de Guadalajara*. Madrid, 1943, Lámina XVI.

### Alonso Tamayo

Este entallador, a la luz de la documentación encontrada, es el más activo del momento, tanto por la realización y participación en la construcción de diferentes retablos, como en la talla de pasos<sup>20</sup>.

Pero, deteniéndonos sólo en su calidad de *imaginero*, podemos documentar varias obras. Así, antes de 1565, ya había realizado para una cofradía de Fuentelahigera y para la de Nuestra Señora del Rosario de Malaguilla, los pasos de *Cristo crucificado* y de la *Quinta Angustia*, además de otro *Crucificado* para la cofradía del Rosario de Puebla de Uceda. Ya hemos señalado que en 1571 realizó un paso de la *Quinta Angustia* para una cofradía de la localidad de Angón.

Pero quizás, su logro más destacado fue la participación, junto a Pedro Barrojo, en la ejecución del paso del *Descendimiento de la cruz* para la cofradía de la Soledad de Guadalajara. El encargo fue hecho por el prioste de la cofradía, Juan López de la Parra, miembro de una reconocida familia de pintores y doradores de la capital alcarreña, a iniciativa de ocho cofrades que se habían obligado a costearlo por un total de 12.000 maravedís, bajo las siguientes condiciones:

*«...un paso del descendimiento de la cruz de nro. señor ihu.xpo. muy bien hecho y acavado en perfeçion [entre líneas, q. a de llevar una cruz y en la cruz un ihesu.sto. puesto de çinco quartas], de madera seca muy buena, sin nudos, e an de yr lo mas hueca que ser pueda, y a de llevar de la mesma talla y madera las figuras siguientes: nicodemus y jose arimatea y estos puestos en dos escaleras, cada uno en la suya, como que desclavan, y las escaleras an de hazer conveniente a ello, tan foxas y tan deslisadas como ser puedan, y a de llevar mas una ymaxen de nra.señora y las tres marias, de bulto, hincadas de rrodillas, y san juan en pie, de grandes cada figura de seis quartas; en esta manera, que quitado el xpo. que a de yr muy bien hecho y en perfeçion de çinco quartas como dho. es, todas las demas figuras no an de labrar mas de la cabeça y rostro y manos y pies, como mas convenga, e ha de ser a vista y parecer del dho. juan lopez y diputados del cabildo...»<sup>21</sup>*

### Pedro Barrojo

Esta colaboración entre Pedro Barrojo y el entallador Alonso Tamayo ya la habíamos detectado, en 1571, en el retablo de D.Pedro de la Cerda para San Gines, donde Barrojo, se hace cargo de las tallas de bulto más complicadas, la de la *Asunción* y el *Crucificado*.

Pericia que debió volver a mostrar para la composición y ejecución de un conjunto tan complicado como este paso del *Descendimiento*, realizado en 1575, en fecha muy temprana<sup>22</sup>. La principal dificultad de afrontar este paso radica en el gran número de figuras que comporta –un total de ocho–, en la colocación, a relativa altu-

<sup>20</sup> Sobre este escultor ver: HERRERA CASADO, A., «El retablo de Aranzueque, con algunas noticias de escultores alcarreños del siglo XVI», *W.A.H.*, 7 (1980), pp. 299-304.

<sup>21</sup> A.H.P.Gu., *Protocolos Notariales* de Juan de Medina, n.º 157. Gu-1574, junio 1; fol.126, 126 v. y 127.

<sup>22</sup> Hasta 1623 Gregorio Fernández no ejecuta este paso para la cofradía de la Vera Cruz de Valladolid y habrá que esperar hasta finales del siglo XVII, hasta que salga otro *Descendimiento* del taller sevillano de Pedro Roldán.

ra, de varias figuras, planteando problemas en su composición y en la estabilidad de la obra, subsanado en parte por el tamaño de las figuras, de seis *cuartas* para todas las figuras y cinco para Cristo –lo que equivale a 1'26 y 1'05 metros, respectivamente–.

Este paso responde, en cuanto a la composición, a dos puntos de vista: el superior en el que se ubican José de Arimatea y Nicodemo; y el inferior, donde, de rodillas, permanecen Nuestra Señora y las tres Marías, sirviendo de enlace entre los dos las figuras de Cristo, al descender, y la de San Juan que permanece en pie. De esta manera queda roto el ritmo ascendente que provoca la cruz y las escaleras de los santos varones, que favorecen el equilibrio de la composición y la estabilidad del conjunto. Ya en las condiciones protocolarias se dan las condiciones oportunas para mantener esos logros. Por ejemplo, se exige que todas las figuras sean para vestir, a excepción de la de Cristo que ha de ser de talla, pero ahuecada, y de menor proporción que las demás.

La actividad de este escultor por las tierras de Guadalajara se despliega en un sin fin de contratos y obras, de los que destacaremos el retablo de la parroquial de Aranzueque, ejecutado entre 1564 y 1579, y otra imagen procesional para la cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados de Guadalajara<sup>23</sup>. Esta última, concertada en 1589, junto con el pintor Juan Suazo<sup>24</sup>.

### Los López de la Parra

Los hermanos Juan, Diego y Pedro López de la Parra, mantuvieron abierto un taller de pintura en la capital alcarreña durante toda la segunda mitad del siglo XVI. Su trabajo siempre se orientó a la policromía de retablos, como los parroquiales de Hontanares y Aranzueque, a la realización de Monumentos Pascuales para las parroquias de la capital, y a decoraciones murales como la ejecutada en diversas salas del Palacio de Dávalos<sup>25</sup>. Pero quizás lo más destacado de ellos será el decisivo papel que van a tener Juan y Diego López en el desarrollo de la imaginería de Semana Santa en la ciudad y provincia de Guadalajara.

Fue Juan López de la Parra, como prioste de la Soledad<sup>26</sup>, quien diseñó todo el programa iconográfico de la cofradía, alentando a los cofrades a financiarlo y supervisando los pasos a adquirir. Por ese motivo, encargó a Lucas el joven y Diego de Rueda el de *Cristo con la Cruz a cuestras*, y a Pedro Barrojo y a Alonso Tamayo el del *Descendimiento*, escultores *imageros* con los que era habitual colaborador en las obras de retablo ya citadas.

<sup>23</sup> HERRERA CASADO, A., *op.cit.*; y MUÑOZ JIMENEZ, J.M., «Los escultores y pintores...», *op.cit.*, pp. 397-398.

<sup>24</sup> A.H.P.GU., *Protocolos Notariales* de Gaspar Hurtado, n.º 154. Gu-1569, diciembre 12. Por precio y cuantía de 15 ducados.

<sup>25</sup> MUÑOZ JIMENEZ, J.M., «Los escultores y pintores...», *op. cit.*, p.399.

<sup>26</sup> CASTELBON, E.M., y GARCIA LOPEZ, A., «La Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de Guadalajara: funcionamiento, composición y detalles artísticos en el siglo XVI», *C.E.Gu.*, 26 (1994), pp. 149-176.

Son ejemplo de ese control el que en 1574 Pedro Cercadillo, cofrade, se obligara a «...hazer a su costa para el dho. cabildo un paso, en que a de llevar una ymagen de nra. señora con siete espadas, en honor de las siete angustias, de la manera que traçare y ordenare el señor juan lopez, pintor, piostre...»<sup>27</sup>; y que años más tarde, en 1576, un grupo de profesionales, encabezados por su hermano Diego López y el platero Fernando Gutiérrez, se obligaran a costear y realizar un nuevo paso, esta vez el de *Cristo atado a la columna*, como condición para ser cofrades de la Soledad:

«...dixeron que ellos se obligan de dar hecho un paso al cabildo de na.señora de la Soledad en perfeçion, de un xpo. sentado, tan grande como de un buen natural, con una coluna arrimada a el, con sus andas y aderezo y bien acabadas de talla y pintura, muy bien hecho; e se obligaron, que por razon, que ellos quedan para cofadres del dho. cabildo; le an de dar hecho, e para siempre le an de tener e sustentar a su costa para el cabildo...»<sup>28</sup>

También Diego López, a tenor de la documentación manejada, contrató otros pasos para diferentes cofradías. Por ejemplo, en 1577, se obligó con la de Nuestra Señora del Rosario, de la cercana localidad de Yunquera, para realizar los pasos de *Cristo atado a la columna* y *Cristo con la cruz a cuestras*:

«...que yo el dho. diego lopez, pintor, tengo de hazer un xpo. atado a la coluna de seis quartas, con su coluna y sus andas con sus tornillos; y otro xpo. con la cruz a questas, con su cruz y corona, y con simon çirineo y con sus tornillos, solos los rostros acabados, pies y manos y lo demas las armaduras desbastadas, e pintado en esta manera: que se a de encarnar de pulimento, y la coluna dorada la basa y capitel, y jaspeada de verde la coluna, y ansi mismo, dorado el paño del xpo. y grabado, y el xpo. de la cruz a questas tan grande como del natural, ni grande ni chica, y se an de pintar las andas de los pasos de negro y a contento de los señores mayordomos y piostre...»<sup>29</sup>

En 1621, como ahora veremos, su hijo, también Diego López de la Parra, se obligaría con el escultor Eugenio de Hervías para que este último tallara una *Quinta Angustia*, ejemplo de esa continua relación laboral que venimos reseñando entre escultores y pintores.

### Eugenio de Hervías

Muy activo en la comarca durante el primer cuarto del siglo XVII, es el primero que aparece en la documentación bajo el oficio de *escultor* y, al igual que los anteriores, de su estudio salieron todo tipo de obras<sup>30</sup>. Junto a él debieron tra-

<sup>27</sup> A.H.P.Gu., *Protocolos Notariales* de Juan de Medina, n.º 157. Gu-1474, abril 13.

<sup>28</sup> A.H.P.Gu., *Protocolos Notariales* de Juan de Medina, n.º 157. Gu-1576, octubre 11.

<sup>29</sup> A.H.P.Gu., *Protocolos Notariales* de Gregorio del Moral, n.º 1591. Yunquera 1577, junio 2. Por precio y cuantía de 520 reales.

<sup>30</sup> Ver: MUÑOZ JIMENEZ, J.M., «Los escultores y pintores...», *op.cit.*, p.398.

bajar sus familiares, el pintor Francisco Hervías<sup>31</sup>, y el escultor Pedro de Hervías<sup>32</sup>.

La primera noticia que tenemos de él como *imaginero*, nos remonta a 1617, año en que se obligó a tallar dos pasos para la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Aranzueque.

Pero con una condición muy especial, que ambos respondieran a modelos ya existentes: así, la *Quinta Angustia* debería corresponder al paso homólogo que había en la ciudad de Guadalajara, de gran fervor popular, y que también sirvió de modelo para que Lucas de Rueda hiciera otra para la localidad de Daganzo; y el *Cristo con la cruz auestas* siguiera las trazas del ejecutado por Diego y Lucas de Rueda el joven, para la cofradía de La Soledad en 1574:

*«...primeramente, el dicho eugenio de herbias dixo e otorgo, que se obligaba e obligo de azer, e que ara un xpo. de la cruz auestas segun y en la forma y del mesmo tamano, y con tunica de tafetan, y no menos del que esta presente en la hermita de ntra. sa. de la soledad desta çiudad, e que es de el cabildo della; y mas una quinta angustia del mesmo tamano y forma que la que tiene el cabildo de ntra. señora de la bera cruz, ques la que esta en la hermita de la puente de esta çibdad, bestida y con el xpo. en sus faldas, como esta al presente, con sus andas y tornillos, todo ello en la mesma forma que quando salen en proçesion en esta çiudad, ansi el xpo. como la quinta angustia...»<sup>33</sup>*

Años más tarde, en 1621, como ya se ha dicho, el pintor Diego López le encargó la talla de otra *Quinta Angustia*, sin pintar, que seguiría igualmente aquel modelo prefijado:

*«Primeramente, el dicho eugenio de herbias se obligo de acer un paso de la quinta angustia de madera en blanco para el dho. diego lopez, e que a de ser de dos baras de largo el xpo., siendo que encabar en dos piernas, y la ymagen del natural y con una banqueta en que baxa puesto, el xpo. con sus manos y rostro, con su titulo, y a de ser del mesmo modelo e forma y traza del questa en la hermita de ntra. sa. de la vera cruz que esta a la puente desta ciud. ...»<sup>34</sup>*

### Juan López de la Cruz

Poco documentado, este escultor realizará, según la información que hoy poseemos, sobre todo imágenes de devoción. Fuera de ello, sólo se le conoce la ejecu-

<sup>31</sup> Este está documentado en 1581, junto a Juan López de la Parra, para pintar el retablo parroquial de Fontanar. A.H. P.Gu., *Protocolos Notariales* de Diego López de León, n.º 174.

<sup>32</sup> Este, junto con el escultor madrileño, Miguel Villa, contrató en 1628, la ejecución del retablo de Nuestra Señora de los Angeles para la capilla mayor del cercano monasterio de Sopetrán. A.H.P.Gu., *Protocolos Notariales* de Francisco de Aguilar, n.º 361.

<sup>33</sup> A.H.P.Gu., *Protocolos Notariales* de Francisco Aguilar, n.º 352. Gu-1617, mayo 11. Por precio y cuantía de 44 ducados.

<sup>34</sup> A.H.P.Gu., *Protocolos Notariales* de Francisco Aguilar, n.º 356. Gu-1621, febrero 4. Por precio y cuantía de 9 ducados.

ción, en 1617, de un pequeño retablo para el convento de la Merced de Guadalajara<sup>35</sup>, y un paso de la *Quinta Angustia*, contratado en 1615 por unos vecinos de Hita:

«...que yo el dho. Juan lopez, dare acabado un passo de la quinta angustia para jeronimo, manuel y juan de chinchon vos. de la villa de hita, en esta manera: que el xpto. a de ser de dos baras de largo, y la ymaxen de nuestra señora a de ser en proporcion del xpto., con sus diademas y andas, cruz y banquillos, todo ello de madera en blanco y sin pintura...»<sup>36</sup>

Por último, recordaremos la participación de otros escultores foráneos que, circunstancialmente intervinieron en el desarrollo del programa procesional de la Semana Santa en distintas localidades de Guadalajara. Es el caso de los escultores Francisco de Torres, vecino de Alcalá de Henares, y Agustín de la Pena, de Barcelona.

**Francisco de Torres**, muy activo en la comarca –de su mano era el retablo mayor de la parroquial de Marchamalo<sup>37</sup>–, sabemos que ejecutó una *Quinta Angustia* para la cofradía del Rosario de Quer<sup>38</sup>.

**Agustín de la Pena**, escultor muy poco conocido en la comarca, se obligó, en 1613, junto con el pintor arriacense Antonio Calderón, a ejecutar un paso de la *Quinta Angustia* y un *Cristo Crucificado*, éste último como guión procesional, para la cofradía de la Vera Cruz de Valfermoso de las Monjas:

«Un passo de nuestra señora de la vera cruz, de çinco quartas de largo el xpto., y la ymaxen a de ser en proporcion y conforme al tamaño que llebare el xpto., con sus andas y sus tornillos; y ansi mismo un xpto. crucificado, de una bara de largo, con su cruz en alto a modo de guion, y a de hir toda la dha. obra pintada y encarnada, y dorados los panos de los xptos. ...»<sup>39</sup>.

## ESCULTURA PROCESIONAL

Como acabamos de evaluar, la escultura procesional se convierte en un género más, a integrar en el amplio abanico de las labores escultóricas que tienen encomendadas los entalladores y escultores de ese momento. Género, a falta de otras referencias documentales que nos ayuden a completar este estudio, del que ya podemos señalar las directrices principales sobre su origen, implantación y desarrollo, en este marco concreto de Guadalajara. Así, a tenor de la documentación manejada,

<sup>35</sup> MUÑOZ JIMENEZ, J.M., «Noticias varias...», *op.cit.*, p. 421; y «Los escultores y pintores...», *op.cit.*, p.399.

<sup>36</sup> A.H.P.Gu., *Protocolos Notariales* de Francisco Aguilar, n.º 350. Gu-1615, febrero 2. Por precio y cuantía de 22 ducados.

<sup>37</sup> MUÑOZ JIMENEZ, J.M., «Noticias varias...», *op.cit.*, p. 423.

<sup>38</sup> HERRERA CASADO, A., *op.cit.*, p.304.

<sup>39</sup> A.H.P.Gu., *Protocolos Notariales* de Francisco de Aguilar, n.º 348. Gu-1613, abril 30. Por precio y cuantía de 68 ducados, a cobrar por partes iguales escultor y pintor.

podemos determinar unas coordenadas precisas con valores geográficos, cronológicos o tipológicos.

En principio, señalar que la ciudad de Guadalajara se convierte en el centro artístico y de producción de este movimiento, que se inicia hacia 1550 –y que se prolonga hasta el primer cuarto del siglo XVII– con la codificación de dos pasos tipo –la *Quinta Angustia* y *Cristo Crucificado*– que van a ser modelo para la implantación de la estatuaria procesional en los centros rurales. También podemos advertir un segundo movimiento, fechado hacia 1575, momento en que se funda la cofradía de la Soledad de Guadalajara, que va a fomentar la creación de un nuevo y reducido repertorio iconográfico, pero sin la proyección exterior que tuvieron los pasos anteriores.

Por ejemplo, si cuantificamos los pasos documentados, tendremos una idea clara de la implantación de cada tipo escultórico. En primer lugar se sitúa el de la *Quinta Angustia*, con el mayor número de casos contratados –superando la docena, seguido del resto en menor cuantía: *Cristo crucificado* –sólo cinco<sup>40</sup>–, *Cristo con la cruz a cuestas* –tres–, y *Cristo atado a la columna* –dos–, además de un paso del *Descendimiento de la cruz* y otro de la *Virgen de las Angustias*.

La primera noticia del paso de la *Quinta Angustia* nos remonta a 1554, año en que la cofradía de la Vera Cruz de Tendilla estipula en sus ordenanzas la adquisición de este paso, a imitación del ya existente en la ciudad de Guadalajara. Modelo que luego se repetiría para Daganzo –1563– y Aranzueque –1617–. Habría que considerar el hecho de que, en 1571, se realizara una *Quinta Angustia* para Angón siguiendo el modelo del conservado en Padilla de Hita.

A raíz de los datos ofrecidos por la documentación manejada y a falta de testigos formales, podemos señalar que la evolución morfológica de este paso, compuesto por varios elementos –cruz desnuda, Virgen dolorosa sentada y Cristo yacente sobre sus piernas–, no va a ser lineal. Las contrataciones van a oscilar, a lo largo del período estudiado, tanto en la proporción de las figuras –los cristos miden entre *cinco cuartas* (1'05 metros) y *dos varas* (1'67 m.)–, como en su ejecución final, alternando la talla y policromía total –los menos– con las de imágenes para vestir. Sí se generaliza el Cristo de talla total –con el cuerpo arqueado, las piernas flexionadas, con el brazo izquierdo adosado al tronco y el derecho algo desprendido–, para permitir una serialización más completa de la Pasión, pues extraído de este paso puede ser considerado como *Cristo yacente* exento, y facilitar la dramatización del *Santo Entierro*<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Habría que añadir un *Cristo crucificado* que donó Pedro de Valmaseda a la cofradía del Santísimo Crucifijo de San Miguel en 1597. CABALLERO, A., GALINDO, E., PRADILLO, P.J., «La Cofradía del Santísimo Crucifijo de San Miguel de Guadalajara (1597-1686)», *W.A.H.*, 15 (1988), pp. 123-184.

<sup>41</sup> Otra variante de Cristo de uso múltiple sería el de «brazos articulados». En este caso se escenifican el *Descendimiento de la cruz* y, plegados los brazos, el *Santo Entierro*. En Sigüenza existe un Cristo de estas características, perteneciente a la antigua cofradía del Santo Sepulcro, que data de 1636. ORTEGO GIL, P., «La cofradía del Santo Sepulcro de Sigüenza», *C.E.Gu.*, 25 (1993), p. 9-82.

Estas variantes o inconstancia tipológica y morfológica se repite para el resto de la estatuaria procesional reseñada. Por ejemplo, los dos pasos de *Cristo atado a la columna*, realizados –en 1576 y 1577– bajo la dirección de Diego López, varían en su proporción, el primero sería como *de un buen natural –dos varas (1'67 m.)–*, y el segundo de menor tamaño –*seis cuartas (1'26 m.)–*, aunque ambos de talla policromada. Igual homogeneidad ofrecerán los tres pasos de *Cristo con la cruz a cuestas*.

Fueron Diego y Lucas de Rueda, el joven, quienes ejecutaron, en 1574, el primero de estos pasos, componiendo una escena de vibrante dramatismo –con Cristo humillado que, con la cruz sobre sus espaldas y ayudado por el Cirineo, camina amarrado con una cuerda al cuello, de la que tira un cruel sayón–, al que siguieron como modelo el ejecutado por Diego López en 1577 y Eugenio de Hervías en 1617, aunque prescindiendo de uno de sus personajes, el sayón. Al igual que en los casos anteriores, hay diferencias en las proporciones empleadas: Así, el contratado por Diego López –*tan grande del natural, ni grande ni chico–*, contrasta con el ejecutado por los Rueda, de menor tamaño –*de siete y seis cuartas (1'47 y 1'26 m.)–*, y el de Hervías, concertado a imitación de éste. Como elemento común para todos ellos tendríamos la ejecución de las figuras, todas para vestir, en las que sólo se han tallado la cabeza y los miembros visibles. De cómo se construían estos personajes, son elocuentes las condiciones que figuran en el protocolo del paso firmado por los Rueda:

«...*el sayon a de yr desnudo, lo que requiere para conforme a sayon y al efecto que a de hazer, y el simon çirineo bestido, y se les a de parecer el rostro y manos y pies, y el xpo. a de yr para bestido, ecepto que la garganta a de yr encarnada, y a de salir al natural con la vestidura y cavelleras hechas del natural, e estas figuras y el xpo. an de ser huecas, todo de madera muy seca y calado muy bien, todo lo que posible pudiere ser, por todas partes, y ansi mismo las otras dos figuras... dando todo en perfeçion, todo lo que requiere a la madera y pintura y efeto del paso que es, y bestidura de lienço para que haga los pliegues con su betún, que a de hazer al natural, para que después se pueda hazer su bestidura sobre aquella, y esta bestidura que es la de açima no a de ser a su costa...»<sup>42</sup>*

Por último, recordar el paso del *Descendimiento de la cruz*, el más complicado de todos, con ocho figuras, y que igualmente fue realizado con figuras para vestir, en las que sólo se tallaron los rostros y los miembros, a excepción del cristo que lo fue en madera policromada, todas en reducida proporción, *cinco y seis cuartas (1'05 y 1'26 m.)*.

## CONCLUSION

En definitiva, podemos reconocer que durante el último tercio del siglo XVI, la ciudad de Guadalajara y las localidades bajo su influencia, empañadas por la here-

<sup>42</sup> A.H.P.Gu., *Protocolos Notariales* de Juan de Medina, n.º 175. Gu-1574, julio 5.

jía del *iluminismo* desde principios de siglo, vivieron un auge que se prolongó hasta el primer cuarto del siglo XVII, en que se multiplicaron todos aquellos elementos artísticos destinados a promover y consolidar la devoción en la Pasión de Cristo, por medio de simples Vía Crucis y por ofertas de mayor complicación estética, arguyendo siempre criterios de exagerado realismo, con la escenificación dramatizada de los distintos episodios de la Pasión, levantando sacromontes –Mondéjar y Monte Celia– en lugares de especial devoción, o fomentando en sus fieles el compromiso de acaparar pasos procesionales que conmovieran los sentimientos de toda la población, principalmente desde las cofradías de disciplinantes, de nueva creación.

Para este fin, se afincó en la capital un grupo de escultores –que bien hubiera podido intervenir en los sacromontes de Mondéjar y Monte Celia–, que cargaron sobre sus espaldas con la responsabilidad de participar en el origen de un nuevo género escultórico. Todos los pasos que ellos realizaron y sus condiciones de ejecución nos han servido para comprender cómo eran aquellos primeros intentos, años antes de que la Escuela Vallisoletana comenzara a producir sus magníficos ejemplos de imaginería, con esculturas de madera tallada y policromada, a tamaño natural.

Sin duda, hemos asistido a la formación de la escultura procesional como parte de la estrategia contrarreformista. Consistente en potenciar una tipología artística propia, de principios pedagógicos, al servicio del ceremonial, apelando a una estilística donde la imagen dejaba de buscar antiguos ideales de belleza, para identificarse con otra totalmente eficaz, como herramienta útil a la práctica piadosa, de una *religión emocional*.