

## EN TORNO A GREGORIO FERNANDEZ

por

JESÚS URREA

Cada día nos preocupa más desvelar el misterio de la formación artística de Gregorio Fernández. A falta de pruebas documentales que lo aclaren nos interesamos en profundizar en el análisis estilístico de su primera etapa, sin olvidar naturalmente la presencia de escultores contemporáneos.

Hay que suponer que si Fernández nace en 1576 en el seno de una familia de artesanos, allí efectuaría sus primeros pasos en el arte, y aún preferimos mejor, puesto que ello resulta más convincente, acercar su joven persona a algún taller gallego que en aquellos años no escaseaban precisamente. Conviene aquí traer a la memoria la presencia de un escultor vallisoletano que trabajó para y en Galicia: Isaac de Juni y pensar en la estela que en aquellas tierras dejó. Todavía permanece por aclarar la formación de Francisco Moure, el otro gran escultor gallego de la primera mitad del siglo, cuyo aprendizaje no andaría quizá lejos del joven Fernández. Un gran poso juniano se rastrea en ambos escultores, el primero de los cuales no lo abandonó nunca.

No resulta difícil de encajar cronológicamente la estancia de Fernández en el taller vallisoletano de Francisco Rincón, en calidad de oficial, es decir, ya con el oficio aprendido como sospecha Martín González<sup>1</sup>. La relación artística entre ambos escultores es más evidente a medida que conocemos mejor a Rincón, ya que la influencia de Leoni prácticamente les sorprende a los dos al mismo tiempo. La falta de datos documentales, entre otras causas, será debida a que la personalidad de Fernández se encuentra englobada en el anonimato de un taller. Esperamos que este misterio se desvele cuando se conozca mejor la obra de Francisco Rincón y la participación en la misma de sus colaboradores y ayudantes al mismo tiempo que el estudio de la escuela madrileña nos brinde alguna solución.

---

<sup>1</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*, Valladolid, 1959, p. 171.

El punto de conexión y la respuesta a alguno de los problemas puede estar, tal vez, en la figura del ensamblador vizcaíno, Juan de Muniátegui. Conocemos su participación junto con Isaac de Juni en el monasterio orensano de Montederramo<sup>2</sup>, trabajo que al parecer no llegaron a realizar<sup>3</sup>. Ambos estuvieron además unidos por vínculos familiares. En Galicia estuvo Muniátegui al menos hasta 1600, año en que contrató varias obras para Monforte de Lemos<sup>4</sup>. En 1600 contrae matrimonio en Valladolid<sup>5</sup> y en 1601 le encontramos trabajando para la capilla de San Segundo de la Catedral de Avila<sup>6</sup>. En enero de 1603 contrata una reja para el monasterio vallisoletano de los Santos Cosme y Damián<sup>7</sup>. Aquel mismo año compromete para la Colegiata de Medina del Campo la obra de su sillería<sup>8</sup>, la cual, a pesar de lo que se ha dicho, no llegó a tallarse y carece de total fundamento la atribución de los tableros esculpidos a Diego de Anicque, oficial de Muniátegui. Moyano<sup>9</sup> da la noticia de que la sillería de la Colegiata procede del monasterio de Jerónimos de Guisando.

Al llegar a este punto queremos recordar la dificultad que entraña distinguir ante una obra documentada y de cara a la identificación de un artista, entre un ensamblador y un escultor. El problema se agrava todavía más pues sabemos que los ensambladores contrataban obras de «escultoría». Por debajo de este contrato se teje un desconocido mundo de «arrendamientos», contratos de tipo privado, personal, no protocolarizados, los cuales no llegaremos a conocer nunca, teniendo que caer a veces en el grave peligro de atribuir a un ensamblador toda la labor de un desconocido escultor, cuyo nombre sólo se nos puede revelar a través de su estilo. Este fue el caso del ensamblador Cristóbal Velázquez con respecto a Francisco Rincón. Y éste puede ser también el caso del ensamblador Muniátegui.

Hemos dado este rodeo explicativo para tratar de averiguar la existencia

<sup>2</sup> AZCÁRATE, J. M., *Escultura del siglo xvi. Ars. Hispaniae*, Madrid, 1958, p. 295.

<sup>3</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Silleras de coro*, Vigo, 1964, p. 19.—CHAMOSO LAMAS, M. M., *El monasterio de Montederramo*, A. E. A., 1947, p. 78.

<sup>4</sup> AZCÁRATE, J. M., op. cit., p. 295.

<sup>5</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio de arte en Castilla. Escultores*. Valladolid, 1941, p. 126.

<sup>6</sup> CERVERA VERA, L., *La capilla de San Segundo de la Catedral de Avila*, B. S. E. E., 1952, p. 199.

<sup>7</sup> MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios históricos-artísticos*, Valladolid, 1901, p. 371.

<sup>8</sup> GARCÍA CHICO, E., *La Colegiata de Medina del Campo y otros estudios*, Valladolid, 1957, p. 17.

<sup>9</sup> MOYANO, A., *Guía del viajero en Medina del Campo*. Fue adquirida en 1616 cumpliendo el acuerdo en Cabildo de 22-XII-1614, al convento de San Jerónimo de Guisando. La noticia la recogen Ildefonso RODRÍGUEZ Y FERNÁNDEZ en su *Historia del Medina del Campo*, Madrid, 1903-1904, p. 994, y MORALEJA PINILLA en su *Historia del Medina del Campo*, Valladolid, 1971, p. 482. Ponz, p. 1.072, anotó «que fue del monasterio de Guadalupe».

de algún lazo de colaboración temprana entre este ensamblador y Gregorio Fernández. Nadie ha reparado en que es precisamente Juan de Muniátegui quien comparece como fiador del escultor en la primera obra importante conocida que contrata Fernández: el retablo mayor de la antigua iglesia de San Miguel<sup>10</sup>. Es decir, si aceptamos el alumnado de Fernández con Rincón, debemos reconocer que en aquel año el escultor había salido del taller de su maestro y contrata obras de gran empeño a su propio nombre.

Se ha pretendido mantener también una relación de maestro y oficial entre Millán Vimercati, personalidad todavía en sombras, y Fernández, a propósito de un templete con figuras que ambos hicieron para las fiestas del nacimiento del que luego sería Felipe IV. Sin embargo es preciso subrayar que en aquella ocasión le paga directamente la Administración, figurando como escultor y no como simple oficial o ayudante. Esta sería una prueba más de que Fernández ya trabajaba con total independencia.

Este contacto de Fernández con Vimercati vuelve a relacionar a nuestro escultor con el ensamblador Muniátegui, puesto que es probable que Vimercati realizase parte de la escultura que había contratado Pompeyo Leoni para el retablo mayor del monasterio de San Diego<sup>11</sup> que estaba ensamblando Muniátegui en 1605<sup>12</sup>. Este contacto ha servido como dato casi exclusivo, aparte de semejanzas estilísticas, para enlazar a Fernández con el taller de Pompeyo Leoni en Valladolid, a no ser, como supuso Martí y Monsó, viniera de Madrid nuestro escultor en compañía de este taller, en cuyo caso se comprometería la tradición del aprendizaje con Rincón en Valladolid.

Ha llamado nuestra atención una de las cláusulas del contrato que firma el ensamblador Muniátegui sobre el modo de hacer el retablo mayor de San Diego: «Que a de azer la custodia del retablo principal conforme muestra la traça y a de hacer toda la escultura y talla que aquella muestra y los santos serán los que se le señalasen, y en la puerta de la dicha custodia hara labrar de medio relieve la historia o figura que se le ordenase».

Las esculturas —*Virtudes*— de esta custodia se conservan en el Museo Nacional de Escultura atribuidas a Pompeyo Leoni. Sin embargo acabamos de ver que de la obra de la custodia se encargó Muniátegui. El taller de Leoni se comprometió en trabajar las nueve esculturas grandes, representando a santos franciscanos.

El estilo de estas pequeñas esculturas, cuatro en total, de las cuales sólo

<sup>10</sup> MARTÍ Y MONSÓ, J., op. cit., p. 394.

<sup>11</sup> CERVERA VERA, L., *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Valencia, 1967,

p. 127.

<sup>12</sup> PÉREZ PASTOR, C., *Memorias de la Real Academia Española*, t. XI, Madrid, 1914, p. 108-9, 112.—CERVERA VERA, L., op. cit., p. 126.

es identificable la *Caridad*, concuerda en todo con las obras juveniles de Fernández e incluso los modelos o el movimiento de paños y actitudes se vuelven a repetir en otras obras del escultor; éste es el caso de las figuras de la custodia del retablo de Villaverde de Medina documentado en 1610 y ensamblado asimismo por Juan de Muniátegui<sup>13</sup>, aunque exista en este retablo una amplia colaboración de taller.

Muy próximas en inspiración, y una de ellas tratada en composición similar, son dos pequeñas esculturas que rematan los púlpitos de comienzos del siglo XVII, que hemos encontrado en la Catedral de Palencia. Parecen representar la *Fe* y la *Esperanza*. Están policromadas en oro y las carnaciones han sido pavonadas imitando bronce. Sabemos por el libro de Acuerdos que en la primera década del siglo XVII se colocan estos púlpitos y se aprovechan unos tableros con relieves<sup>14</sup>. Sería pues éste el momento de la colocación de estas dos pequeñas esculturas en los remates de sus sombreros. La que identificamos como la *Fe* tiene un gracioso movimiento manierista todavía; sus paños son muy blandos y el cuello muestra la flexión característica de las obras de juventud de Gregorio Fernández. Se acusa en esta figura el modelo del *Arcángel Gabriel* del retablo vallisoletano de San Miguel que realizó en 1606.

A propósito de este último retablo, sabemos cómo Agapito y Revilla identificó sus esculturas, colocadas hoy en el antiguo retablo de la Compañía de Jesús<sup>15</sup>, pero nadie se interesó por averiguar la suerte que corrió el *Calvario* que lo remataba y que no llegó a sustituir nunca al de Adrián Alvarez. ¿Dónde fue a parar ese *Calvario* de Gregorio Fernández? Existen numerosos Crucifijos atribuidos a Fernández de los cuales ni se tiene constancia documental ni se sabe su procedencia; pero no abundan, sin embargo, grupos escultóricos datables dentro del primer decenio del siglo XVII que puedan ser relacionados con el *Calvario* que estamos tratando de encontrar. Tampoco se conservan los libros de cuentas del siglo XVIII (momento en el que se trasladó la parroquia a su nueva sede) de la iglesia de San Miguel en donde se especificaría el ingreso obtenido por su venta, así como su destino.

Ahora bien, para establecer la búsqueda de este grupo hemos contado con tres datos positivos: el estilo de Gregorio Fernández en 1606, la poli-

<sup>13</sup> GARCÍA CHICO, E., *Catálogo monumental de Valladolid. Medina del Campo*, t. IV, Valladolid, 1964, p. 172.

<sup>14</sup> *Libro de actos del Cabildo de la Catedral de Palencia*. Capítulo celebrado en 1609. Archivo de la Catedral.

<sup>15</sup> AGAPITO Y REVILLA, J., *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana*, Valladolid, 1929, t. II, p. 70.—MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Rehabilitación de una atribución a Gregorio Fernández*, B. S. A. A., 1953-54, p. 200.

cromía de las restantes esculturas del retablo y las medidas que ajustó el escultor en el contrato <sup>16</sup>.

En la iglesia vallisoletana de San Andrés se conserva en la segunda capilla del lado del Evangelio un retablo del siglo XVIII con un *Calvario* de principios del siglo XVII en su hornacina principal. Revisadas las cuentas de la iglesia para saber del momento de su compra, el intento ha resultado infructuoso. Los inventarios y libros de visitas de la iglesia atestiguan que el grupo escultórico no existía en la parroquia, por lo menos hasta 1772. En estos años se realiza la ampliación de la iglesia bajo el patronato de Fr. Manuel de Vega <sup>17</sup> y es el momento en que se tallan los cuatro retablos rococós de las dos últimas capillas de los lados de la iglesia. La suerte tampoco nos acompañó con las cuentas de estos años de la iglesia de San Andrés. La desidia del párroco y la despreocupación de su mayordomo —así se especifica en los libros de cuentas— olvidan el cumplimiento de anotar puntualmente el cargo y descargo de la fábrica.

Las esculturas son de una gran calidad y muestran de manera clara los rasgos característicos de las restantes esculturas de San Miguel. Las figuras de la *Virgen* y de *San Juan* denotan una pasión y fuerza similares a los cuatro apóstoles del citado retablo. El *San Juan*, muy abierto de líneas, tiene reflejado en su rostro el dolor, el anhelo y la angustia; su modelado, tremendamente patético, se ve acompañado por una cabellera espesa y revuelta, de mechones gruesos. Viene a ser el modelo para el *San Juan* que realiza en 1616 para la cofradía de las Angustias <sup>18</sup>. La figura de la *Virgen* contrarresta, con el movimiento de sus brazos y manos, la agitada figura del *San Juan*. El rostro cargado de melancolía y resignación se encuadra por la toca que tantas veces repetirá Fernández. Ambas esculturas dan una sensación de fuerza y de aplomo sin resultar pesadas, pues las líneas diagonales lo impiden. Las manos gesticulan y cada falange denota vida por sí misma. La crispación tan característica del lenguaje de Fernández se acusa aquí de manera muy marcada.

El *Cristo*, muerto, viene a ser uno de los más clásicos de Fernández; desplomado sobre los pies y con los brazos tensos por el peso del cuerpo resulta la escultura más fina del conjunto. Sus cabellos, muy resbaladizos están tremendamente lejos de los que talla en su período de madurez.

La policromía de las figuras es similar a la que aparece en los estofados

<sup>16</sup> MARTÍ Y MONSÓ, J., op. cit., p. 394.

<sup>17</sup> URREA, J., *Noticias sobre el arquitecto Pedro González Ortiz*, B. S. A. A., 1971.

p. 527.

<sup>18</sup> GARCÍA CHICO, E., *Valladolid, papeletas de historia y arte*, Valladolid, 1958, p. 53.

de las esculturas del retablo de San Miguel, labor que llevó a cabo el pintor Francisco Martínez en 1618<sup>19</sup>. Entre las condiciones que se le ponen al pintor figura la siguiente: que las esculturas «se an de dorar y estofar y encarnar con los rrealces a imitación de diferentes telas de brocado...» y efectivamente las figuras que estamos estudiando presentan también este tipo de policromía.

El único dato que no ha coincidido exactamente ha sido el de sus medidas. El *Calvario* de la iglesia de San Andrés resulta ligeramente más pequeño que lo que se estipuló en el contrato con Gregorio Fernández. De todas maneras aunque este grupo escultórico no fuera el remate del retablo de San Miguel (a pesar de las coincidencias que hemos apuntado más arriba sobre cronología, estilo, técnica y policromía), la obra convendrá adscribirla dentro de la primera manera de Fernández. El grupo está estrechamente relacionado con los *Calvarios* de Villaverde de Medina, Miranda de Duero y el de las Descalzas Reales de Valladolid, todas obras juveniles de nuestro artista.

Dentro de este período artístico queremos catalogar una serie de obras que pueden servirnos, si su atribución resulta válida, para completar todavía más el primer estilo de Gregorio Fernández y tratar de llenar unos años de su producción conocidos tan solo documentalmente. En la clausura del convento de Santa Catalina de Valladolid, de la orden dominica, se conserva una escultura de *San Vicente Ferrer*<sup>20</sup> muy emparentada con las pequeñas obras que le hemos atribuído al principio de este trabajo. Su calidad no es excesiva por ser una pieza menor, pero la figura está impregnada del gracioso movimiento que sabe dar el escultor a sus pequeñas obras; posee la misma esbeltez, cadencia y modelado de las esculturas ya estudiadas; sus suaves plegados acompañan y modelan todavía más la figura del Santo.

Creemos encontrar una escultura de *San Diego de Alcalá*, estrechamente emparentada con ésta, expuesta en el Museo de la Pasión de Valladolid. Procede del desaparecido convento de San Diego —desaparición que nunca dejaremos de lamentar— pero cuya ubicación en el mismo se desconoce. El *Santo* era el titular de su retablo principal, plasmado en el gran lienzo de Vicente Carducho. Y en los retablos-relicarios del crucero, cerrados con pinturas también de Carducho, no sabemos realmente las esculturas que habría.

La talla tiene en su pecho teca para reliquia, detalle que coincide con el sentido de estos retablos-relicarios. Wattenberg<sup>21</sup> consideró la escultura como la primera obra de Fernández en Valladolid fechándola en 1604, año en

<sup>19</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos... Pintores*, t. I, Valladolid, 1946, p. 332.

<sup>20</sup> Mide 71 centímetros.

<sup>21</sup> WATTENBERG, F., *La primera talla de Gregorio Fernández en Valladolid*, Diario Regional de Valladolid, 12-I-1967, p. 16. La escultura mide 1,52 m.

1



2



3



4

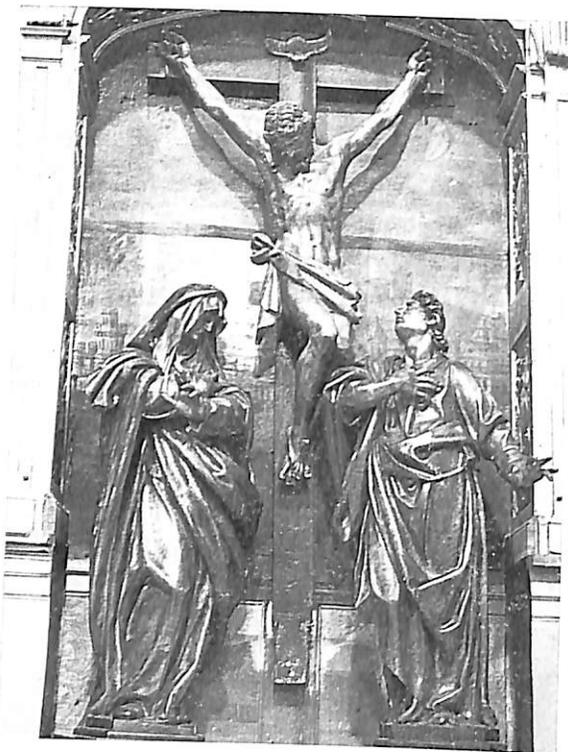


5



6

1, 2, 3 y 4. Valladolid. Museo Nacional de Escultura. Estatuas de Virtudes, del retablo mayor del convento de San Diego.—5 y 6. Palencia. Catedral. Virtudes que coronan los pulpitos.



Valladolid. Iglesia de San Andrés. Calvario, por Gregorio Fernández.

1



2



3



4

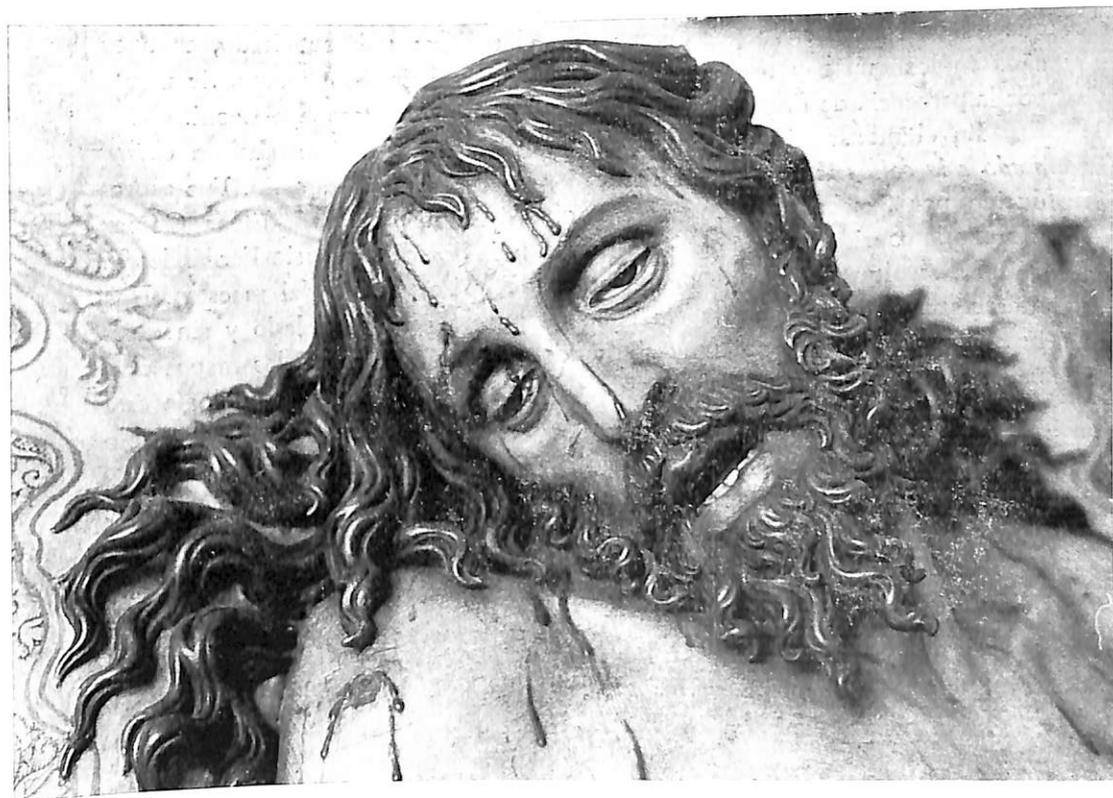
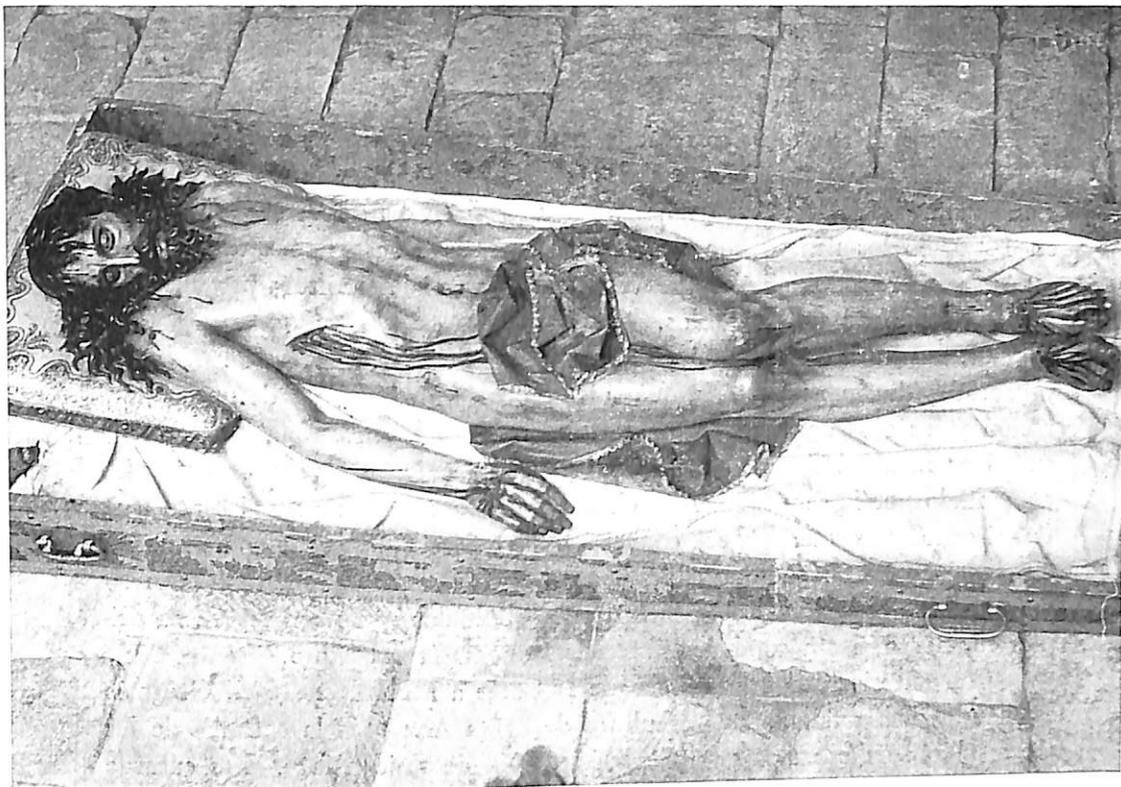
5

6

1. Valladolid. Museo Nacional de Escultura. Estatua de San Diego.—2. Madrid. Convento de la Encarnación. Cristo a la columna.—3. Valladolid. Convento de Santa Catalina. San Vicente Ferrer.—4. Sevilla. Comercio de arte. Inmaculada.—5 y 6. Valladolid. Museo Nacional de Escultura. Sayones



Palencia. Catedral. San Antolín, del retablo mayor, por Gregorio Fernández.



Medina de Pomar (Burgos). Convento de Santa Clara. Cristo Yacente, por Gregorio Fernandez

que Muniátegui contrató los retablos para este convento, aunque en realidad no comenzara su trabajo hasta abril de 1605, fecha a partir de la cual conviene datar la escultura, sospecha abonada por la firma de Vicente Carducho, en 1606, en los lienzos que cerraban las puertas de estos relicarios, si bien esta precisión cronológica estará condicionada a que la escultura proceda realmente de uno de estos retablos.

La escultura conserva su policromía original con imitación de pedrerías y brocados. Su mano derecha, que sujetaría una cruz, es fruto de una restauración y los ojos de cristal, torpemente sobrepuestos, nos están hablando de sucesivas manipulaciones. No por ello pierde el encanto juvenil en este caso aumentado por la sensibilidad y delicadeza con que supo captar al santo lego franciscano. Los mendrugos, convertidos en flores, sujetos por una mano excelente en un pliegue del hábito son un buen ejemplo de «naturaleza viva» aplicada a la escultura. Los cabellos, poco abultados como son los de su primer momento, están condicionados a la iconografía del Santo.

Con anterioridad a la marcha de la Corte a Madrid en 1606, Gregorio Fernández había tallado una escultura de Santa Ana para la cofradía de los Correos que en ese momento cambia también de residencia<sup>22</sup>. Este encargo nos vuelve a hablar de una intensa actividad del artista en estos momentos, que les va convirtiendo poco a poco en el escultor más solicitado, en unos años en los que hay que suponerle todavía condicionado competitivamente por la presencia de Francisco del Rincón y el taller de Pompeyo Leoni.

En el monasterio del Sacramento de Madrid se conservaba un *Cristo atado a la columna* que, según Tormo<sup>23</sup>, era de pequeño tamaño. Fue reproducido por Sánchez Cantón<sup>24</sup> como obra anónima y María Elena Gómez Moreno la consideró copia tardía de algún imitador de Gregorio Fernández<sup>25</sup>.

La escultura encaja de lleno dentro del primer estilo del maestro. Una musculatura miguelangelesca, su paño de pureza muy modelado y sin quiebros, los cabellos y barba muy abultados, la postura forzada, las manos crispadas, son características propias de sus primeras obras. Su cronología está cercana a la *Piedad* de los Carmelitas de Burgos o al *Yacente* de San Pablo

<sup>22</sup> VIÑAZA, C. de la, *Adiciones*, t. II, Madrid, 1889, p. 260.—MARTÍ Y MONSÓ, J., *Gregorio Fernández. Su vida y sus obras*, Museum, 1912, p. 212. El texto íntegro de donde procede la noticia le reprodujo SÁNCHEZ CANTÓN en sus *Fuentes literarias*, Madrid, 1941, t. V, p. 517.

<sup>23</sup> TORMO, E., *Visitando lo no visitable*. III. *La clausura de las Bernardas del Sacramento*, B. S. E. E., 1921, p. 129.

<sup>24</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los grandes temas del arte cristiano en España. La Pasión de Cristo*, Madrid, 1949, t. III, lám. 71.

<sup>25</sup> GÓMEZ MORENO, M.<sup>a</sup> E., *Escultura del siglo XVII*, Ars Hispaniae, Madrid, 1953, p. 324.

de Valladolid<sup>26</sup>. Quizás inaugurase Fernández con esta pequeña escultura la serie de *Cristos a la columna* (desnudos-en pie a diferencia de los desnudos-yacentes, únicas posibilidades que poseyó el escultor barroco español para tratar el desnudo-humano convirtiéndolo en desnudo-divino) que luego vemos repetir en el de la Vera Cruz, también de robusta musculatura, o en el de las Carmelitas Descalzas de Valladolid, de formas más serenas, en el del convento madrileño de la Encarnación o en el de las Carmelitas de Avila, el último de la serie.

El retablo mayor de la Catedral de Palencia es uno de los que presenta mayor complejidad histórica por sus sucesivos planteamientos. Sus reformas y añadimientos han sido estudiados en repetidas ocasiones<sup>27</sup>, pero hasta ahora no se había reparado en la escultura de su Santo titular, *San Antolín*. El retablo, como se sabe, fue ensamblado por Pedro Guadalupe en 1504, estando las esculturas a cargo de Alejo de Vahía y Felipe Vigarny. Posteriormente se añadieron las pinturas de Juan de Flandes. En 1559 se decide sustituir una de las tablas de Flandes —la del *Crucifijo*— por una «pieza de bulto de nuestro mártir Sant Antolín que se ponga en medio del retablo del altar mayor»<sup>28</sup>.

Este San Antolín que se manda hacer en 1559 se le ha venido identificando con el que actualmente se encuentra en medio del retablo. Sin embargo, estilísticamente se trata de una escultura muy posterior. Además, pensamos que el San Antolín que se encargó en 1559 tendría seguramente la misma altura que la pintura de Flandes a la que iba a sustituir, es decir aproximadamente 1,22 m., y el *San Antolín* actual es de tamaño muy superior.

Tampoco se había reparado en una escritura de obligación entre los doradores palentinos, Francisco Molledo y Pedro de Roda, y el cabildo de la Catedral para dorar en 1609 «la custodia e ymagen de Sant Antolín... con todo lo demás que se añadió al retablo viejo»<sup>29</sup>. Si este contrato no bastara para demostrar que la escultura actual no es la que se ordenó tallar en 1559, nos queda su análisis estilístico.

De nuevo volvemos a relacionar una escultura con las del retablo de la iglesia vallisoletana de San Miguel, pues pensamos que este *San Antolín*

<sup>26</sup> URREA, J., *A propósito de los Yacentes de Gregorio Fernández*, B. S. A. A., 1972, p. 543.

<sup>27</sup> SAN MARTÍN, J., *El retablo mayor de la Catedral de Palencia. Nuevos datos*, Revista de la Institución Tello Téllez de Meneses, n.º 10, Palencia, 1953, p. 286.—VANDEVIVERE, I., *La Cathedrale de Palencia et l'église paroissiale de Cervera de Pisuerga*, Bruxelles, 1967.

<sup>28</sup> VANDEVIVERE, I., op. cit., p. 74.

<sup>29</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos... Pintores*, t. II, Valladolid, 1946, p. 124.

corresponde al primer estilo de Gregorio Fernández. De canon muy esbelto, presenta la flexibilidad tan característica de los arcángeles del retablo vallisoletano así como su ancho y ladeado cuello, las comisuras rectas de los labios, el entrecejo muy marcado. La cabellera, abundantísima y de factura caprichosa y ensortijados mechones, es muy parecida a la del diablo que pisotea el *San Miguel* de Valladolid. Los ojos no son de cristal. El Santo diácono permite al escultor, tratar la casulla con la que se encuentra revestido, con una extraordinaria elegancia; su rigidez se ve dulcificada por una quebradura muy blanda en el centro de la misma. La rica policromía que anima la escultura se enriquece con bordados tallados imitando cenefas y orillas, teniendo como motivo principal en su frente anterior y también en relieve una Virgen con el Niño.

La mano izquierda sujeta libro y manípulo y la derecha palma de martirio con los dedos flexionados de manera similar a como lo hace el *Arcángel San Gabriel* del tan citado retablo o el del relieve del retablo de Tudela, por no citar más ejemplos. El alba que asoma por su parte baja presenta pliegues muy semejantes a los que hace Rincón, en los santos del retablo de la iglesia de las Angustias en Valladolid.

En el comercio de arte sevillano se exhibía en 1961 una *Inmaculada*<sup>30</sup> atribuida a Pedro de Mena sin mayor fundamento. Sin lugar a dudas se trata de una obra procedente del taller vallisoletano de Gregorio Fernández. La escultura de rostro muy dulce, quizá de los más delicados que podemos encontrar en Inmaculadas de Fernández, tiene la típica iconografía de nuestro artista. Una abundante cabellera, minuciosamente cuidada, cae sobre el manto que se quiebra en su altura media. La túnica, sujeta con sencilla lazada, tiene una elegante policromía, alternando claveles con otros motivos geométricos. Las manos orantes, a la altura del pecho, tienen un perfecto acabado. A los pies figura un dragón. Creemos se trata de una obra juvenil. La túnica no tiene quebraduras y las que posee el manto son extremadamente blandas. Nada sabemos sobre su origen, quizá proceda de algún convento andaluz aunque lo más probable sea aventurar su procedencia castellana. En el convento franciscano del Abrojo y en el de San Francisco, ambos en Valladolid, existieron *Inmaculadas* de Fernández (las dos con dragón a sus pies) cuyo paradero ignoramos.

El 14 de abril de 1612 «Pedro Márquez, passamanero... en nombre de los señores maestro pasamaneros...» ofrece a la Cofradía de Jesús Nazareno entregar un «paso» nuevo formado por un *Cristo crucificado vivo* y dos sa-

<sup>30</sup> Foto Archivo MAS. Serie G/A. N.º 14.446.

yones<sup>31</sup>. El «paso sufrió numerosas vicisitudes, hasta el punto de que la cofradía llegó a perder la propiedad de las figuras, aunque más tarde las recuperase. También fue aumentado el número de sus sayones. Los dos que se entregaron en 1612 se los identifica como «el de la esponxa y el del retulo»<sup>32</sup>. Filemón Arribas analizando su indumentaria llegó a pensar que procediesen del mismo taller que realizó el «paso» del Cirineo, documentado en 1614 como obra de Gregorio Fernández<sup>33</sup>.

Queremos poner en relación con este «paso» una «carta de pago y gasto e poder en causa propia», fechada el 14 de agosto de 1612, entre Gregorio Fernández y los pasamaneros Damián de Torres, Manuel de Hermosilla, Gaspar Baca, Juan de Torre y Pedro Márquez, sobre una deuda de la que restaba por cobrar al escultor 50 ducados<sup>34</sup>. En el documento no se especifica nada sobre el asunto que relacionaba a los pasamaneros y al artista. Pero la coincidencia de fecha y de personas, así como la elevada cantidad nos permite suponer que se tratase de pagar al escultor el «paso» que en ese mismo año se había entregado a la Cofradía.

Actualmente el «paso» se guarda en el Museo Nacional de Escultura. Agapito y Revilla indicó ya que el *Crucifijo* actual no pertenece al antiguo y que se aprovechó para su montaje uno de los Cristos existentes en el Museo<sup>35</sup>. Sin embargo la cronología de esta escultura la consideramos coetánea a la de los sayones. Aunque no creemos todas las esculturas de Fernández, al menos los dos *sayones*, «el de la esponxa y el del retulo», las consideramos muy próximos a la manera más personal de Fernández en estos años. La figura de la esponja es una de las mejores esculturas de sayones. La abertura de líneas en su movimiento resulta verdaderamente atrevida y plenamente barroca por el sentimiento emocional y teatral del personaje.

Lamentamos, con Filemón Arribas, la incorrecta disposición que actualmente presenta el sayón del rótulo que resultaría fácil de subsanar, pues su forzada postura está más en consonancia con el acto de clavar el «INRI» que con el de ascender por los peldaños de la escalera.

Finalmente y aunque se trata de una obra de madurez, estudiamos una escultura injustamente poco conocida: el *Cristo Yacente* del convento de las Claras de Medina de Pomar, en Burgos<sup>36</sup>. Lo apartado de la población y el

<sup>31</sup> ARRIBAS ARRANZ, F., *La cofradía penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Valladolid*, Valladolid, 1946, p. 86, 113.

<sup>32</sup> Idem, p. 86.

<sup>33</sup> AGAPITO Y REVILLA, J., *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*, Valladolid, 1926, p. 43.

<sup>34</sup> A. H. P. de Valladolid, n.º 965.

<sup>35</sup> AGAPITO Y REVILLA, J., *Las cofradías...*, p. 49.

<sup>36</sup> Le cita M.ª E. GÓMEZ MORENO en su *Gregorio Fernández*, Madrid, 1953, p. 26.—

estar en la clausura de un convento ha impedido su mayor conocimiento y ello es lástima pues sin duda es uno de los mejores Yacentes de Gregorio Fernández, tan sólo comparable en cuanto a calidad al de El Pardo.

Su estado de conservación es excelente y presenta su policromía original intacta. Ni un solo rasguño, ningún desperfecto hemos podido encontrar en toda la talla.

Se dispone yacente sobre un blanco sudario, de plegados angulosos y la cabeza y parte de su espalda apoya en un único almohadón. Se trata de un verdadero Cristo muerto, aunque tenga sus ojos entreabiertos o al menos parece estar sumido en un estado de languidez y relajamiento absoluto. Contra lo que es normal su mano izquierda no aparece crispada, sus dedos no gesticulan, tan sólo descansan. El desnudo no se ve alterado en su costado derecho, por ninguna cinta y el paño de pureza de entonación azulada y orilla de encaje, se abre generosamente para que contemplemos la desnudez del Redentor. Las piernas, a la altura de sus rodillas, la izquierda sobremonando ligeramente la derecha, sufren una inflexión, que acentúa el movimiento del cadáver de Cristo.

Vemos de nuevo a Fernández, a través de esta obra, complacerse en la captación y contemplación del desnudo humano, convirtiéndole, como ya hemos dicho, en divino. El desnudo y movimiento praxitélico, del *Ecce Homo* de San Nicolás, de Valladolid, juntamente con el que presenta esta escultura son suficientes para ahondar en los sentimientos de sensualidad reprimidos por la religiosidad de una época.

En la cabeza del *Yacente*, Fernández ha sabido acumular todo el patetismo y carga dramática del tema. Con fidelidad y realismo exacerbado ha trabajado amorosamente, deleitándose en su virtuosismo, los cabellos del Salvador, que se desparraman por el almohadón. Los ojos, azules, de cristal y los dientes de pasta contribuyen, junto con los reguerones de sangre coagulada que salpican su rostro, a dar autenticidad humana a la figura de Cristo.

En cuanto a su cronología, ningún documento nos ayuda a fijarla. Tan sólo la tradición existente en el convento de que fue regalado a la comunidad por el Condestable de Castilla y patrono del templo, D. Juan Fernández de Velasco.

La rugosidad de su paño de pureza y los quiebrros en el sudario hacen pensar en una fecha avanzada, situada entre 1620 y 1630, probablemente cercano al *Yacente* de San Plácido, de Madrid, y al de la Catedral segoviana.

---

GARCÍA SÁINZ DE BARANDA, *Medina de Pomar*, Burgos, 1966, p. 80, publica un fotograbado. Sus medidas son: con sudario, 192 cms. y el cuerpo sólo, 175 cms.