

cañón, transversal a la nave, el cual monta directamente sobre los muros de las capillas. Grandes arcos formeros dan paso a las capillas. La nave se cubre con tres bóvedas de arista —en ladrillo—, apoyadas sobre fajones que descargan en pilastras toscanas. Las dos primeras capillas, situadas junto a la mayor, se estrechan hacia el fondo en forma de bóvedas de cañón más estrechas. Se debe a la necesidad de dejar sitio en la del lado del Evangelio para un ángulo de la torre, y la puerta de acceso a la misma. El estrechamiento de la epístola debe de ser solamente para guardar simetría con la anterior, puesto que en ella solamente se encuentra una hornacina, que serviría de altar. A la sacristía se accede mediante una puerta adintelada. Se encuentra embutida en el cuerpo bajo de la torre, cubriéndose con una bóveda de cañón.

El exterior es severo, con contrafuertes para apoyar las estructuras, que son diagonales en los ángulos de las primeras capillas. La capilla mayor tiene forma poligonal. Los huecos son rectangulares. Lo más destacable son las portadas. La de los pies es de medio punto, con hornacina superior, y lleva una sencilla decoración a base de recuadros. Se protege por un monumental pórtico cubierto con bóveda de cañón. La del lado de la Epístola, es también de medio punto y lleva un friso encima con triglifos y metopas con ruedas.

En el lado de la Epístola, se lee la fecha de 1780. Se refiere a un pedazo de pared que se reedificó ese año, en ese lado y en el opuesto del Evangelio<sup>15</sup>.

La iglesia es un buen ejemplo de arquitectura herreriana, siguiendo un tipo que se da frecuentemente en el período<sup>16</sup>. Todo en ella es pura geometría y monumental, advirtiéndose la total influencia de lo herreriano. Será obra del último cuarto de siglo, y quizá se terminaría en el siguiente. Debemos recordar que Pedro de Tolosa afirmaba en 1560 que la tenía tomada, pero aún no estaba obligado a comenzarla. Por lo tanto, es de suponer que, en caso de que efectivamente se deba a él la traza de la obra, ésta sería de un momento más tardío, cuando el arquitecto ya estuviera situado en la órbita del estilo impuesto por El Escorial.—JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO.

## EL CRUCIFIJO DEL PASO DE LAS SIETE PALABRAS

Con este nombre se conoce desde 1803 un paso procesional de la Semana Santa vallisoletana, procedente de la iglesia de la Pasión, y hoy custodiado en el Museo Nacional de Escultura. Anteriormente había recibido otras denominaciones, como

<sup>15</sup> Libros de Fábrica de la iglesia parroquial de La Adrada. 1781. "Recíbense por data... 3.284 reales y 8 maravedíes de vellón, los mismos que ha importado la obra hecha en reedificar dos pedazos de pared que se arruinaron en esta iglesia; uno a la parte de cierzo y otro a la de mediodía y recorrer las cornisas de mucha parte del resto del edificio que estaban desniveladas...".

<sup>16</sup> Por ejemplo, en Valladolid, la iglesia de Villavieja del Cerro. Vid. F. HERAS GARCÍA, "Arquitectura post-herreriana de Valladolid: La iglesia de Villavieja del Cerro". *B.S.A.A.*, t. XXXVII, 1971, p. 281. A. BUSTAMANTE GARCÍA, "La Arquitectura Clasicista del Foco Vallisoletano (1561-1640)". Valladolid, 1983.

se advierte en la documentación de la citada entidad religiosa<sup>1</sup>. Actualmente desfila con la Cofradía de las Siete Palabras y recibe el nombre de "Todo está consumado", en recuerdo de una de las frases pronunciadas por Cristo en el Calvario.

El paso, tal y como hoy desfila, es una reconstrucción realizada en 1927 por Agapito y Revilla<sup>2</sup>, quien utilizó diversas esculturas que él consideraba procedentes de ese paso, aunque hoy se supone más firmemente, que el grupo de la Virgen, la Magdalena y San Juan pertenecerán al Paso de Longinos que tenía la Cofradía de la Piedad<sup>3</sup>.

Al armarlo no se pudo utilizar el crucifijo original, pues no apareció, motivo que explica que se incluyera el actual, de mediados del siglo XVI, al parecer existente en la propia cofradía de la Pasión. Es posible que pueda identificarse, en este caso, con uno de los "cuatro Crucifijos grandes" citados entre los bienes de la Penitencial en 1553<sup>4</sup>. Y en todo caso, su ejecución no puede retrasarse mucho tiempo después de la mencionada fecha.

La escultura es una apreciable efigie de tamaño superior al natural, que representa a Cristo muerto, con la herida de la lanzada en el costado derecho. Su anatomía es estilizada, con el tronco y los miembros alargados, y con cierta crispación dramática advertible en la contracción exagerada de los músculos, en especial en el vientre y las piernas. El paño de pureza ciñe una pelvis estrecha, y se anuda en el centro, según una versión utilizada por Berruguete en alguno de sus crucificados, como el del retablo de San Benito. En realidad en la escultura se funden tanto recuerdos berruguetescos como junianos. La concepción de la cabeza muestra, por el contrario, una imagen dulce de la muerte. Se inclina sobre el hombro derecho con naturalidad y tiene los ojos cerrados, la barba recortada en finos mechones, mientras que una amplia guedeja del cabello cae hacia el lado derecho del pecho. La corona de espinas se talla directamente. Presenta algunas incorrecciones, especialmente en la talla de los muslos y de los gemelos de las piernas, excesivamente secos, aunque visto desde abajo y a cierta altura, el conjunto aparece más proporcionado, lo que puede indicar que se hizo pensando que iba a tener una visión de abajo arriba, propia del desfile procesional. En cambio, cabeza y tórax son más suaves de modelado y presentan cierto concepto de belleza ideal.

La tipología del Crucifijo responde a un modelo usualmente utilizado por la escuela palentina de mediados de siglo. La cabeza recuerda modelos giraltescos en composición y actitud, tal y como los he definido en otro lugar<sup>5</sup>. Sin embargo, el concepto anatómico, el tipo de paño de pureza, e incluso, la postura vertical y paralela de las piernas no son propias de las obras de este maestro y recuerdan más a Crucifijos que he situado dentro de la órbita de la primera etapa creadora de su cuñado Manuel Álvarez (entre 1548 y 1563): los de los retablos de Quintanilla de

<sup>1</sup> AGAPITO Y REVILLA, J., "Las Cofradías, las procesiones y los Pasos de Semana Santa en Valladolid, *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, n.º 1 y ss.

<sup>2</sup> IDEM, *Op. cit.*, p. 49 a 53; IDEM, "Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid. Memoria correspondiente a 1927", *B.M.P.B.A.V.*, n.º 11, marzo, 1928, p. 183 y 184.

<sup>3</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, 1980, p. 211-212. Recoge los datos del estudio de Joseph Carter BROOKS, *The Pasos of Spain. A Study in Baroque sculpture*, vol. I: *The "pasos" of Valladolid*, Tesis doctoral, inédita.

<sup>4</sup> MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid-Madrid, 1898-1901, p. 498.

<sup>5</sup> PARRADO, J. M., *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid, 1981.



1



2

1 y 2. Valladolid. Museo Nacional de Escultura. Crucifijo.

Onésimo y Villerías de Campos o el Crucifjo de Villabáñez<sup>6</sup>. Por este motivo, creo preferible situarlo en la órbita de este último escultor, quien en este momento se encuentra muy influido por su cuñado, lo que justifica esos contactos estilísticos analizados.—JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO.

## LA "COLECCION TROYA" DE LA CASA VELASCO EN VITORIA: LECTURA Y SIGNIFICACION DEL TAPIZ "LA HUIDA DE ENEAS"

I. ASPECTOS GENERALES.—Seis tapices sobre el "Ciclo de Troya" corresponden a esta colección que fue realizada en el siglo XVI en Flandes. La obra en su conjunto pasó a Valladolid gracias al coronel Pedro de la Puente Balmaseda, que militó en Flandes durante el siglo XVII. La primera documentación sobre estos tapices data del año 1715, pues en la partición de los bienes de Diego Balmaseda se describe la colección como: "Seis paños de cinco anas caída y treinta y cuatro de vuelo, de la historia de la destrucción de Troya...". Se tasaron los tapices en 127.160 maravedís.

En 1808, Nicasio José de Velasco y Alava, en nombre de su esposa Juana Alvarez y Landázuri, trajo los tapices a Vitoria desde Peñafiel. Sabemos que: "Al tomar posesión Nicasio de Velasco y Alava del mayorazgo de Valmaseda, y traer los tapices de su Casa-Palacio de Vitoria —del mayorazgo de Alava Arista (hoy Zapatería 101)—, realizó importantes obras en el mismo para su mejor colocación y lucimiento, tales como elevar el techo de su salón principal en cuyas paredes quedaron colgados, dotándolo además de un rico artesonado en consonancia con ellos, y llegando incluso a renovar su fachada sur, corriendo los balcones a la medida de los tapices"<sup>1</sup>. Esfuerzo valdío, pues en la actualidad no se conservan los seis tapices juntos como sería de esperar, sino que algunos se deben encontrar en el Parlamento Vasco y el que nos ocupa en el Palacio Escoriza Esquibel. Esperemos que algún día podamos contemplar el conjunto troyano bajo la unidad con que se efectuó.

Sabido es que el Ciclo Troyano gozó de gran aceptación entre los pintores del siglo XVI y XVII, fundamentalmente en la península, pues el héroe Eneas era admirado desde del siglo XIII en que los *Anales de Toledo* daban cuenta de que la ciudad fue fundada por descendientes troyanos<sup>2</sup>.

<sup>6</sup> IDEM, *Op. cit.*, p. 214 y 220.

<sup>1</sup> Según la documentación que se encuentra en el Archivo Municipal de Vitoria, con el título "Historial de la tapicería flamenca de la Casa Velasco, de Vitoria". En el comentario adjunto podemos leer sobre el paradero de esta colección en los últimos años: "Continuó la "colección de Troya" en posesión de la familia Velasco, de Vitoria, hasta la actualidad: a D. Nicasio le sucedió D. Manuel de Velasco Alvarez y a éste, D. Pablo de Velasco y Viguri, que falleció sin sucesión, recayendo la propiedad en su hermana Dña. Juana de Velasco y Viguri, casada con D. Juan José de Verástegui y Novia de Salcedo, padre de Dña. Natividad de Verástegui y Velasco, Marquesa del Fresno, casada con D. Francisco Díaz de Arcaya y Miravete, Barón de Arcaya, para finalmente recaer en D. Francisco Díaz de Arcaya y Verástegui, casado con Dña. Concepción García-Brabo y Niño (Marqueses del Belveder)". Como señalamos en nuestro estudio, hoy se encuentran divididos estos tapices en diferentes lugares. Es nuestro propósito poder ofrecer en esta revista un estudio completo de toda la colección.

<sup>2</sup> REY, A., *Leomarte. Sumas de Historia Troyana*, Madrid (1932). Las primeras obras literarias que so-