



JOSÉ LUIS ALONSO PONGA y  
PILAR PANERO GARCÍA, *coordinadores*

GREGORIO  
FERNÁNDEZ:  
ANTROPOLOGÍA,  
HISTORIA Y  
ESTÉTICA EN  
EL BARROCO





GREGORIO FERNÁNDEZ:  
ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y  
ESTÉTICA EN EL BARROCO





GREGORIO  
FERNÁNDEZ:  
ANTROPOLOGÍA,  
HISTORIA Y  
ESTÉTICA EN  
EL BARROCO



Ayuntamiento de **Valladolid**

CASA CONSISTORIAL



Este volumen reúne las contribuciones científicas presentadas al congreso "Gregorio Fernández: vida, arte y cultura en el Barroco", celebrado en Valladolid, del 7 al 9 de febrero de 2008

Organizan:



**Universidad de Valladolid**  
Cátedra de Estudios sobre la Tradición

JUNTA  
DE  
COFRADÍAS  
DE SEMANA SANTA  
VALLADOLID



Colaboran:



**Junta de  
Castilla y León**



**DIPUTACIÓN DE VALLADOLID**



Ayuntamiento de Valladolid



CONSELLO DA  
CULTURA GALEGA



© de esta edición: Ayuntamiento de Valladolid

© de los textos: sus autores

© de las fotografías: sus autores o propietarios

Coordinadores: José Luis Alonso Ponga

Pilar Panero García

Edita: Ayuntamiento de Valladolid

Diseño y maquetación: dDC

Depósito Legal: VA-56/2008

I.S.B.N.: 978-84-96864-14-6

Impresión: Sever Cuesta

Printed in Spain. *Impreso en España*



PRESENTACIONES INSTITUCIONALES

Francisco Javier León de la Riva. <i>Alcalde de Valladolid</i> .....	15
María José Salgueiro Cortiñas. <i>Consejera de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León</i> .....	17
José Miguel Román Vaquero y Jesús M. Rodríguez Carrasco. <i>Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid</i> .....	19
INTRODUCCIÓN .....	21
José Luis Alonso Ponga y Pilar Panero García. <i>Coordinadores</i>	
GREGORIO FERNÁNDEZ, EN EL VÉRTICE DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR DE LA SEMANA SANTA VALLISOLETANA .....	23
José Luis Alonso Ponga y Pilar Panero García	

ANTROPOLOGÍA

NOTAS SOBRE LA RELIGIOSIDAD EN LA GALICIA DE GREGORIO FERNÁNDEZ ...Y EN OTROS TIEMPOS .....	43
Xosé Manuel González Reboredo	
Resumen .....	43
Sobre Galicia y sus parroquias .....	44
Devociones y Santuarios de ayer y hoy.....	56
Unas pequeñas consideraciones finales.....	76

RELIGIOSIDAD Y SEMANA SANTA EN ANDALUCÍA DURANTE EL BARROCO .....79	
Salvador Rodríguez Becerra y Salvador Hernández González	
Religiosidad popular versus religión oficial .....79	
Las órdenes religiosas y su influencia en la sociedad y religiosidad andaluzas .....85	
Expresiones de la religiosidad barroca .....91	
Los Rituales: Semana Santa, Vía Crucis, rosarios, procesiones y rogativas .....95	
Las instituciones: Hermandades y cofradías y órdenes terceras .....97	
La atención espiritual a la hora de la muerte .....100	
Bibliografía .....102	
ORIGEN Y DIFUSIÓN DE UNA ESCENA ICONOGRÁFICA PASIONISTA: MARÍA EN LA CALLE DE LA AMARGURA .....105	
Ramón de la Campa Carmona	
Resumen .....105	
Escena fruto de una tradición ininterrumpida .....105	
Prolegómenos de la escena .....105	
La memoria histórica .....110	
Un apócrifo, el testimonio más antiguo .....112	
El desarrollo medieval del tema .....112	
Prácticas devocionales .....113	
El tratamiento de los escritores místicos y ascéticos de la Edad Moderna .....115	
El episodio en las artes plásticas .....117	
MANIFESTACIONES POPULARES RELIGIOSAS EN TORNO A LOS CRUCEIROS DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII. LIMIA ALTA Y LIMIA BAJA (ORENSE) .....121	
Ángel Cerrato Álvarez	
Resumen .....121	
Centrando la ubicación de la investigación de campo .....121	
Los cruceiros y cruces en los siglos XVII y XVIII: mundo religioso que desarrollaron y realidades humanas que encerraron .....122	
Los cruceiros, centros de expolio de los bolsillos del pueblo .....132	
Bibliografía .....132	



INTRODUCCIÓN A LOS AFORISMOS EXTERIORES DE LOS CEMENTERIOS DE GALICIA Y CASTILLA Y LEÓN .....	135
Estanislao Fernández de la Cigoña Núñez	
Resumen .....	135
Introducción .....	135
Borrando la huella de una vieja tradición .....	136
La busca siempre difícil de un nombre apropiado .....	137
¿Qué es para nosotros un aforismo? .....	137
Material y método empleado .....	138
Las puertas de acceso, algo más que una situación casual .....	138
Manera de presentarse los aforismos ante los lectores .....	139
Lenguas utilizadas por los aforismos .....	140
La utilización escasa del latín .....	140
El escaso uso del gallego .....	142
Eufemismos y tabúes a la hora de nombrar los cementerios .....	142
Alegorías que se vuelven aforismos .....	143
Versos, poemas, aforismos... ..	143
Los aforismos más comunes en Galicia .....	146
Bibliografía .....	146
PRÁCTICAS DE RELIGIOSIDAD POPULAR EN LA GALICIA MODERNA .....	147
José Fuentes Alende	
Resumen .....	147
Rituales de la fertilidad .....	148
El bautismo prenatal .....	150
Partos .....	151
Entierro de niños no bautizados .....	152
Procesiones de rogativas .....	154
Prácticas supersticiosas .....	157
Ofrecimientos a la divinidad. Los exvotos .....	158
LA PURÍSIMA DE VESTIR, UNA ICONOGRAFÍA SEVILLANA. DEVOCIÓN, ORÍGENES, SENTIMIENTO Y BARROCO. (I) .....	167
José Gámez Martín y Soledad Jiménez Barreras	
Resumen .....	167

LA PURÍSIMA DE VESTIR, UNA ICONOGRAFÍA SEVILLANA. DEVOCIÓN, ORÍGENES, SENTIMIENTO Y BARROCO. (II) .....	179
<i>José Gámez Martín y Soledad Jiménez Barreras</i>	

EL TRIUNFO DE LA MONARQUÍA CATÓLICA: UN INTENTO DE DEFINICIÓN DOGMÁTICA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE MARÍA EN LA ESPAÑA DEL XVII .....	193
<i>Antonio Romero Padilla</i>	

Resumen .....	193
La “controversia concepcionista” y el envío de la delegación sevillana a la corte .....	195
Las embajadas españolas ante la Santa Sede en pro de la definición dogmática de la Inmaculada Concepción .....	198
La bula <i>socillitudo omnium ecclesiarum</i> , corolario del propósito inicial de los prebendados sevillanos y antesala de la definición dogmática .....	201
Bibliografía .....	205

ALGUNAS NOTAS SOBRE LA INAUGURACIÓN DE RECINTOS SAGRADOS EN EL BARROCO: EJEMPLOS SEVILLANOS ENTRE 1666-1767 .....	207
<i>Francisco Javier Segura Márquez</i>	

Resumen .....	207
Introducción. El factor humano: mecenas, fieles y otros protagonistas .....	207
Las artes plásticas conversas o su contribución a lo efímero .....	210
El arte efímero: literatura, música y pirotecnia.	
Atractivo de lo inaprensible: “humo fragante de encendido aroma” .....	213
Conclusiones .....	221

## HISTORIA

LA RELIGIOSIDAD DE VALLADOLID EN TIEMPOS DE GREGORIO FERNÁNDEZ .....	225
<i>Teófanés Egido López</i>	

La existencia sacralizada .....	255
Escultura y espiritualidad .....	226
Devoción e iconografía marianas .....	232
San José .....	238
Santos nuevos, imágenes nuevas .....	242



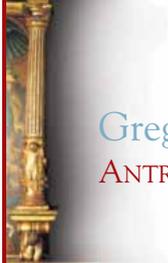
GREGORIO FERNÁNDEZ: RETRATO HISTÓRICO DE UN ESCULTOR EN VALLADOLID .....	245
Javier Burrieza Sánchez	
Partícipe de la identidad de la ciudad y con fama de santidad artística .....	246
Partícipe de una sociedad sacralizada: vida parroquial y devociones conventuales .....	255
Vida familiar de un artista de prestigio .....	257
Un taller de éxito, una producción demandada, requerida y valorada .....	269
Intensificación de la espiritualidad de la Pasión y recatolización de la sociedad .....	285
La preocupación por la salvación .....	294
MECENAZGO Y CLIENTELAS CLERICALES EN LA CASTILLA BARROCA .....	301
Máximo García Fenández	
Resumen .....	301
Bibliografía comentada e historiografía .....	302
Mecenas cortesanos y artistas durante el barroco. Reflexiones .....	308
Felipe III y Valladolid. 'Patrocinio católico' .....	311
Un poco de historia y arte vallisoletanos .....	315
Religiosidad y canales de encargo y mecenazgo de las cofradías .....	316
Algunas consideraciones finales .....	322
COFRADÍAS Y DEVOCIONES. SOCIABILIDAD Y RELIGIOSIDAD EN VALLADOLID .....	327
Margarita Torremocha Hernández	
Cofradías y reforma .....	327
Una visión ilustrada de las cofradías vallisoletanas .....	334
Devociones y religiosidad vallisoletanas .....	352
GREGORIO FERNÁNDEZ Y LA COFRADÍA DE N. <sup>a</sup> S. <sup>a</sup> DE LA PIEDAD .....	373
Roberto Alonso Gómez	
Introducción .....	373
Relación Cofradía de la Piedad-Gregorio Fernández .....	374
La Cofradía Penitencial de N. <sup>a</sup> S. <sup>a</sup> de la Piedad .....	376
Gregorio Fernández .....	379
Pasos o grupos escultóricos procesionales de la Cofradía de la Piedad en los que intervino Gregorio Fernández .....	380
Bibliografía .....	387

### ESTÉTICA

PRECISIONES SOBRE EL RETABLO MAYOR DEL MONASTERIO BENEDICTINO DE SAHAGÚN DE GREGORIO FERNÁNDEZ: PEDRO DE TORRES, LUIS DE LLAMOSA Y MATEO ENRÍQUEZ .....	391
Ramón Pérez de Castro	
Resumen .....	391
Historiografía del retablo mayor del Monasterio .....	392
Los talleres artísticos en Sahagún hacia 1600 y los maestros vallisoletanos .....	395
Pedro de Torres: el retablo colateral de san Benito y una traza para el retablo mayor .....	399
Luís de Llamosa (o de la Llamosa). Algunos datos biográficos .....	402
Mateo Enríquez: el retablo de Grajal de Campos y su intervención en Sahagún .....	411
Bibliografía .....	420
ICONOS PASIONISTAS ANDALUCES EN TIEMPOS DE GREGORIO FERNÁNDEZ .....	425
Alberto Villar Movellán	
Resumen .....	425
Empresas artísticas andaluzas hacia 1570 .....	425
Imágenes coetáneas en Córdoba .....	429
Granada y Sevilla ocupan posiciones .....	431
Juan de Mesa y Alonso de Mena .....	433
LA ESTÉTICA PROCESIONAL BARROCA.....	439
Eduardo Álvarez Aller	
Resumen .....	439
El Concilio de Trento .....	439
La escultura barroca española. Los pasos procesionales .....	443
La estética procesional .....	445
La estética procesional en la obra de Gregorio Fernández .....	448
Bibliografía .....	450



SAN JOSÉ EN LA OBRA DE GREGORIO FERNÁNDEZ: UN ESTUDIO ICONOGRÁFICO .....	45I
Sandra de Arriba Cantero	
Resumen .....	45I
Antecedentes .....	45I
Fijación del tipo .....	454
Conclusión .....	462
Bibliografía .....	464
ESTÉTICA E ICONOGRAFÍA DE LAS IMÁGENES MARIANAS DE LA COFRADÍA PENITENCIAL DE LA SANTA VERA CRUZ DE VALLADOLID ...	
Enrique Gómez Pérez	465
Resumen .....	465
Las imágenes marianas de vestir de la Vera Cruz de Valladolid .....	466
Las imágenes marianas de talla .....	473
Conclusión .....	477
GREGORIO FERNÁNDEZ Y SU IMPRONTA EN LA IMAGINERÍA PROCESIONAL LEONESA .....	
Carlos García Rioja y Gonzalo F. González-Cayón	479
Introducción .....	479
La obra de Gregorio Fernández en la provincia de León .....	479
Presencia de Gregorio Fernández en la Semana Santa de León .....	483
Gregorio Fernández: su ascendencia artística y sus seguidores .....	486
La impronta de Gregorio Fernández en la imaginería procesional leonesa hasta mediados del siglo XVIII .....	487
Bibliografía .....	490
EL PATETISMO, UN RECURSO ESTÉTICO EN LA OBRA DE GREGORIO FERNÁNDEZ Y FRANCIS BACON .....	
Raquel Martínez Sanz	49I
Resumen .....	49I
Bibliografía .....	498



# Gregorio Fernández

## ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y ESTÉTICA EN EL BARROCO

LA ICONOGRAFÍA PERDIDA DE UN GRUPO DE GREGORIO FERNÁNDEZ EN LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTA TERESA EN ÁVILA .....	499
M. <sup>a</sup> José Pinilla Martín	
Bibliografía .....	509
LA MEMORIA PERDIDA DE UN GRAN ESCULTOR .....	511
Ana Cristina Valero Collantes	
Resumen .....	511
Emplazamiento original de su sepultura en el Convento del Carmen Calzado. Datos y dudas .....	514
Un dato más de su “presencia” en el convento carmelita. Su retrato .....	515
Se intenta recuperar su memoria. Monumento y traslado de sus restos .....	516
Bibliografía .....	523



A nadie escapa que la espiritualidad del Barroco castellano encontró en la gubia y el buril los aliados perfectos para hacerse tangible. La sensibilidad de los maestros imagineros del siglo XVII inspiró las inigualables tallas que en nuestros días caracterizan la estética de nuestra Semana Santa y su expresividad ha conmocionado y emocionado a las generaciones que, desde entonces, han tenido acceso a su contemplación.

Valladolid salda hoy una cuenta pendiente con la más grande figura de ese singular mundo de la escultura policromada: Gregorio Fernández. “El escultor de mayor primor que hay en estos mis reinos”, como lo calificara en su momento el monarca Felipe IV, merecía que la tierra que lo adoptó y que vive, desde entonces, rendida a su virtuosismo le dedicara un homenaje tan ambicioso como éste, en el que nada se dejara a la improvisación y que sirviera para profundizar en todas las dimensiones del artista y del hombre susceptibles de análisis.

La Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid y la Cátedra de Estudios sobre la Tradición de nuestra Universidad han encontrado en el Ayuntamiento un incondicional cómplice para llevar a cabo las diferentes iniciativas integradas en este homenaje interdisciplinar y transversal a la figura y la obra del maestro Gregorio Fernández. La trascendencia de cuanto se ponga en marcha dependerá en gran medida del grado de implicación que en ello tome la ciudadanía, de ahí que la propuesta demande toda nuestra atención y nos reclame como aliados de su divulgación.

El hermoso volumen que tiene el lector en sus manos reúne las contribuciones científicas de los especialistas al congreso —*Gregorio Fernández: Vida, arte y cultura en el Barroco*—, organizado con motivo del reconocimiento colectivo al ilustre



Gregorio Fernández

ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y ESTÉTICA EN EL BARROCO

escultor. Un libro es un homenaje perdurable y perdurabilidad es, precisamente, el objetivo que el Ayuntamiento se ha planteado para su colaboración.

Es cuestión de tiempo que la pátina de la pertinencia y la calidad se pose también sobre estas páginas. Será entonces, y sólo entonces, cuando este libro cumpla con su auténtico cometido; pero ello no es óbice para que, desde ya mismo, sintamos en primera persona la satisfacción de lo que, en justicia, es un trabajo bien hecho.

FRANCISCO JAVIER LEÓN DE LA RIVA

*Alcalde de Valladolid*



Gregorio Fernández y su obra constituyen para los castellanos y leoneses una referencia patrimonial y artística de dimensión universal, así como un hito estético reflejo de un determinado contexto social e histórico de nuestra Comunidad que el artista supo interpretar de manera magistral, no sólo dando con su trabajo la más bella forma a la madera, sino expresando la ideología de una época convulsa y consiguiendo, en un alarde de creatividad, acrecentar la devoción de los fieles que contemplaban sus esculturas.

De todos es conocida la trascendencia que han tenido algunos de los modelos de la iconografía religiosa que perduran hasta nuestros días y que él, con su genialidad, contribuyó a fijar, como la Inmaculada, las representaciones josefinas, la de la Santa de Ávila y, en general, la escultura procesional. Esta última, tal vez hoy, se mantiene tan viva como cuando salió del taller del escultor y de ahí la enorme vitalidad de que gozan nuestras semanas santas. Sin embargo, el valor de estos modelos no reside sólo en sus cualidades estéticas, que en este caso son excepcionales, sino en la valoración que la sociedad hace de ellos y en la multitud de lecturas que, todavía hoy, nos brindan.

En este volumen que ahora presentamos se aborda la figura de Gregorio Fernández, así como la de sus predecesores, colaboradores y continuadores de una forma global, porque la vida, el contexto social, la mentalidad y las consideraciones estéticas que inspiran toda gran obra artística, son siempre producto de un proceso dilatado en el tiempo y en el que confluyen las diferentes, aunque siempre complementarias, aportaciones realizadas por especialistas de distintas disciplinas.

La Consejería de Cultura y Turismo ha apoyado decididamente la iniciativa de editar este libro, auspiciado por la Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid y la Cátedra de Estudios sobre la Tradición de la Universidad de Valladolid, con el deseo de que nos sirva a todos para conocer mejor esta figura clave del patrimonio artístico y cultural de Castilla y León y de España que fue Gregorio Fernández.

MARÍA JOSÉ SALGUEIRO CORTIÑAS  
*Consejera de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León*





La Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid, dispuesta siempre a contribuir al desarrollo y mejora de la Semana Santa de la capital castellana y en su afán por dar a conocer la profundidad de sus valores artísticos, históricos y antropológicos, promueve esta publicación con la Cátedra de Estudios sobre la Tradición de la Universidad de Valladolid y el Excmo. Ayuntamiento de Valladolid.

Nos ha parecido oportuno reunir en este libro los estudios y colaboraciones de personalidades científicas y de investigadores que desde tres perspectivas diferentes, pero complementarias, ensanchen nuestras miradas para acercarnos con profundidad a la celebración por antonomasia de nuestra querida ciudad.

Hemos puesto nuestro empeño en que esta publicación tenga un enfoque multidisciplinar, conscientes de que la Semana Santa, vista desde diferentes ángulos multiplica la riqueza de matices religiosos y culturales de los que es portadora. A través del estudio de los escultores y de su época y, especialmente de Gregorio Fernández que fue capaz de elevar la madera a “los más altos grados de expresividad que jamás vieron los siglos”, aspiramos a contribuir al reconocimiento y valoración del legado Barroco de la “escuela castellana”.

Como se verá, en este libro se prima la importancia del escultor, del autor de los pasos que procesionan desde comienzos del s. XVII por nuestras calles, por nuestros barrios. En el año 2008, sin duda, como cada Semana Santa volverán a ser el señuelo que congregue a los vallisoletanos y a sus invitados en la calle. Unos y otros saldrán de sus casas para admirar las obras que costearon los cofrades del seiscientos, que veneraron los hombres y mujeres en los siglos sucesivos y que, aún hoy, nos siguen cautivando cada primavera.

Sabemos el efecto producido por las imágenes del escultor gallego en sus contemporáneos y en todos los que han tenido la ocasión de contemplarlas



## Gregorio Fernández

### ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y ESTÉTICA EN EL BARROCO

desde que salieron de su taller hasta hoy. Sabemos mucho de las constantes artísticas en las que desarrolló su obra, pero sabemos, sabíamos hasta ahora, menos del contexto cultural y sobre todo religioso en el que se movió el genio de Sarria, tanto en su niñez y juventud en su tierra lucense, como aquí en Valladolid. El presente libro intenta allegar datos para que los especialistas y los ciudadanos de a pié entiendan mejor el tiempo en el que vive el escultor y de esta manera comprenda mejor la maravilla de su obra.

No quisiéramos finalizar esta breve introducción sin agradecer especialmente la colaboración de D. Teófanos Egido, asesor en la sombra y presente en todas nuestras reuniones, sin cuya sabiduría este planteamiento tan complejo y completo hubiera sido imposible. A él, a las instituciones que han patrocinado el Congreso que celebraremos si Dios quiere sobre este genial escultor, y a los coordinadores de este volumen, nuestro más sincero reconocimiento.

JOSÉ MIGUEL ROMÁN VAQUERO

*Presidente de la Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid*

JESÚS M. RODRÍGUEZ CARRASCO

*Vicepresidente de la Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid*



## INTRODUCCIÓN

Este libro nace como una recopilación de varias de las conferencias que se dictarán y de las comunicaciones que se leerán en el Congreso Nacional *Gregorio Fernández: Vida arte y Cultura en el barroco* que se celebrará D. M. en Valladolid del 7 al 9 de febrero de 2008. Éste está organizado por la Cátedra de Estudios sobre la Tradición y la Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid y es apoyado y subvencionado generosamente por la Junta de Castilla y León, Viceconsejería de Educación y Cultura, la Excm. Diputación de Valladolid, el Excmo. Ayuntamiento de Valladolid, el Consello da Cultura Galega y Caja Laboral. Gracias a todos ellos ve la luz este volumen y se podrá desarrollar este congreso en el que participarán los mejores especialistas en Gregorio Fernández y en la época en la que vivió.

Este libro es un intento de plantear nuevos enfoques a la hora de estudiar hechos tan complejos como la Semana Santa. Hemos querido ir más allá del estudio de las obras de imaginería, base de estas manifestaciones, porque nuestro deseo ha sido el de contextualizar este fenómeno dentro de la religiosidad popular. Así hemos contando con especialistas que den a conocer el contexto religioso de aquellos autores que a su vez han sido responsables de obras que hoy día son centrales en la Semana Santa.

Nos ha interesado contribuir al conocimiento la Semana Santa vallisoletana en el amplio contexto de la castellana y de las peninsulares, en cuanto que ésta es una realidad social y cultural que hunde sus raíces en el Barroco. Planteamos su estudio de una forma holista y para ello hemos querido centrarnos en el contexto cultural, histórico y social que ha propiciado un evento central, pluricultural y polisémico en la cultura hispánica, que en su momento culminante irradió



## Gregorio Fernández

### ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y ESTÉTICA EN EL BARROCO

su influencia sobre otros países en los que la presencia castellana se ha hecho notar durante siglos, llegando, con más o menos fuerza, hasta el presente.

Este libro quiere significar un nuevo planteamiento en el estudio de este evento lúdico festivo. Intenta poner de manifiesto que la multiplicidad e enfoques que cualquier investigador de las ciencias humanas tiene que tener presente a la hora de estudiar un fenómeno tan complejo como es la Semana Santa.

A través de la figura de Gregorio Fernández comprenderemos la religiosidad popular gallega y castellana, y también andaluza, del paso de los siglos XVI al XVII, las modas y corrientes de esta religiosidad en otros lugares de la península, la historia de la mentalidad que tanto influyó en nuestro imaginero, las corrientes artísticas en las que se formó y las nuevas que creó y legó a sus discípulos.

LOS COORDINADORES

*Cátedra de Estudios sobre la Tradición, Universidad de Valladolid*



## GREGORIO FERNÁNDEZ, EN EL VÉRTICE DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR DE LA SEMANA SANTA VALLISOLETANA

José Luis Alonso Ponga y Pilar Panero García

CÁTEDRA DE ESTUDIOS SOBRE LA TRADICIÓN, UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Gregorio Fernández, gallego que no abandonará su Galicia, al menos en su corazón mientras viva como demuestra en su testamento en el que no se olvida de hacer mandas a la parroquia gallega de origen, en la que a buen seguro reposaban los restos de sus progenitores, es un escultor que nace, vive y desarrolla su obra en el gran contexto social del Barroco. Como artista marca un hito, un antes y un después, porque es un punto de llegada, pero también un punto de partida en la religiosidad popular de la Semana Santa vallisoletana.

El escultor es hijo del Barroco y padre de la exaltación de algunos de sus valores y, por lo tanto, responsable de muchas de las manifestaciones que habrán de tener lugar dentro de nuestra Semana Santa. Gregorio Fernández es un genio como señalan sus biógrafos<sup>1</sup>, citando frases célebres de sus contemporáneos como “maestro le llamaban unos” o que “sus obras eran más divinas que humanas”. Éste es un genio innegable, pero también es fruto de su tiempo porque es el resultado de una

---

<sup>1</sup> AGAPITO Y REVILLA, Juan. *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*. Valladolid: 1925. GÓMEZ-MORENO, M.<sup>a</sup> Elena. *Gregorio Fernández*. Madrid: Instituto Diego Velázquez. CSIC, 1953. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980. URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Gregorio Fernández*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Vallisoletanos: Colección de Semblanzas Biográficas, 1984.



*El popular Atado a la columna que procesiona en la noche vallisoletana es una de las tallas que hipnotiza por su belleza a curiosos y devotos (Fotografía: J. M. Pérez Concellón).*

madurez evolutiva que se había gestado en el transcurso de los siglos. Gregorio Fernández como fruto de su tiempo, reúne en su persona una genialidad única y participa de la cultura “superorgánica” de la que habla Kroeber<sup>2</sup>. Así lo afirma M.<sup>a</sup> Elena Gómez Moreno cuando dice que “todo hombre es a partes iguales, personalidad y ambiente, y el genio no es una excepción<sup>3</sup>”, y esto lo escribe al introducir la obra del genial escultor, recomendando de paso que, para hacernos una idea cabal de su genialidad, debemos estudiar su obra “Aquilatando qué es lo que recibió, qué lo que creó, y qué lo que dejó en herencia<sup>4</sup>”. Gregorio Fernández es el punto de llegada de una determinada cultura que ha estado construyendo consciente o inconscientemente en esa dirección. El escultor de Sarria recibe toda la gran tradición de la escultura castellana, la de Berruguete y Juni, y la italiana de Pompeo Leoni, elevando ambas al paroxismo del realismo y del preciosismo expresionista.

<sup>2</sup> KROEBER, Alfred Luis. *La evolución de la cultura*. Madrid: Guadarrama, 1969.

<sup>3</sup> GÓMEZ-MORENO, M.<sup>a</sup> Elena. Op. cit, p. 9.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 9.



Gregorio Fernández consigue transmitir con la gubia lo que los predicadores transmitían con la parafernalia ampulosa, espectacular y preformativa de sus sermones. Palabra y escultura son el binomio inseparable e indiscutible en la época de la Historia en la más se ha exaltado la culpabilidad humana por el sufrimiento divino. Los cristos machacados, las vírgenes angustiadas lo están porque el hombre, en su inconsciencia, o lo que es peor aún, en su malevolencia, los han llevado a ese estado. El hombre pecador es el responsable de los de los sufrimientos de los unos y de las otras. El desfile de los pasos en las calles vallisoletanas, era, y según algunos predicadores actuales sigue siendo, el desfile catequético de la crueldad del hombre con Dios. Se pretendía causar una impresión profunda en el verdugo, que era el cristiano de a pié, haciéndole ver, de una forma hiperbólica y exageradamente dramática, los sufrimientos que de suya ya habían relatado los místicos del momento basándose en las leyendas piadosas. Son conocidos los problemas de conciencia de todo un genio de la poesía barroca, Lope de Vega, al cual se le atribuye el soneto anónimo “A Cristo clavado en la cruz”<sup>5</sup> que ensalza los dolores del Salvador. La imaginería semanasantera barroca está pensada para mover a devoción a través de la expiación y la penitencia, y para ello nada mejor que la obra del escultor que ahora nos ocupa.

---

<sup>5</sup> Véase BLECUA, José Manuel (Ed.), *Poesía de la Edad de Oro. II: Barroco*. Madrid: Castalia, 1984, pp. 175-176:

No me mueve, mi Dios, para quererte  
el cielo que me tienes prometido,  
ni me mueve el infierno tan temido  
para dejar por eso de ofenderte.

Tú me mueves, Señor; muéveme el verte  
clavado en una cruz y escarnecido;  
muéveme ver tu cuerpo tan herido;  
muévenme tus afrentas y tu muerte.

Muéveme, en fin, tu amor, y en tal manera,  
que aunque no hubiera cielo, yo te amara,  
y aunque no hubiera infierno, te temiera.

No tienes que me dar porque te quiera;  
pues aunque cuanto espero no esperara,  
lo mismo que te quiero te quisiera.

En el Barroco la mentalidad colectiva cargó con un sentimiento de culpabilidad y con el temor de sufrir la ira de Dios, pues Éste estaba, según esa lógica, enojado por los pecados de los hombres. En una sociedad teocrática en la que el poder absoluto significó, como siempre ocurre en ese modelo de sociedad, corrupción absoluta y una escasa renovación en la jerarquía que lo ostentaba, hubo personas atentas a ir todavía más allá de las realidades ya hechas, con el objeto de controlar que nadie se apartase de la ideología imperante. La jerarquía hizo de la religión católica el elemento de cohesión del grupo, la seña de identidad del Imperio, creando hacia afuera unas constantes a la que debían adecuarse los que no querían verse extrañados del grupo y que suponía que toda la sociedad, necesariamente, se reconociese como católica.

La Monarquía y la Iglesia se unieron logrando un perfecto maridaje entre el trono y el altar, en el que, como en todas muchas uniones, ambas sacaban suculentos beneficios, aunque tuvieran que actuar con crueldad con aquellos súbditos que no pensaban según la ideología dominante en el grupo. Ésta, creada y controlada por el poder cívico-religioso, se convirtió en una rémora para los pocos disidentes en minoría numérica, que eran o bien marginados o bien suprimidos debido a la gran influencia que ejercían. La Nación se sume en una atonía sociopolítica y económica de la cual tardaría siglos en recuperarse.

La Monarquía consiguió tener a su servicio una potente máquina de propaganda, el púlpito, que podía llegar a todos los rincones y a todos los súbditos. Todos los propagandistas repetían sin cesar un discurso único, aunque, eso sí, cada uno según sus habilidades y sus luces, y por eso, como en todas las épocas, hubo estrellas de la predicación y predicadores vulgares. Las órdenes religiosas nuevas buscaron inmediatamente la cercanía del poder civil, y así los jesuitas y los carmelitas descalzos abren casa en Valladolid cuando la corte se instala aquí, que les recibe con los brazos abiertos, porque ve en ello sabia nueva para la defensa de sus intereses.

Desde el poder se mueve al pueblo a la devoción, porque la nobleza, y en especial la alta nobleza, no tiene la necesidad de conversión y se predica, fundamentalmente, para el pueblo, para los raterillos y para los sujetos a la ley. Los corruptos de la corte están fuera de toda duda y pueden incluso comprar una púrpura cardenalicia, garantía segura de la salvación en esta vida, y en la otra quizás también. La sociedad Barroca es una sociedad en la que no existe igualdad, ni siquiera ante la muerte. El rico tiene muchas más posibilidades que el pobre de evadirse del purgatorio, lugar al que más o menos tendrá que enfrentarse, a pesar de las oraciones y



*Los detalles de sereno sufrimiento que plasmó la gubia de Gregorio Fernández arrancan exclamaciones de admiración estética y de piedad cristiana (Fotografía: J. M. Pérez Concellón).*

buenas obras que hagan los cofrades de caridad por su alma. Para eso los poderosos hacen grandes obras para mayor gloria de Dios y de la Monarquía que lo representa: fundan monasterios, amueblan altares, dotan sacristías y llenan arcas de las cofradías para que se rece por ellos a lo largo de los siglos.

El traslado de la corte a Valladolid hace de la ciudad un potente foco de atracción para artistas al servicio del Rey, del Duque de Lerma, y de los conventos que también florecen a la sombra del poder<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> El Duque de Lerma es, probablemente, el mejor ejemplo de estas malas prácticas pues fue un individuo capaz de malversar grandes caudales públicos llevando con ello a la ruina al pueblo que pasaba hambre. Sin embargo, él se aseguraba, con la connivencia de la Iglesia y del rey, la salvación eterna, continuando, por ejemplo, con la labor de su tío, el Arzobispo de Sevilla, D. Cristóbal de Rojas y Sandoval, que había iniciado el proyecto de reforma y ampliación de la parroquia de la San Pedro de Lerma para convertirla en Colegiata a costa de explotar al campesinado. El patetismo de esta gestión nefasta para la mayor parte de la población llega a su cima cuando, mostrando a su familia como un ejemplo de piedad y humildad, coloca en el altar mayor la bellísima estatua en bronce de su tío orante, obra de Juan de Arfe y Lesmes Fernández del Moral.

Además la Contrarreforma crea un humus propicio para exaltar las diferencias con los protestantes y la imagería se desarrolla, entre otras razones, como alternativa a la iconoclastia propia de aquellos. La Semana Santa se forja como un medio de exaltación de una religiosidad popular de lo efímero y no hay nada mejor que una celebración de carácter cíclico para reafirmar lo efímero y lo pasajero, pero vivido hasta el paroxismo. El dolor y el sufrimiento de Dios por salvar al mundo de los pecados de los hombres, especialmente de los más pecadores, los pecadores públicos que, como siempre, son los otros, los judíos, los protestantes, los marginados por el poder, los que estaban bajo sospecha o en las cárceles de la inquisición, se representaba en las calles cada año.

La sociedad en la que trabajó Gregorio Fernández fue una sociedad que se había negado cualquier capacidad crítica, porque los disidentes –judaizantes, luteranos, etc.– se enfrentaban al silencio o a la muerte. El poder imperante proyectaba una visión irreal y monolítica que sustituía la libertad del hombre por la voluntad de Dios, que no era más que su propia voluntad. Esta sociedad, cerrada y controlada férreamente por instituciones represivas que dejaban poco margen a la inventiva y a la creación pura no contaminada, a falta de mayores perspectivas se centraba, y de qué manera, en la religión, buscando en la otra vida lo que era negado en esta.

La sociedad era sólo religiosa o “sacralizada”, aunque quizás lo fue menos que la protestante, pero al estar únicamente centrada en la consagración de este interés de una forma monotemática y con escasa productividad, consumía los libros que le estaban permitidos, sólo a través del arte y la cultura podían canalizar las inquietudes los genios del momento como Gregorio Fernández. Éstos, que llegaron a ser verdaderos maestros de reconocimiento universal en la forma y en la estética, y no tanto en la poética, porque la *poiesis* requiere ante todo libertad y de esta necesariamente emana de la pluralidad, lograron un desarrollo insuperable del monotema místico-religioso, aunque a costa esterilidad en las otras ciencias.

La Historia demuestra, y hoy se confirma por desgracia en otras latitudes, que una teocracia donde los sacerdotes tienen tanto poder o más que el mismo rey sólo puede producir llamaradas pietistas, y sobre todo parafernalias teatrales que escenifican adhesiones multitudinarias al jefe, en definitiva a la ideología dominante. El resultado es una sociedad tremendamente injusta, escasamente igualitaria, en la que la inmensa mayoría de la población vive sin mayores perspectivas que las de sobrevivir, comer y sanar de las enfermedades que la asolaban continuamente. Cuando se desequilibra el binomio Dios/Cesar, y se quiere dar a Dios, o tomar en su nombre, lo que le pertenece al César, necesariamente se produce un desequilibrio.



*La maravillosa anatomía de un Cristo que avanza ensimismado en su dolor, ajeno a las miradas de los espectadores (Fotografía: J. M. Pérez Concellón).*

En el Barroco, y en todos los barrocos, la máxima era que era bueno lo que aparecía bueno y, en definitiva, primó la exaltación del espectáculo y de la futilidad. Sin embargo, la realidad al margen de la propaganda era otra bien distinta y los Tercios retrocedían, la economía iba de mal en peor, ... Este es el sustrato florecen todas las prácticas de religiosidad que exaltan los sufrimientos colectivos, como si de un nuevo milenarismo se tratase. Con su actitud la Monarquía católica arrastró en su caída todos los valores por los que luchó, creando por reacción un clericalismo soterrado que iba a emerger a lo largo de la Historia de España cada vez que encontrase un pequeño resquicio de libertad para manifestarse.

En este contexto barroco fue relativamente fácil acerar, como hacían los predicadores con notable efectividad, para el sufriente desesperado modelos de sufrimiento aún más inverosímiles que los que el mismo soportaba, y como en un bucle melancólico la necesidad de las prédicas se hace cada vez más imprescindible. La llegada del predicador convoca a todo el pueblo y el sermón se convierte así en el centro de la vida, del espectáculo, por lo que además de lugar de adoctrinamiento,

es lugar de diversión. Si el sermón es el tiempo y es espacio de notoriedad y el protagonista pasa a ser primera figura, pero el protagonista no es él solo, el religioso que con sus votos de obediencia ciega a la orden y como miembro de esta está en todo momento a su servicio, sino que es una pieza más en la creación del imaginario colectivo de la orden. En un momento en el que estas instituciones pugnan por sobresalir unas sobre otras, el contar con buenos predicadores es una fuente saneada de ingresos y de poder y las prédicas pasionistas llegan a su cenit.

Es ahora cuando reducidas las escasas libertades son reinterpretadas por cada uno de los santos y místicos del momento, eso sí de los que la Inquisición consideraba como tales, el pueblo asiste a los sermones que se disputaban ferozmente las órdenes religiosas que no tenían ningún inconveniente en luchar entre ellas por los puestos cercanos al poder civil, tanto el real como el de los señores dueños de la economía. Recuérdese que los dominicos acusaron a Lutero de haberse separado de la Iglesia por una celotipia porque el Papa les había encargado a ellos, y no a los agustinos, la predicación de las indulgencias. El reformador cristiano alemán, hombre profundamente religioso, fue capaz de crear una Iglesia renovada que se extendió por países con una dinámica cultural social y económica bastante más abierta que la del Imperio. Las órdenes religiosas y los clérigos contendían entre ellos por tener presencia ante la cabecera del moribundo para conseguir lo que pudiesen de sus rentas que aplicaban inmediatamente a su orden como tiempo atrás ya afirmaba Juan Ruiz, Arcipreste de Hita<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Véase el “Exiemplo de la propiedat quell dinero ha”. GYBBON-MONYPENNY, G. B. (Ed.). *Libro de Buen Amor*. Madrid: Castalia, 1990, pp. 212 y 213:

Yo ví a muchos monges en sus predicaciones  
denostar al dinero y a sus tentaciones;  
en cabo por dinero otorgan los perdones;  
asuelsen el ayuno, así fazen orçiones.

Commo quier que los frailes non toman los dineros,  
rien les dan de la çeja do son sus parçioneros;  
luego lo toman prestos sus omnes despenseros.  
Pues que se dizen pobres, ¿qué quieren tesoreros?

Monges, frailes, cérigos, que aman a Dios servir,  
ii varruntan que el rrico está ya para morir,  
quando oyen sus dineros que comiençan a reteñir,  
quál dellos lo levará comiençan luego a reñir.



### Las manifestaciones populares

Los escritores más influyentes fueron, además de los cortesanos del Siglo de Oro, los espirituales que trataron la religiosidad basada en el sufrimiento, aunque las obras de los últimos siempre estuvieron bajo sospecha para el Santo Oficio<sup>8</sup>. La tesis era muy simple, si todo un Dios siendo inocente ha sufrido estos tormentos horripilantes, qué no mereces tú responsable de los sufrimientos de Dios. Tú puedes ayudar a aliviar el sufrimiento de Cristo sufriendo en tus carnes al menos algo de los padecimientos que Él padeció. Los ejemplos estarán patentes en las semanas santas y en la de Valladolid con gran notoriedad. En este contexto es en el que trabaja Gregorio Fernández, que consigue plasmar estas tesis en sus magníficas esculturas del dolor sereno y paciente de Cristos llagados a pesar de las humillaciones y de los tormentos a los que están siendo sometidos.

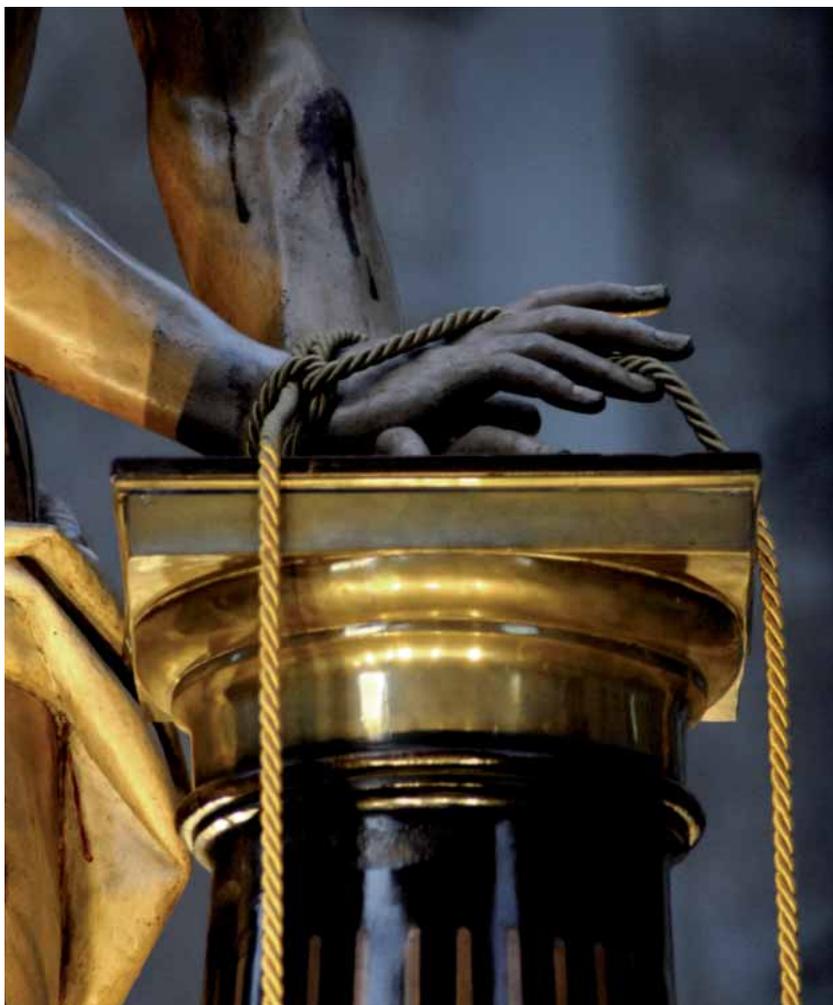
El sufrimiento se convierte en el centro en las procesiones de disciplina. Las prédicas de los dominicos, orden nacida para contrarrestar las herejías de Albigenses y Valdenses, tenían especial devoción a la Sangre de Cristo a la que daban culto vertiendo ellos la suya en las largas procesiones en las que los disciplinantes se azotaban públicamente, sobre todo, cuando acompañaban los sermones de los predicadores. Uno de los más preclaros, y probablemente el más influyente, fue S. Vicente Ferrer (1350-1419), predicador en Italia, España y Francia. Entre 1411 y 1412 recorrió muchos lugares de Castilla –Salamanca, Zamora, Medina de Rioseco, Torresillas, Valladolid, Ayllón– rodeado de una compañía estable de flagelantes, que, aunque no estaba ligada a los días de Semana Santa, introdujo en estas tierras la práctica de la flagelación pública. Otro dominico, Fray Álvaro de Córdoba, es el responsable en 1425 del nacimiento del Via Crucis<sup>9</sup>, tal y como hoy se conoce.

La exaltación de la Pasión de Cristo tiene su desarrollo precisamente desde el s. XIII, y viene de la mano de las dos órdenes mendicantes, franciscanos y dominicos, nacidas en este momento. Unos, los dominicos, crean cofradías en la que se

---

<sup>8</sup> Sobre esta cuestión puede verse la obra clásica, BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

<sup>9</sup> SÁNCHEZ HERRERO, José. “Las cofradías de la Semana Santa durante la modernidad: siglos XV a XVIII”. En *Actas del I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Zamora: Diputación Provincial, 1987, pp. 27-67.



*Pocos escultores han sido capaces de ser tan elocuentes y crear lenguajes tan potentes con el tratamiento de las manos de las imágenes (Fotografía: J. M. Pérez Concellón).*

exalta la devoción a la Sangre de Cristo, otros, los franciscanos, exaltan la devoción a la cruz donde fue humillado el Salvador. Ambas órdenes asimilaron las procesiones de los disciplinantes, que nacieron y se desarrollaron en Italia y, después, se extendieron a todo el Occidente con motivo de la peste negra. Estos desfiles son una manifestación social de culpabilidad y de miedo colectivos y no van a abandonar al hombre hasta bien entrada la modernidad, y que en el caso español va a ser determinante para comprender el desarrollo de nuestras Semanas Santas.



Paralelamente se produce una evolución en la creación mental del Cristo como Varón de Dolores. Las revelaciones de Santa Brígida de Suecia, cobran cada vez más importancia en el pensamiento popular del que beben también los artistas. Los sufrimientos de Cristo se describen con todo lujo de detalles en libros y sermonarios, se plasman en retablos y se terminan convirtiendo en los modelos iconográficos que se extienden por toda Europa. La influencia del espíritu de piedad de la *Vita Christi* del cartujano Ludolfo de Sajonia, traducida al castellano en 1501 por fray Ambrosio de Montesinos O.F.M., será duradera. El cartujano fundió los cuatro evangelios en uno para componer la historia de Cristo y los trufa con los comentarios de los Padres de la Iglesia para que el lector, o simplemente el que escuche el relato, pueda imaginar desde la senda de guijarros por la que la Virgen visita a su prima Santa Isabel hasta el patíbulo de la cruz, la corona de espinas, la esponja empapada en hiel. ...<sup>10</sup>

La exaltación barroca de la Pasión mediante los escritos sobre los padecimientos del Salvador será cada vez más un recurrente en la interiorización de la vida de piedad por las órdenes religiosas. Esto será una constante a lo largo de los siglos y una muestra de esta vigencia la encontramos en los escritos de Ana Catalina Emmerick (1774-1824), beatificada en octubre de 2004 por Juan Pablo II, y, sobre todo, su obra *La Dolorosa Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, llega hasta nuestros días y es la base de la película *Pasión* de Mel Gibson y aún hoy se puede asistir a celebraciones de Vía crucis que no se alejan mucho de este tremendismo.

Pero dado que la Semana Santa era producto de este ambiente, y sobre todo que era una de las celebraciones admitidas por aquella sociedad cerrada y férreamente controlada, se convirtió pronto en un “tiempo de fiesta”, de fiesta trágica o basada en la tragedia, pero fiesta. Esto fue así en el sentido de que esta conmemoración de la Pasión de Cristo se representaba en tiempo diferenciado del tiempo ordinario y, además, porque se daba en un espacio en el que se podían ritualizar una serie de aspiraciones que estaban en la mente de los habitantes de aquellos siglos. La Semana Santa se convirtió en tiempo y espacio lúdicos en los que cabían las transgresiones, y el dolor y el humor se convirtieron en dos caras de la misma moneda. Ésta se convierte en cúmulo de acciones y vivencias en las que el hombre desarrolla su personalidad, en el que pone de manifiesto valores sociales y grupales y en el que se manifiesta la riqueza de matices que conforman la sociedad y los grupos que la configuran de una forma aparentemente homogénea.

---

<sup>10</sup> Véase, BATAILLÓN, Marcel. Op. cit., pp. 44-45.

La Corte ve en este evento un tiempo y un lugar propicio para evidenciar los valores religiosos que son la base del su ideario sustentador del orden católico establecido. El comportamiento de la Monarquía ante estas manifestaciones es, de hecho, ejemplar, porque ellas se ponen en escena las virtudes que predicán los clérigos. La humildad de unos reyes que aún siendo todopoderosos participan en celebraciones como unos más del pueblo es edificante a los ojos de éste, y sirve de ejemplo que los predicadores, cuando se dirigen a los súbditos, explotan. Este acercamiento del hombre poderoso a los súbditos, aunque sea en momentos concretos y esporádicos, es un acto de humildad estudiada que refuerza la imagen de la Monarquía. Los poderosos se convierten en ejemplos a imitar pues representan el dechado de virtudes y el espejo en el que pueden y deben mirarse todos los demás súbditos.

En la calle el pueblo aprovechaba el tiempo de Pascua para divertirse y rezar, para sacrificarse y disfrutar. Es cierto que los disciplinantes habían obtenido una serie de privilegios espirituales a raíz del *Vivae vocis oráculo* dado por Paulo III en 1545, que consagra definitivamente una práctica que había nacido y crecido dentro de la Iglesia, pero al margen de la ortodoxia. Sin embargo, esta consagración del dolor y de la mortificación no impide que siga su cauce y se desarrolle más como espectáculo que como práctica religiosa, es decir, más como una manifestación lúdica que trágica. Lo llamativo de esta práctica está en su singularidad. El esfuerzo realizado por los penitentes que derraman su sangre obliga a los participantes a reponer fuerzas comiendo y bebiendo en exceso, lo que contravenía el espíritu de ayuno y abstinencia predicado por la jerarquía. Las sinodales y las actas de los concilios intentan poner freno a estos abusos y, por ejemplo, en el Sínodo de Guadix-Baza de 1554 se acusa de cometer esta infracción a ciertas cofradías:

“...que llaman de disciplinantes (que) tienen por obligación salir vestidos de lienzo la noche del Jueves Santo y sacarse de las espaldas mucha sangre a golpes con disciplinas, lo cual parece superstición y contra la doctrina del Apóstol San Pablo (...) nos consta disciplinarse muchachos y esclavos y hombres alquilados para ello (...) por la debilidad resultante quebrantan el ayuno y comen carne esos días (mandamos que) ninguna persona de los susodichos y especialmente ninguna mujer se disciplinen en las dichas procesiones<sup>11</sup>”.

---

<sup>11</sup> BRISSET MARTÍN, Demetrio. “La Semana Santa en España”. En *Rito, música y escena en Semana Santa*. Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación y Cultura, 1994, p.10.



Y por la misma época en el Concilio Provincial de Valencia de 1566 se pone coto a las disciplinas porque

“...dan grande escándalo los que públicamente se disciplinan el jueves santo y también el viernes santo por la mañana (...) muchos de ellos se entregan a comilonas y borracheras, y en vez de alabanzas divinas, a veces no se oyen más que blasfemias (se manda que solo) se permita el viernes santo después de mediodía hasta la puesta de sol, azotarse en la procesión<sup>12</sup>”.

La nobleza se servía de las indulgencias y buenas obras de los otros, aunque fuesen sus súbditos. El documento es de finales del XVII, pero refleja bien a las claras lo que pasaba en este momento, señala la costumbre de que cuando los Hermanos de sangre:

“...no pueden (disciplinarse), dan a un criado o amigo, o persona alquilada, y no faltan infinitos de estos Simones Cirineos, por ocho reales y por menos, que por reales venderán las almas, cuanto más la sangre<sup>13</sup>”.

Pero, la Semana Santa es también un momento en el que se dirimen desamores y se ajustan cuentas. El Consejo de Castilla había dispuesto en 1596 que las procesiones se hiciesen de día “por obviar los inconvenientes que de salir de noche se surgía<sup>14</sup>”.

Sin embargo no todo eran actitudes de este estilo, y de hecho la disciplina fue hasta su abolición por Carlos III en 1777, una práctica de sacrificio en la que muchos devotos encontraban una manera de expiación cruenta. Para ellos se habían creado aquellas imágenes devotas y realistas de los flagelados y atados a la columna entre los cuales, una vez más, destacan los de Gregorio Fernández.

---

<sup>12</sup> Ibidem., p. 10.

<sup>13</sup> JOLY, Bartolomé. *Viaje hecho por Bartolomé Joly*. En GARCÍA MERCADAL, J. *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999, Vol II, p. 731.

<sup>14</sup> ORDUÑA REBOLLO, Enrique y José MILLARUELO APARICIO. *Cofradías y sociedad urbana. La Ilustre Cofradía Penitencial de Nuestra Señora de Las Angustias (1563-2002)*. Buenos Aires- Madrid: Editorial Ciudad Argentina, 2003, p. 66.

#### La obra

La obra semanastera de Gregorio Fernández es un conjunto de influencias anteriores que eleva hasta el *summum* las vivencias personales, la interiorización de la mística del momento y, sobre todo, una genialidad tan sublime, que sólo aparece en la Historia en algunas ocasiones. Hasta comienzos del s. XVII, los pasos eran de papelón, de papel y cartón encolados con las manos, aunque los rostros sí estaban tallados en madera. A pesar de esta aparente pobreza, si los juzgamos con categorías actuales, en la época sí eran llamativos como señala el embajador portugués Tomé Pinheiro da Veiga<sup>15</sup> en 1605, quien los compara con los de su tierra en la que solamente desfilaban estandartes pintados. Parece ser que Francisco del Rincón, maestro de Gregorio Fernández, es el imaginero que diseña los nuevos pasos y su *Elevación de la Cruz* está considerado como el primero esculpido totalmente en madera policromada.

Las creaciones de Gregorio Fernández son una evolución y una apoteosis de las de Juan de Juni, que había creado la escuela vallisoletana a mediados del s. XVI, pero también unas creaciones nuevas, porque en sus manifestaciones populares es capaz de hacer una simbiosis entre el dramatismo del autor francés y el clasicismo de Pompeo Leoni. El realismo de Gregorio Fernández es la unión de ambos estilos tamizados por su genio que da origen a una nueva tendencia insuperable e insuperada.

Gregorio Fernández llega a Valladolid en el auge de las cofradías y su trabajo demuestra la vitalidad constructora que por entonces tenían las más importantes. Entre el último cuarto del s. XVI y el primero del s. XVII se levantan las iglesias penitenciales. La primera es la Iglesia de la Pasión, inaugurada en 1581, a la que le siguen la de Iglesia de la Santa Vera Cruz en 1595 y la Iglesia de Las Angustias en 1597. Antolínez de Burgos da noticia en su *Historia de Valladolid* de la existencia de

---

<sup>15</sup> Aunque es muy conocido queremos reproducir aquí el texto del embajador cuando describe la Semana Santa del año 1602 en su obra *Fastiginia o Fastos geniales*. ALONSO CORTÉS, Narciso (Ed. y traductor). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1573, p. 45:

“...porque en lugar de nuestras banderas pintadas, traen pasos de bulto, de altura proporcionada, los más bellos y hermosos que se puede imaginar, porque estos de Valladolid son los mejores que hay en Castilla, por la proporción de los cuerpos, hermosura de los rostros y aderezo de las figuras, que todo es de la misma materia, de cartón y lino, de que están formados; y si va algún vestido, gorra o capa al exterior, es todo de brocados o tela, de suerte que parecen muy bien”.



“cinco cofradías de disciplinas, que son: La Vera Cruz, La Pasión, Las Angustias, La Piedad y La de los Nazarenos ...<sup>16</sup>”.

Tenemos pues un gran contexto ideológico, artístico y económico en el que se va a desenvolver nuestro escultor. Por razones de espacio ejemplificaremos en una de sus obras la tesis de nuestro artículo. Una de las imágenes que más llaman la atención, no por que sea el *capo lavoro* del escultor, sino porque el pueblo lo ha decidido así, es *El Señor Atado a la Columna*, salido de sus manos c. 1619-1623.

Esta imagen tiene la espalda destrozada después de la flagelación y en ella están excavados en profundos surcos mostrando un amasijo de carne sanguinolenta. Esta interpretación libre de del pasaje evangélico de la flagelación, que fue a buen seguro bastante menos dura de lo que nos hace ver el maestro, pudo tener su base en el testimonio de algunos torturados por la Santa Inquisición o en la recreación de los rumores que recorrían en voz baja los mentideros de la ciudad escandalizados por la crueldad a la que eran sometidos los reos en las cárceles del Santo Oficio. También es más que probable que plasmara en madera los tormentos descritos en las visiones y revelaciones de los místicos que los predicadores divulgaban desde sus púlpitos.

El hoy conocido popularmente como *El Cristo Atado a la Columna* pasa por ser uno de los más llamativos de la Semana Santa. Formaba parte de un complejo desarticulado rehecho por Juan Agapito y Revilla hacia 1920<sup>17</sup>. Es el titular de una de las diecinueve cofradías vallisoletanas, La Hermandad del Penitencial de Nuestro Padre Jesús atado a la Columna, desde que en 1930 el prelado D. Remigio Gandásegui les otorgase el acompañamiento de este paso.

Aunque desde el punto de vista estético puede parangonarse con otros como *El Cristo de la caña* y *El Cristo de la Luz*, sin embargo, desde el punto de vista afectivo popular es uno de los centros de culto en las procesiones. El cariño de los fieles por esta obra les ha llevado a difundir una leyenda según la cual el mismo Cristo se dirige al escultor en un diálogo místico en el que el Señor le dice: “¿Dónde me viste que tan bien me retrataste?” A lo que responde el maestro le responde:

---

<sup>16</sup> *Historia de Valladolid*. Manuscrito de la Biblioteca de Santa Cruz. Existe Edición del Grupo Pinciano. Valladolid: Grupo Pinciano, 1984.

<sup>17</sup> *Gregorio Fernández y la Semana Santa de Valladolid*. Valladolid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Catálogo de la exposición en el CCCL aniversario de su muerte, 1986, p. 26.



*La salida del Atado a la Columna de su iglesia, escoltado por una cofradía que no es la propietaria, es una muestra de otra de las constantes de la Semana Santa vallisoletana y del mundo de relaciones que se crea entre las Antiguas Penitenciales, propietarias de algunas tallas que han cedido temporalmente a otras de menor antigüedad (Fotografía: J. M. Pérez Concellón).*

“En mi corazón, Señor”. La leyenda, que no es única de esta tierra, y que incluso se repite últimamente aplicándola a otras esculturas de Valladolid, también de notable belleza sirve, sin embargo, para que reseñar dos ideas que nos ayudan a entender este fenómeno. La primera es que se aplica a una escultura notabilísima por la perfección de su factura y la segunda es que se aplica a un Cristo de la flagelación, y este es el pasaje que más han retratado los místicos y en el que más se han recreado los visionarios. Esto explicaría en buena medida el auge y sobre todo la legitimación de la disciplina, que, como es sabido, nace en los monasterios donde se hacía en privado para dominar el cuerpo.

*El Señor Atado a la Columna* es un Cristo modelo, pero también un Cristo que quiere reflejar elevado al paroxismo lo que pudo ver Gregorio Fernández en las procesiones de disciplina, en las los penitentes acompañaban al Salvador con su dolor por la flagelación. Y esto no sólo porque estuviesen descargando en sus carnes golpes similares a los que los romanos descargaron sobre Cristo, sino porque se exageraba partiendo de las interpretaciones de daban los místicos. Los viajes de



Madame de Alnouy<sup>18</sup> y otros ya habían puesto de manifiesto la falacia que subyacía con frecuencia en todo esto. El P. Isla en su conocida *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zote*<sup>19</sup> añadió el componente de la sensualidad que flotaba en el ambiente de estas procesiones entre los mozos que se disciplinaban y las mozas que se morían por ver el espectáculo.

El Cristo flagelado nace para ser procesionado por la calle, porque es el reflejo en la época de la religiosidad popular que se vive en la Semana Santa de iglesias para afuera. Cuando se renueva la Semana Santa de Valladolid y se recuperan, muchas veces en una interpretación libre, los pasos para crear todo un discurso pasionista, esta escultura, propiedad de la Cofradía de la Santa Vera Cruz, se encomienda como imagen titular a la cofradía del mismo nombre, la Hermandad del Penitencial de Nuestro Padre Jesús atado a la Columna. El Cristo procesionado por las nuevas calles del nuevo Valladolid en una nueva Semana Santa es una figura central. Los flagelantes castellanos vuelven a estar presentes y vuelve a ser el centro de la Semana Santa, si bien ahora en el recuerdo de una penitencia cruenta pasada, pero que realza unos valores perdidos. Su sola rememoración ayuda a entender la Semana Santa que ahora se recrea como austera, como sobria, como penitencial, como reflejo de un pretendido “espíritu castellano”. Se redoblan los recuerdos, se busca en la Historia y se crea a través del arte un discurso religioso con el objeto de recuperar el espacio de la calle para Cristo. Este es un espacio que habitualmente está tomado por otros, los que viven apartados del Divino Maestro.

La creación de un contexto barroco en la cultura moderna constituye una vez más que la religión se pone al servicio de una ideología política. Una vez más, aunque de forma velada, se plantea una disputa por el espacio público en el que se vuelve a escenificar a través de la recuperación estructuras ideológicas anacrónicas, pero útiles para renovar ideologías. Se retoma un viaje que había sido aplazado evitando copiar modelos de actuación que resultarían obsoletos, pero potenciando modelos estéticos que por asociación sí recuperan ideologías anticuadas. *El Señor*

---

<sup>18</sup> Véase *Relación del viaje de España*. Madrid: Cátedra, 2000, pp. 208-212.

<sup>19</sup> Véase *Obras escogidas del padre José Francisco de Isla. Con una noticia de su vida y escritos. Por D. Pedro Felipe Monlau*. Madrid: BAE, t. 15, 1945, pp. 72-73.

## Gregorio Fernández

### ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y ESTÉTICA EN EL BARROCO

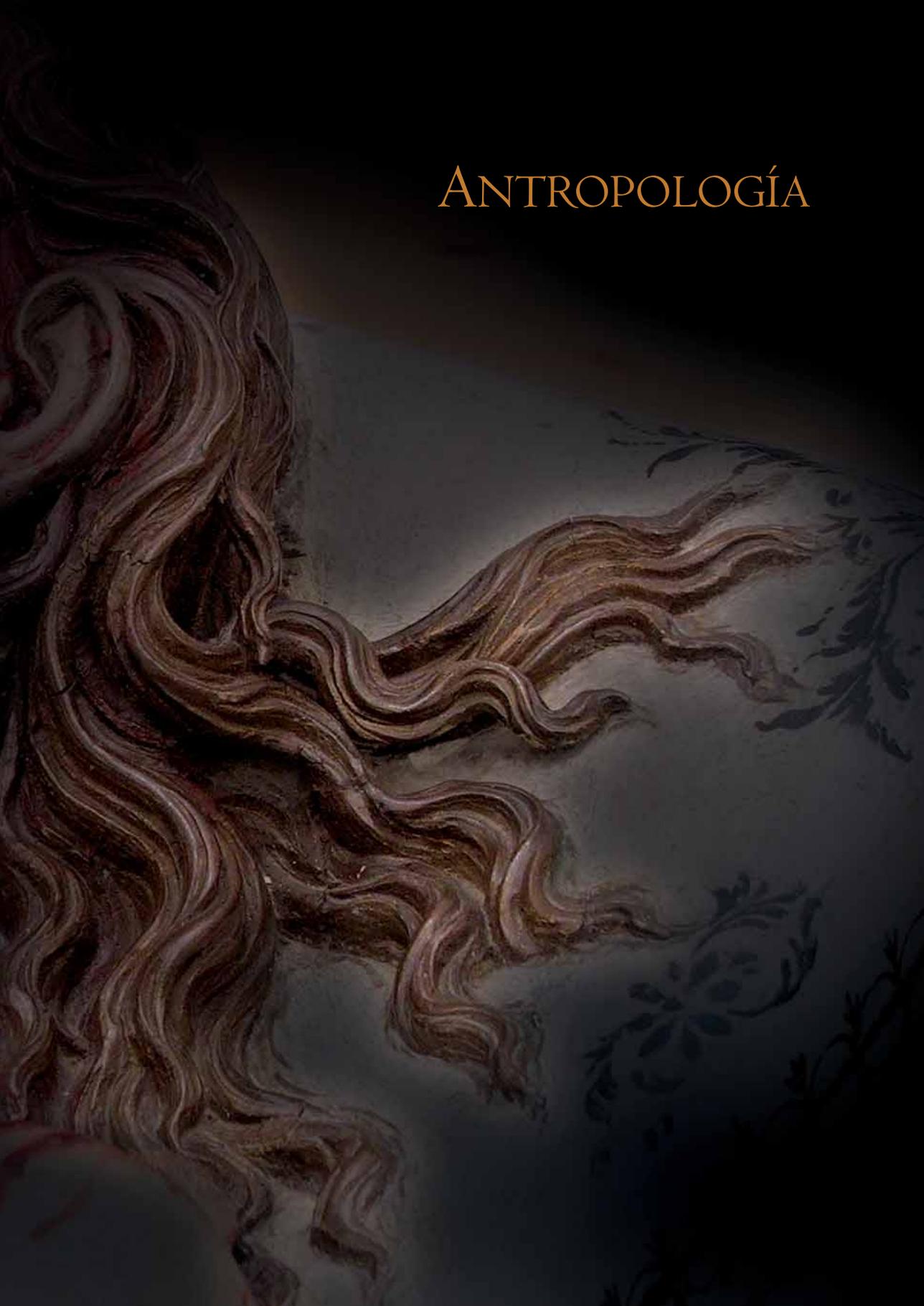
*Atado a la Columna* ya no preside filas interminables de disciplinantes como en el s. XVII que empapan su túnica blanca en la sangre roja, pero recuerdan ejercicios de sacrificio y piedad, disciplinas de otros tiempos, azotes para dominar la carne y que la fortaleza del espíritu se imponga.

Gregorio Fernández, que plasmó con un realismo indiscutible la religiosidad barroca de una época, es la base de la nueva Semana Santa de Valladolid. Sus obras, como todas las obras de arte, trascienden el tiempo, permanecen aparentemente inmutables en la estética y en el uso, pero todavía hoy son la fuente de la creación de discursos y reflexiones que año tras año hacen en voz alta los predicadores y plasman en sus escritos los investigadores.



*La espalda desgarrada del Cristo, que hoy día es un ejemplo del efectismo barroco, fue en otro tiempo, además, un ejemplo a imitar por los disciplinantes que intentaban reproducir en sus costillares la carnicería de la imagen (Fotografía: J. M. Pérez Concellón).*

# ANTROPOLOGÍA







## NOTAS SOBRE LA RELIGIOSIDAD EN LA GALICIA DE GREGORIO FERNÁNDEZ ...Y EN OTROS TIEMPOS

**Xosé Manuel González Reboredo**

SECCIÓN DE ANTROPOLOGÍA DEL CONSELLO  
DA CULTURA GALEGA. MUSEO DO POBO GALEGO

### Resumen

Esta ponencia desarrolla aspectos de la religiosidad en la Galicia de tiempos de Gregorio Fernández, aunque también de otras épocas, incluso de la actualidad. Para documentar debidamente los fenómenos religiosos se utiliza la combinación del presente etnográfico con el pasado histórico, lo cual permite apreciar que, por encima de sucesivas adaptaciones a las cambiantes circunstancias, las devociones se mantienen a lo largo de una *très longue durée*. Todo ello sin renunciar, no obstante, a poner algún ejemplo de introducción de nuevas devociones.

La primera parte de esta aportación está dedicada a los santos titulares de parroquia, que en Galicia proceden, en su mayoría, de antes del siglo XI, persistiendo en el siglo XVII y llegando hasta la actualidad. En cuanto a la segunda, se describen en ella procesos de instauración, o revitalización, de devociones desde finales del siglo XVI en adelante. Los ejemplos concretos aducidos son San Eufrasio, San Froilán, la Virgen del Carmen, el Nazareno de A Pobra do Caramiñal y el Cristo de Xende (A Lama-Pontevedra).



El profesor José Luis Alonso Ponga ha tenido la gentileza de invitarme a participar en el encuentro que tiene por centro la figura del imaginero Gregorio Fernández, gallego de nacimiento y vallisoletano de adopción. Dada mi condición de

etnógrafo interesado en la religiosidad llamada “popular”, por inercia más que por rigor terminológico, centraré mi discurso en esta cuestión, acudiendo, para ello, al pasado histórico, pero también a un presente etnográfico en el que aún quedan numerosas huellas de un universo de creencias procedentes de muy diversas épocas, algunas seguramente vividas en su infancia y juventud por el artista ahora evocado.

Esta mi intención de unir pasado y presente puede chocar con los criterios estrictos que llevan a los historiadores a situar los hechos en un contexto temporal concreto, pero varios de los datos que voy a utilizar permiten ser considerados como fruto de unos procesos no solamente de *longue durée*, sino de *très longue durée*, los cuales sirven para comprobar cómo la religiosidad popular, o popularizada, tiene unos referentes que, además de estar sometidos a sustituciones, también suman elementos por acumulación, o revitalización, sin perjuicio de que puedan cobrar en cada momento un matiz específico.

Creo oportuno, por otra parte, utilizar algunos detalles de la biografía y obra de Gregorio Fernández como motivo orientador, o de aclaración complementaria, de los apartados de este escrito, rindiendo así homenaje a la memoria de este paisano mío, y a los insignes estudiosos que se acercaron a su vida y obra, como Juan Agapito Revilla, María Elena Gómez-Moreno o, de manera muy minuciosa, Juan José Martín González<sup>1</sup>.

Y ya, sin más preámbulos, daré comienzo a mi tarea.

### Sobre Galicia y sus parroquias

Los datos que conocemos indican de manera bastante fiable que Gregorio Fernández nació en 1576 en Galicia. Manuel Canesi, por ejemplo, le llama “gallego de nación”, y Palomino también afirma que era natural de reino de Galicia. En lo

---

<sup>1</sup> Aunque bien conocidas, cito a continuación las obras sobre Gregorio Fernández consultadas al respecto:

AGAPITO REVILLA, Juan. “La Patria de Gregorio Fernández”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*. N.º 17. Valladolid, 1945.

GÓMEZ MORENO, M.ª Elena. *Gregorio Fernández*. Madrid: Instituto Diego Velázquez-C.S.I.C., 1953.

MARTÍN GONZALEZ, Juan José. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.

Por otra parte, aprovecho la ocasión para agradecer las informaciones sobre Gregorio Fernández que gentilmente me proporcionó José Manuel López Vázquez, profesor del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Compostela.



que hubo algunas dudas es en el sitio en que tuvo lugar su venida al mundo, pues circuló una opinión marginal y minoritaria que trató de asociar su origen a Pontevedra, aunque hoy está generalmente aceptado que fue en la villa de Sarria donde salió del seno materno a la luz del mundo terrenal<sup>2</sup>.

Una insinuación interesante de su vinculación con Sarria es una manda de su testamento, por la que deja 150 reales a una iglesia de esta localidad. Este hecho, y algún otro en el mismo sentido, fueron aprovechados por el profesor Martín González para mencionar la parroquia del Salvador de Vilar de Sarria, obra originaria del siglo XIII, y el convento mercedario sarriano, de origen también medieval, como monumentos que “conocería Fernández en sus años juveniles”<sup>3</sup>. La alusión a la parroquia revela que el artista conservó hasta el momento de su muerte el recuerdo de un referente de infancia y juventud que en Galicia desempeña un papel importante, no solamente en el ámbito religioso, sino, sobre todo, en el ámbito socio-cultural. Por eso merece la pena pararse en este asunto.

#### LA PARROQUIA GALLEGA

Según datos del *Instituto Galego de Estatística* correspondientes al año 2003, Galicia cuenta con 29.990 entidades singulares de población, de las que 26.753 tienen menos de 100 habitantes, la mayoría de las cuales se agrupan en algo más de 3700 parroquias rurales. Estas cifras suponen que en el país gallego se concentran casi el 50% de las entidades de población del estado español. Se trata, por tanto, de un poblamiento atomizado, tendencia esta que, en líneas generales, casi no cambió en los siglos que nos precedieron. Solamente en los últimos decenios se empieza a apreciar un muy importante vacío demográfico en las comarcas interiores, el cual todavía no ha llegado a su culminación.

Los investigadores que se acercaron al universo rural gallego siempre destacaron esta peculiaridad de mi tierra, manifiesta en una segmentación social que tiene

---

<sup>2</sup> De su posible origen pontevedrés ya habló Ceán Bermúdez en la alborada del siglo XIX. Posteriormente dos eruditos gallegos también trataron de aportar insinuaciones en este sentido, aunque siempre de manera hipotética. Ver: FILGUEIRA VALVERDE, José. “Origen y familia de Gregorio Fernández. Estado actual del problema”. *Anales de la Asociación española para el Progreso de las Ciencias*. Año XVII, n° 3. Madrid, 1952.- BOUZA-BREY TRILLO, Fermín. “Sobre familia y cuna del escultor Gregorio Fernández”. Separata del *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*. Murcia, 1961-62.

<sup>3</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. Op. cit. Supra, pp. 7-18.

tres importantes escalones. El primero y más elemental es la *casa*, unidad de producción y reproducción de una familia troncal o nuclear. Con diferente tamaño y densidad según las comarcas, las distintas casas acostumbran a agruparse en un segundo segmento basado en la vecindad inmediata, llamado *aldea, lugar, barrio* o *rueiro*. Y, en un tercer nivel, aparece la *parroquia*, que agrupa a un número variable de aldeas, entre dos o tres y más de una docena. Las parroquias en Galicia no se limitan a ser una circunscripción de la administración eclesiástica, sino que en su seno se desarrolla una intensa sociabilidad, manifiesta, por lo menos hasta hace 40 años, en una tendencia a la endogamia, en prestaciones de trabajo entre los vecinos de la parroquia basadas en la reciprocidad, en la presencia de terrenos comunales vinculados a la parroquia civil, en ciertas creencias que relacionan a vivos y muertos por parroquias, etc. Aunque una investigación minuciosa puede poner al descubierto diversos distanciamientos del modelo ideal —por ejemplo, en tierras del oriente de la provincia de Ourense parroquia y aldea coinciden en muchos casos—, lo cierto es que la parroquia en Galicia desempeñó, y en parte aún desempeña, gran parte del papel que en otras partes de la península, como Castilla, le corresponde al *pueblo-municipio*.

En general hay acuerdo en que la consolidación de esta institución es el resultado de un proceso histórico milenario que llega a fraguar en los siglos centrales de la Edad Media, completándose continuamente en los tiempos posteriores al medioevo, pero conservando unas características básicas a lo largo del tiempo. Como indica el medievalista Hermelindo Portela:

...el aumento de la población en los siglos XII y XIII supuso, de un lado, la multiplicación de los núcleos de poblamiento y, de otro, la aparición de un poblamiento disperso. Es todo esto lo que explica la importancia que adquirirá en estos siglos la parroquia como marco de convivencia campesina, al englobar una serie de pequeñas aldeas y casales aislados...

...Porque, si bien es cierto que la vigencia de la parroquia es consecuencia del perfeccionamiento de la administración eclesiástica, no lo es menos que su arraigo en la región responde a las exigencias del tipo de poblamiento...<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> PORTELA SILVA, Ermelindo. *La región del obispado de Tuy en los siglos XII a XV*. Santiago: Imp. El Eco Franciscano, 1976, pp. 212 y 220.



Los santos titulares de parroquia son, con cierta frecuencia, unos auténticos *fósiles devocionales*, pero se mantuvieron a lo largo de los siglos con pequeños cambios o añadidos, y cumplieron, o cumplen, una función que un investigador de las romerías portuguesas, Pierre Sanchís, definió como *totémica*<sup>5</sup>. Es decir, el patrón, o patrona, parroquial se convirtió en referente para la identidad local, y por eso fue, y aún sigue siendo en la mayoría de los casos, conmemorado cada año con fiesta, un momento propicio para manifestar esa identidad tanto *ad intra* como *ad extra*. Si es verdad notoria lo que dice Julio Caro Baroja, de que el patrón en otras tierras peninsulares es el defensor, protector o amparador, de un reino, pueblo, cofradía o hermandad<sup>6</sup>, en Galicia el santo parroquial adquiere, en este sentido, relevancia en el campo de la identidad. Esto debió de ser evidente para un joven Gregorio Fernández en el marco de su pequeña Sarria, rodeada de una sociedad rural que penetraba en su interior y que se caracterizaba por su “parroquialización”.

Ahora bien, ¿qué santos eran, y siguen siendo, esos valedores locales y de qué época, o épocas, proceden? Trataré de dar respuesta a esta cuestión en el subapartado que sigue.

### LOS PATRONOS DE PARROQUIA

No es tarea fácil cuantificar con precisión el número de parroquias que existen en la actualidad en Galicia, pues hay pequeñas discrepancias entre las fuentes civiles y las eclesiásticas, derivadas de que las primeras contabilizan algunas parroquias suprimidas por los obispados en los últimos 150 años—aunque muchas de ellas sigan funcionando *de facto* para sus feligreses—, y tampoco se incluyen las de los grandes núcleos de población. También se detectan unas pocas diferencias en los santos titulares. Por mi parte, he elaborado una lista teniendo en cuenta los datos del *Nomenclátor del Instituto Galego de Estatística* de 2005, así como los de distintas guías de diócesis o listados de parroquias<sup>7</sup>, lo cuales me permitieron añadir las de núcleos

<sup>5</sup> SANCHÍS, Pierre. *Arnaial: festa de un povo*. Lisboa: Edições Dom Quixote, 1992, p. 318.

<sup>6</sup> CARO BAROJA, Julio. *El estío festivo*. Madrid: Taurus, 1984, p. 97.

<sup>7</sup> El Nomenclátor civil se puede consultar buscando en la red “Instituto Galego de Estatística”. Con respecto a las diócesis, hay editadas varias “Guías”, pero en algunos casos no consta en ellas el santo titular de la parroquia. Un camino directo para acceder a la lista de parroquias de cada obispado es buscar en la red “Conferencia Episcopal Española”, y aquí localizar la diócesis correspondiente, en la cual suele figurar una entrada para consultar las parroquias que la componen.

urbanos. Así obtuve una cifra de 3879 feligresías en total, tanto *de iure* como *de facto*, cifra que considero responde a la realidad o contiene un error no mayor del 0,5%. Todas están bajo la protección de más de 120 valedores sacros, como alguna advocación cristológica, María, y santos o santas diversos. De todos modos, los titulares con un porcentaje superior al 1% son solamente 20, que monopolizan el 83% de las parroquias. Para dar una idea de su peso cuantitativo facilito las cifras totales y porcentuales que les corresponden:

*Veinte primeros titulares de parroquia en Galicia*

1. Santa María\*: 810 (20,8%)
2. San Pedro: 304 (7,8%)
3. Santiago: 292 (7,5%)
4. San Juan Bautista: 234 (6%)
5. San Martín: 231 (5,9%)
6. El Salvador: 169 (4,3%)
7. San Miguel: 154 (3,9%)
8. Santa Eulalia: 142 (3,6%)
9. San Julián: 128 (3,2%)
10. Santa Marina: 110 (2,8%)
11. San Esteban: 107 (2,7%)
12. San Vicente: 99 (2,5%)
13. San Mamed: 94 (2,4%)
14. San Andrés: 73 (1,8%)
15. San Lorenzo: 71 (1,8%)
16. San Cristóbal: 65 (1,6%)
17. Santo Tomás Ap.: 48 (1,2%)
18. San Cipriano: 40 (1%)
19. San Payo: 40 (1%)
20. Santa María Magdalena: 40 (1%)

\* Se contabilizan algunas advocaciones marianas muy minoritarias y, por lo general, de reciente introducción.

Una primera cuestión que salta a la vista es el predominio de María<sup>8</sup>, con porcentaje semejante, o próximo, a los que encontré en distintas diócesis del norte y

---

<sup>8</sup> Por diócesis, los porcentajes oscilan entre el 18% de Lugo o Tuy, y el 25% de Ourense.



noroeste peninsular –Oviedo: 21,6%; Santander: 21,9%; Viana do Castelo: 19,3%; León: 17,3%; Braga: 15,2%, Bragança: 19,6%—. Pero, a medida que nos alejamos de este núcleo, su presencia se hace cada vez más intensa, llegando a ser muy acusada en el extremo sur peninsular –Valladolid: 40,8%; Ávila: 35%; Toledo: 33,9%; Portalegre-Castelo Branco: 45,3%; Mérida: 48,1%; Évora: 43%; Algarve: 54,5%; Huelva: 46,4%; Córdoba: 46,8%; Jaén: 46,6%; Málaga: 45,4%; Almería: 50,6%—. Generalmente se explica esta diferencia norte-sur por el hecho de que los viejos santos desaparecieron de las tierras meridionales a causa de la presencia agarena, siendo repobladas o recristianizadas en época posterior, cuando ya María, especialmente después de los siglos XI-XII, se convirtió en un referente inevitable. A esta diferencia cuantitativa hay que añadir el hecho de que, tanto en Galicia como en otras tierras cercanas, la titular de parroquias suele ser Santa María sin más, y no la variada cohorte de advocaciones, locales o universales, que aparecen en el sur. Una María, por otra parte, vinculada a festividades marianas relacionadas con su vida o tránsito, pues sus fiestas patronales en Galicia se suelen concentrar normalmente en el 15 de agosto (Asunción), o el 8 de septiembre (Natividad).

Junto con una presencia comparativamente modesta, a pesar de su importancia, de María, las tierras norteñas mantuvieron hasta el presente el recuerdo de muy viejas devociones a santos mártires y confesores, así como a apóstoles, a personajes bíblicos relacionados con la vida de Cristo o al arcángel San Miguel. Según señalaron autores como W. Christian<sup>9</sup>, una primera hornada de devociones dentro del cristianismo se corresponde con mártires como los que aparecen en el anterior cuadro: Eulalia, Julián, Marina, Esteban, Vicente, Mamed, Lorenzo, Cristóbal o Cipriano. No es éste lugar para discutir los rasgos con los que llegaron a implantarse mediante una literatura hagiográfica plagada de leyendas, ni tampoco discutir su autenticidad histórica. Por eso me limitaré a recordar que son de origen oriental –Julián, Esteban, Marina, Mamed, Cristóbal–, del norte de África –Cipriano–, y de Hispania –Eulalia, Vicente, Lorenzo–. Por aludir a uno de ellos como ejemplo, la mártir emeritense Eulalia aparece en el *Peristéfanon* de Prudencio, a comien-

<sup>9</sup> CHRISTIAN, William A. “De los santos a María: panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días”. En C. Lisón: *Temas de Antropología española*. Madrid: Akal Editor, 1976, p. 49 y ss. También se pueden encontrar datos de interés al respecto en GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen. *El culto a los santos en la España romana y visigoda*. Madrid: CSIC, 1966.

zos del siglo V, y en otras fuentes, como el oracional de Tarragona o los calendarios mozárabes, con fiesta el 10 de diciembre, igual que en la actualidad. Según el profesor Días y Díaz, su culto se extendió por la tierra gallega a causa de las vinculaciones de los territorios occidentales de la vieja Gallaecia con la Lusitania<sup>10</sup>. A todos estos mártires se añadió posteriormente algún otro, como San Payo, un niño de la diócesis de Tuy que fue martirizado en el año 925, en la Córdoba de Abderramán III, y del cual, como es lógico, no hay rastro hasta el siglo X avanzado.

Los mártires del primer momento siguieron repitiéndose como patronos de parroquias a lo largo de los siglos, produciéndose, en algún caso, revitalizaciones de su culto mediante mecanismos como el que Pierre David bautizó como *desdoblamiento*. Consiste en que una iglesia que venera a un mártir porque posee, o cree poseer, reliquias suyas, acaba perdiendo la verdadera identidad de su origen y lo reivindica como una gloria local<sup>11</sup>. Este sería el caso, por ejemplo, de Santa Marina, una mártir oriental que en los siglos XIV-XV fue considerada de cuna orensana, y aún en la actualidad cuenta con un concurrido santuario en Augas Santas (Allariz), lugar en el que la leyenda construida alrededor de su persona sitúa su martirio<sup>12</sup>.

Además de los mártires, pronto recibieron culto los santos llamados confesores, es decir, aquellos que alcanzaron la santidad no por el martirio, sino por su excepcional vida, generalmente eremitas, monjes y obispos. En Galicia el más difundido es San Martín de Tours, un famoso santo galo del siglo IV. Gregorio de Tours nos dejó la noticia de que el rey suevo Carriarico, sabedor de los milagros que obraba San Martín desde su tumba, envió mensajeros para que se curase un hijo suyo que estaba gravemente enfermo. Aunque esta primera embajada no dio resultado, el rey se decidió a levantar una basílica en honra del santo, y prometió dejar el arrianismo si obtenía reliquias suyas. Una segunda embajada tuvo éxito,

---

<sup>10</sup> DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio. "La cristianización de Galicia". En *La romanización de Galicia*. Sada- A Coruña: Edición do Castro, 1976, p. 116.- IDEM. "Orígenes cristianos de Lugo". *Actas del Coloquio Internacional sobre el Bimilenario de Lugo*. Lugo: Patronato del Bimilenario, 1977, p. 237.

<sup>11</sup> DAVID, Pierre. *Études historiques sur la Galice et le Portugal du VI au XII siècle*. Lisboa-París: Livraria Portuguesa Editora/Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1947, pp. 205-206.

<sup>12</sup> GIL ATRIO, Cesáreo. *Contrabando de santos*. Caracas, 1962, p. 19 y ss.



pues volvió con un manto tocado en la tumba de Tours, el cual obró diversos milagros<sup>13</sup>. En la misma época sueva otro santo homólogo, San Martín de Braga, contribuyó a difundir la figura del turonense en tierras del noroeste. Y, con posterioridad, los monjes medievales vinculados al camino de Santiago también debieron de fomentar esta devoción, pues no debemos de olvidar que un monasterio de los que se situaron al lado de la tumba de Santiago desde época temprana es el de San Martín Pinarío.

Al lado de María, aparece un temprano culto a Cristo como Salvador, el que, a partir del siglo VI, se convierte en referente sacro de monasterios, iglesias y catedrales, aunque siglos después los Templarios también lo difundan. Al Salvador estaba dedicado otro de los monasterios que acompañaron al sepulcro de Santiago desde el comienzo, el de Antealtares, pero a partir de mediados del siglo XII pasó a tener a San Payo como valedor.

Apóstoles como Pedro, Andrés o Tomás se difunden, así mismo, desde fechas antiguas. En cuanto a Santiago, es evidente que su devoción se conformó, con gran éxito como titular de iglesias, a partir de la invención de su sepulcro en el siglo IX, si bien no podemos desechar del todo la hipótesis de que estuviera aquí presente con anterioridad de manera muy limitada. San Juan Bautista, por su parte, fue al principio protector de los baptisterios, y en la península está documentado desde época visigoda y mozárabe. Otro exitoso patrón de nuestras parroquias es el arcángel San Miguel, muy extendido por Europa a raíz de su aparición en el monte Gargano, aunque el comienzo de su penetración en la península no parece ser anterior al siglo VIII. Pierre David señala que las iglesias más antiguas a él dedicadas entre el Miño y el Mondego son del siglo IX, pero se multiplicarán en el XI<sup>14</sup>. Por último,

---

<sup>13</sup> TORRES, Casimiro. *La Galicia sueva*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1977, pp. 198-200. Este autor piensa que este dato de Carriarico es erróneo, atribuyéndoselo a otro rey, pero eso no invalida que en la Gallaecia se comenzase a implantar el culto a San Martín de Tours en el siglo V. Incluso es posible que, con el paso del tiempo, algunas iglesias dedicadas a San Martín de Braga después de su muerte, acabasen con el de Tours como titular, según indicios débiles, pero dignos de ser tenidos en cuenta, que se deducen de FERREIRO, Alberto. "Martíño de Braga: de apóstolo dos suevos á súa memoria en época medieval na diócese de Mondoñedo-El Ferrol". En *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. I. Historia*. Santiago: Museo do Pobo Galego, 1997. Vol. I, p. 323 y ss.

<sup>14</sup> P. DAVID. Op. cit. supra., p. 228.

la devoción a Santa María Magdalena parece ser algo más reciente, introducida desde Francia por los peregrinos que pasaban por Vezelay.

En general la intensa vida monástica desarrollada en el noroeste durante la Alta Edad Media facilitó de manera notoria la propagación de estas devociones. Así se documenta en la lista de monasterios altomedievales que incluye el investigador Freire Camaniel en su obra sobre el monacato en esta época. Hice en ella un pequeño sondeo que me permitió encontrar cenobios dedicados a Santa María (19), Santiago (7) San Vicente (5), San Martín (4), San Esteban (4), San Julián (3), El Salvador (3), San Lorenzo (3), San Juan (3), Santo Tomás(2), San Pedro (2), Santa Comba (2), San Andrés (1), San Payo (1), San Miguel (1), San Román (1), San Cipriano(1), San Antonino (1), San Cosme (1), San Sebastián (1), San Silvestre (1), Santa María y San Jorge (1), El Salvador y San Agustín (1), San Miguel y San Andrés (1)<sup>15</sup>. Como se pueda apreciar, muchos figuran en la relación de los veinte principales titulares de parroquia en la actualidad, y la generalidad de los demás también sigue apareciendo en nuestras parroquias, aunque con cifras más modestas.

La rápida síntesis de las líneas antecedentes, que abona la antigüedad de nuestros patronos parroquiales más extendidos, puede ser confirmada mediante datos documentales que van desde los siglos VIII-X hasta prácticamente nuestros días. Me limitaré, para no alargar este escrito, a mostrar algunos casos al respecto.

Los documentos que conservamos del obispo lucense Odoario, de mediados del siglo VIII, son considerados como falsos, pero, según señaló en su día Claudio Sánchez Albornoz, no todo en ellos es inauténtico o falto de veracidad histórica<sup>16</sup>, y, en todo caso, nos remiten a una situación que se puede remontar al siglo XI, e incluso a antes. En ellos aparecen citadas numerosas iglesias que aún hoy conservan el mismo Santo titular que tenían hace diez siglos o más. Ejemplos relacionados con la patria de Gregorio Fernández son las menciones, en uno de los testamentos de Odoario, de las iglesias de *sancto petro de septem ventos*, correspondiente a la actual parroquial de San Pedro de Seteventos, en tierras del municipio de Sarria, y

---

<sup>15</sup> FREIRE CAMANIEL, José. *El monacato gallego en la Alta Edad Media*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1998. Vol II., p. 588 y ss. El sondeo lo efectué en los monasterios que comienzan por las letras M, N y O.

<sup>16</sup> SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio. "Documentos de Odoario y sus familiares sobre la restauración de Lugo". En *Estudios sobre Galicia en la temprana Edad Media*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1981, p. 21 y ss.



de *sancto felici de raimundi*, hoy parroquial de San Félix –Fiz en gallego– de Reimón-dez, en el mismo municipio –un santo mártir este que está presente en menos parroquias que los seleccionados arriba, pero no por eso su antigüedad es menor–. En tierras de Portomarín, municipio cercano a Sarria, también aparece la iglesia de *sancta maria de quartapetas*, es decir, la que en nuestros días se llama Santa María de Cortapezas<sup>17</sup>.

A mayor abundamiento, recordaré que conservamos otros indicios documentales sobre devociones a los santos de que nos venimos ocupando. Por estar relacionados con el monasterio de Samos, situado en las cercanías de Sarria, tomaré como muestra dos documentos de Ordoño I. Uno es del año 853, y en él aparecen mencionados San Julián, San Cristóbal, San Juan, San Esteban y San Pedro. En el otro diploma, fechado en el 857, se repiten los mismos, y, además, Santa Basílisa, la compañera de Julián, y Santa Marina<sup>18</sup>.

En la primera mitad del siglo XII se redacta la *Historia compostelana*, destinada a mayor gloria del arzobispo Gelmirez. En ella encontré alusiones a iglesias con sus respectivos santos titulares. La relación más numerosa es la referida a los arciprestazgos de Bezoucos, Trasancos, Labacengos y Arros, repartidos entonces entre las diócesis de Santiago y Mondoñedo. La obra cita varias iglesias, de las que la mayoría son en la actualidad parroquias con el mismo titular que en tiempos de Gelmirez. En 28 de ellas, bien atestigüadas hoy, los patronos se reparten de la manera siguiente: Santa María (4), El Salvador (3), Santa Eulalia (3), Santiago (3), San Pedro (2), San Vicente (2), San Julián (2), San Martín (1), San Esteban (1) San Juan (1), San Mamed (1), Santa Marina (1), San Saturnino (1), San Mateo (1), Santa Comba (1), y San Jorge (1)<sup>19</sup>.

Antes señalé que la menor presencia de María en el norte es síntoma de que aquí sobrevivieron las viejas devociones que se habrían perdido, o, al menos, reducido mucho, en el sur a causa de la presencia musulmana. Y esto se confirma si comparamos los datos de algunos de los más abundantes patronos de parroquia en el norte con los que se pueden obtener en tierras meridionales. Así, San Martín

<sup>17</sup> Sigo la transcripción llevada a cabo por GARCÍA CONDE, Antonio. “Documentos odoarianos”. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*. Tomo IV, 1950, p. 84 y ss.

<sup>18</sup> SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio. “Documentos de Samos de los reyes de Asturias”. En *Estudios sobre Galicia en la temprana Edad Media*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1981, p. 115 y ss.

<sup>19</sup> FALQUE REY, Emma (ed.). *Historia Compostelana*. Madrid: Akal Editor, 1994. Libro I, cap. XXXII.

aparece con porcentajes mayores en Galicia y las diócesis norteñas –Oviedo: 5,7%; Santander: 7%; León: 4,8%; Viana do Castelo: 6,2%; Braga: 9,4%; Zamora: 4,6%; Ávila: 5,1%–, ve reducida su presencia en diócesis algo más orientales y meridionales –Valladolid: 2,2%; Viseu: 3,3%– y decae ampliamente, hasta desaparecer, en las del sur –Toledo: 0,7%; Mérida: 0,4%; Portalegre–Castelo Branco: 1,2%; Beja: 0,8%; Algarve: 1,2%; Huelva: 0,5%; Córdoba: 0%; Jaén: 0,5%; Málaga: 0%; Almería: 0%–. Algo parecido sucede con mártires como Eulalia, Julián, Marina, Esteban, Vicente, Mamed, Lorenzo, Cristóbal o Payo, y con figuras como María Magdalena. Pondré como ejemplo, de nuevo, a Eulalia, que aparece con porcentajes apreciables, y comparables con la cifra dada antes para Galicia, en el norte y noroeste –Oviedo: 4,1%; Santander: 3%; Viana do Castelo: 4,8%; Braga: 3,9%–, disminuye su presencia en diócesis situadas más al este –Zamora: 1,9%; Valladolid: 0,6%– y queda en cifras mínimas o desaparece en el sur, salvo un pequeño repunte en su patria de origen, Mérida –Toledo: 0,3%; Mérida: 1,3%; Portalegre–Castelo Branco: 0%; Beja: 0%; Algarve: 0%; Huelva: 0%; Córdoba: 0%–.

Sería incorrecto deducir de los datos hasta ahora utilizados que no hubo, a lo largo del medioevo, incorporación de nuevos valedores en lo que a titulares de parroquia se refiere. Ya Pierre David, mediante análisis comparativo de documentos pertinentes, demostró que en tierras de Galicia y Portugal aparecen en el siglo XIII santos antes inéditos, como San Nicolás, San Benito o San Fausto, y en el XV Santa Margarita, mártir de Antioquía<sup>20</sup>. De todos modos, se puede asegurar que estas incorporaciones no acabaron con los titulares de los once primeros siglos de nuestra era, y, además, éstos siguieron siendo los dominantes. Algo parecido sucede en tiempos posteriores, como voy a documentar seguidamente.

Doy un salto y me sitúo en la época de Gregorio Fernández. Para este momento histórico contamos con fuentes sobre nuestras parroquias como las *Memorias* del cardenal Jerónimo del Hoyo, de 1607, obra centrada en el arzobispado de Santiago<sup>21</sup>. Otra importante vía de información es el libro de Fray Prudencio de Sandoval, de 1610, en este caso sobre la diócesis tudense<sup>22</sup>. Pues bien, en la primera se

---

<sup>20</sup> DAVID, Pierre. Op. cit. Supra., pp. 236 y ss.

<sup>21</sup> Cardenal JERÓNIMO DEL HOYO. *Memorias del Arzobispado de Santiago*. Edición preparada por Ángel Rodríguez González y Benito Varela Jácome. Santiago: Porto y Cia. Editores, s.a.

<sup>22</sup> Fray PRUDENCIO DE SANDOVAL. *Antigüedad de la ciudad, y Iglesia Cathedral de Tuy, y de los obispos que se save aya avido en ella*. Braga: Casa de Frutuoso Lourenço de Basto, 1610 (hay edición facsímil en Editorial Maxtor, Valladolid, 2005).



enumeran 1049 feligresías y monasterios dependientes de Santiago, y en la segunda 237 de Tuy, la inmensa mayoría aún existentes en la actualidad. Además, su lista de titulares más frecuentes es, en líneas generales, la misma que venimos enumerando, aunque aparecen algunos incorporados en tiempos posteriores al siglo XII de manera mínima, como San Nicolás, titular de 3 parroquias de Compostela y 2 de Tuy, o San Paulo, con una parroquia en esta última diócesis. Habrá que esperar a los siglos XVIII y, sobre todo, al XIX-XX para que surjan nuevos patronos de parroquia fruto de devociones introducidas en estos tiempos, aunque nunca llegarán a superar numéricamente a los anteriores, que resisten como fósiles que nos dan cuenta de un pasado remoto. Así, en las parroquias citadas en el *Vecindario de Ensenada*, de 1759, ya se recogen muy minoritariamente santos que se difundieron en siglos precedentes, y que ahora alcanzaron el patronazgo parroquial, como San Antonio de Padua, con dos parroquias sobre un total de 3305 contabilizadas, y San Mauro, San Roque o San Marcos con una<sup>23</sup>. Casi un siglo después, en el listado que acompaña a la *Historia de Verea y Aguiar*, de 1838, encontramos titulares inéditos anteriormente, entre ellos San José, con 3 parroquias, y el Santo Ángel de la Guarda, Sancti Spiritus, Santísima Trinidad o El Buen Jesús con una<sup>24</sup>.

### DE SARRIA A VALLADOLID

En el marco antes dibujado hay que situar el entorno de Sarria. En la actualidad su municipio cuenta, según el *Nomenclátor* del IGE, con casi medio centenar de parroquias, las más de ellas antiguas, y sus patronos responden a las pautas generales antes descritas: Santa María (8), El Salvador (5), Santiago (4), San Julián (4), San Martín (4), San Miguel (4), San Pedro (3), San Esteban (3), Santa Marina (2), San Mamed (2), San Vicente (2), San Saturnino (2), San Andrés (1), San Juan (1), Santa Eulalia (1), San Pedro Félix (1), San Félix (1), Santa Eufemia (1). Pero, si este era el panorama del medio parroquial de su infancia, ¿con qué se encontró Gregorio Fernández al llegar a Valladolid?

<sup>23</sup> *VECINDARIO DE ENSENADA. 1759*. Prólogo e introducción de A. Domínguez Ortíz/C. Camarero/J. Campos. Madrid: Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria-Tabapress, 1991. Las listas de Galicia están en el volumen 2, p. 231 y ss.

<sup>24</sup> *VEREA Y AGUIAR*, José. *Historia de Galicia*. Ferrol: Imp. de D. Nicasio Taxonera, 1838 (hay facsímil de Editorial Maxtor, Valladolid, 2001). En la p. 277 y ss. figura una lista de todas las feligresías de Galicia, que fue la que utilicé como fuente de información.

Una cuestión relacionada con el tipo de poblamiento afecta a las parroquias en la diócesis de Valladolid, lo mismo que en otras diócesis castellanas y de más al sur. Me refiero a que su número es muy inferior al que podemos encontrar en Galicia. Aquí hay diócesis como Lugo y Santiago que tienen más de 1000 parroquias, y Ourense pasa de las 900. Por el contrario, la vallisoletana cuenta solamente con 306<sup>25</sup>, y ello influye en que las creadas en los últimos tiempos pueden alterar de manera más intensa el sistema heredado de épocas anteriores. Con todo, las diferencias con relación al conjunto de Galicia no son radicales, aunque se aprecien matices de gran relieve, como una mayor preponderancia de María, especialmente de la Asunción. Por lo demás, San Pedro, San Miguel, San Juan Bautista, Santiago, Santa María Magdalena, San Pelayo, San Martín, San Andrés, San Cristóbal, San Esteban o Santa Eulalia aparecen con mayor o menor proporción, y lo mismo sucede con El Salvador. Encontré, eso sí, algún titular desconocido en Galicia, como San Boal y San Millán.

Si aceptamos que la generalidad de estos titulares estaban ya presentes en el siglo XVII, no le resultaría muy complicado al escultor de patria gallega reconocerlos como unos valedores habituales en su infancia y juventud. Aunque era un artista que trabajaba por encargo de corporaciones religiosas, también realizó trabajos para parroquias, como el retablo de San Miguel de Valladolid<sup>26</sup>, donde se representa al arcángel venciendo a Satán, tema iconográfico repetido continuamente en las feligresías gallegas que lo tienen por titular, aunque las tallas no lleguen a la perfección y delicadeza de su obra. De todos modos, es importante recordar que su producción en general va a estar al servicio de una religiosidad consecuencia de la reforma de Trento, la cual se prolongará hasta el siglo XIX, e incluso, en muchos aspectos, hasta el xx. Por eso voy a dedicar la segunda parte de mi escrito a este asunto.

### Devociones y Santuarios de ayer y hoy

Un estudioso de la cultura popular en la Edad Moderna, Peter Burke, destaca con acierto que la reforma de la religiosidad en el siglo XVI y primera mitad del XVII tuvo en Europa occidental dos versiones. Una es la protestante, que basó su

---

<sup>25</sup> Cifra que obtuve a partir del listado de parroquias de la diócesis que figura en la página web de la Conferencia Episcopal Española, la cual es la fuente para mis consideraciones al respecto.

<sup>26</sup> En este caso, como en otros, me sirvió de guía la enumeración de obras que se encuentra en el libro de Martín González citado anteriormente.



acción en la *abolición* de prácticas anteriores. La otra, la católica, se centró no en suprimir prácticas, sino en su *modificación*<sup>27</sup>. En parecido sentido se manifiesta W. Christian para defender que la reforma católica mantuvo la dimensión local de la religión y se limitó a corregir excesos, cuestión que considera consustancial con la historia de un catolicismo que “es un proceso constante de creación de formas comunes, más allá de los límites locales y nacionales... y una continua adaptación y apropiación de los agentes y devociones generales para fines locales”<sup>28</sup>. Esta visión, a mi juicio correcta, justifica que los cambios se combinen con las persistencias locales, dando lugar a algunos fenómenos de sustitución, pero también a muchos otros de continuidad, o de revitalización.

En lo que a Galicia se refiere, existen ejemplos de continuidad unida a la reforma de algunas prácticas. El profesor Pegerto Saavedra señaló que el control de las romerías fue una preocupación de obispos y visitadores, y también lo fueron las comidas con ocasión de fiestas de cofradías o en los velatorios<sup>29</sup>. Pero santuarios como el de Nosa Señora do Faro, que está documentado desde el siglo XIII y llega a nuestros días, o el de San Andrés de Teixido, con alusiones desde el siglo XIV y también con continuidad hasta el presente, no fueron en absoluto suprimidos<sup>30</sup>.

De todos modos, a las viejas devociones se añadieron otras a partir de la segunda mitad del siglo XVI, produciendo fenómenos de sustitución en unos casos y de acumulación en otros. La implantación de cofradías fue una de las acciones que facilitó la introducción de nuevas devociones que alcanzan en el siglo XVII un gran auge, como sucede con las de San Roque, abogado de las pestes que asolaron la península durante la Edad Moderna y sustituto, en parte, de un anterior valedor contra estas plagas, San Sebastián. Ciudades gallegas como Lugo y Santiago aún

<sup>27</sup> BURKE, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 305.

<sup>28</sup> CHRISTIAN, William A. *Religiosidad local en el reinado de Felipe II*. Madrid: Editorial Nerea, 1991, p. 216.

<sup>29</sup> SAAVEDRA, Pegerto. *A vida cotiá en Galicia de 1550-1850*. Santiago de Compostela: Universidad, 1992, pp. 190-191.

<sup>30</sup> Sobre la Virgen del Faro ver: RIELO CARBALLO, Nicanor. *A romaxe do Faro*. Vigo: Edicións Castrelos, 1978. —IDEM: “La romería de la Virgen del Faro”. *Narria. Estudios de artes y costumbres populares*. Museo de Artes y Tradiciones Populares— Universidad Autónoma de Madrid. N° 63-64, 1993, p. 40 y ss. —También CEBRIÁN FRANCO, Juan José. *Guía para visitar los santuarios marianos de Galicia*. Madrid: Encuentro Ediciones, 1989, p. 160 y ss.— En cuanto a San Andrés de Teixido, es imprescindible el libro de USERO, Rafael. *El santuario de San Andrés de Teixido*. Cedeira: Fundación Vilabrille, 1992.

mantienen en la actualidad el voto de San Roque y, según recoge el profesor José Luis Alonso Ponga, en la localidad berciana de Ponferrada se mantiene este referente sacro al menos desde 1600<sup>31</sup>.

Por otra parte, devociones como la de la Virgen del Rosario, aunque venían de antes, recibieron un impulso importante en esta época, y la ciudad de A Coruña se vinculó a ella en 1589 con voto “por haberla librado Dios del asedio y cerco que le ha puesto el general de Inglaterra Francisco Drake”<sup>32</sup>. Según datos sobre cofradías en nueve arciprestazgos de la diócesis de Santiago, el número de ellas dedicadas a esta advocación mariana era de 59 a mediados del siglo XVII –63,4% del total–, 119 en 1740 –59,2% del total– y 112 en 1791–58,6% del total–, cifras que ponen de manifiesto su importancia. En su difusión tuvieron un papel muy destacado los dominicos, pero también miembros de otras órdenes, como el capuchino José de Caravantes<sup>33</sup>.

En definitiva, insisto en que continuidades y revitalizaciones, junto con algunos cambios, caracterizan los tiempos en que nació Gregorio Fernández, y también los posteriores, llegando a Galicia varias innovaciones en tiempos tardíos. Para documentar mejor estos procesos, y para ponerlos, además, en relación con el presente etnográfico, dedicaré algunos subapartados a analizar ejemplos concretos, empezando por un caso próximo a la tierra natal de nuestro escultor.

#### SAN EUFRASIO Y SAN FROILÁN

Es casi seguro que un Gregorio Fernández niño, o mozo, conoció la historia y devoción de un santuario romero situado a pocos kilómetros de Sarria, en la iglesia parroquial de Santa María de Mao (O Incio). Aquí se conservan, según creencia extendida, los restos de San Eufrasio, varón apostólico, traído desde su localización originaria en la ciudad de Andújar a causa del asentamiento de los musulmanes en la península.

---

<sup>31</sup> ALONSO PONGA, José Luís. *Rito y sociedad en las comunidades agrícolas y pastoriles de Castilla y León*. Junta de Castilla y León- Consejería de Agricultura y Ganadería, 1999. p. 103.

<sup>32</sup> BARREIRO FERNÁNDEZ, José R. *Historia de la ciudad de La Coruña*. A Coruña: La Voz de Galicia, 1986. p. 273.

<sup>33</sup> GONZÁLEZ LOPO, Domingo. “Aspectos de la vida religiosa barroca: las visitas pastorales”. En M. García Quintela (ed.): *Las religiones en la historia de Galicia*. Santiago de Compostela: Universidad, 1996, pp. 443-445.



Sobre este traslado se tejió a nivel local, aunque con influencia erudita, una leyenda que aún repiten las gentes del entorno. Según este relato los restos del santo llegaron a Foilebar —localidad cercana a Mao— en un asno. El animal bajó hasta un lugar desierto, llamado Valdemaio, y se puso a comer unas zarzas, pero algunos vecinos de Samos lo llevaron hasta su monasterio con la sacra carga. Como surgieron disputas por la posesión de las reliquias, se decidió dejar al burro en libertad, el cual volvió a comer a los zarzales donde había estado anteriormente. En un nuevo intento de traslado, se pretendió llevar el animal a Alende, donde se asentaba originalmente la iglesia parroquial, pero tampoco quiso quedar allí. Considerando este hecho como portentoso, se acabó erigiendo una ermita para contener la tumba de Eufrasio en el lugar donde el pollino se había detenido. Años después, y a la vista de la gran cantidad de devotos que acudían al lugar, se estableció allí la parroquial<sup>34</sup>.

No es este el lugar para hacer un análisis pormenorizado del relato. Recordaré, no obstante, que la leyenda de la *traslatio* de San Eufrasio responde a un modelo presente en muchos santuarios peninsulares y, según el profesor Honorio Velasco, todas las versiones reflejan la existencia de conflictos de pertenencia de carácter territorial, o también disputas entre organizaciones religiosas<sup>35</sup>. Un matiz de la versión legendaria antes resumida con respecto a otras semejantes es que, en este caso, no se refiere a una imagen, como es normal en la mayoría de los casos, sino a un cuerpo santo.

En la actualidad aún se sigue celebrando cada 15 y 16 de mayo la romería de San Eufrasio. A ella acuden romeros de un restringido *territorio de gracia*<sup>36</sup>: valle de Lemos, O Incio, Samos, Sarria y Triacastela, así como la ciudad de Lugo. Las personas ofrecidas pueden seguir la novena que precede a la celebración, pero cuando

<sup>34</sup> Una versión de esta leyenda se puede consultar en BLANCO PRADO, José Manuel. “Santo Eufrasio en Santa María do Mao, O Incio”. En *Tempos de festa en Galicia*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2006. Tomo I, p. 407 y ss. En este escrito, y en un libro del mismo autor, titulado *Envotos e rituais nos santuarios lucenses*. Lugo: Diputación Provincial, 1996, p. 113 y ss., se pueden encontrar datos sobre la romería actual que comentaré líneas más abajo.

<sup>35</sup> VELASCO, Honorio M. “Imágenes y santuarios. Una aproximación desde los relieves y las sombras de los relatos histórico-legendarios”. En Salvador Rodríguez Becerra(coord.): *Religión y cultura*. Sevilla: Junta de Andalucía/Fundación Machado, 1999. Vol. 2, p. 18.

<sup>36</sup> El concepto de “territorio de gracia” lo tomo de W. A. Christian, que lo usa para definir el área territorial sobre la que ejerce su influencia un santuario. Ver su obra *Religiosidad popular. Estudio antropológico de un valle español*. Madrid: Editorial Tecnos, 1978, p. 65.

se produce una mayor afluencia es en las fechas citadas, momento en que se suplica al santo que cure males diversos, especialmente los de los huesos, o reuma. Además de oír misa y participar en la procesión al final de la mañana, los romeros realizan diversos rituales populares, como dar vueltas de rodillas alrededor del sepulcro de Eufrasio, poner en contacto con la imagen del santo pañuelos o, simplemente, las manos, y también procurar la imposición de un relicario. Es usual dejar exvotos de cera que representan las partes del cuerpo enfermas, o velas que se colocan sobre el sepulcro. Cumplidas las obligaciones religiosas, se puede disfrutar de la fiesta profana, con orquestas y diversos puestos de vendedores ambulantes. Estos actos profanos son organizados por turno, correspondiéndole cada año su organización a un lugar(aldea) de los que componen la parroquia de Santa María de Mao.

La presencia de San Eufrasio en estas montañas gallegas pasó por épocas de silencio documental durante la Edad Media. Pero su recuerdo no se perdió, y en 1550 el Licenciado Molina alude a su tumba “en una montaña/no mucho apartada/de un monasterio/ que llaman de Samos”<sup>37</sup>. En cualquier caso, a finales del siglo XVI, es decir, en la época de infancia y juventud de Gregorio Fernández, tienen lugar unos hechos que creo merece la pena resumir.

En efecto, estando en 1571 el Doctor Juan del Caño, natural de Andújar, desempeñando una canonjía de León, comunicó a las autoridades civiles y eclesiásticas de la ciudad andaluza que era la antigua Illiturgi, y que los restos de su primer obispo, San Eufrasio, estaban en Valdemaio, en el reino de Galicia, a donde, según datos que recogió en León, numerosos devotos de tierras leonesas acudían el 15 de mayo —hecho que revela que en el siglo XVI el santuario tenía un territorio de gracia más amplio que en la actualidad—. Esta primera comunicación fue seguida de otras, y, a consecuencia de ello, comenzó la devoción a San Eufrasio en Andújar, dedicándole un templo inaugurado en 1576. Es de advertir que se trata de la implantación *ex novo* de una devoción que no tenía antecedentes en la localidad —aunque sí los había en la lejana Galicia—, fenómeno perfectamente compatible con una religiosidad tridentina que aspiraba a reforzar el culto a los santos como reacción contra el protestantismo.

Un aspecto que fue impulsado de manera intensa en tiempos que siguen al concilio de Trento es la pasión por las reliquias de santos. Aunque, a consecuencia de lo establecido por el decreto sobre imágenes y reliquias correspondiente a la XXV

---

<sup>37</sup> Licenciado MOLINA. *Descripción del reyno de Galicia*. Mondoñedo, 1550. Edición facsímil de Editorial Maxtor, Valladolid, 2005.



sesión de este concilio, se tomaron medidas de control y autentificación, nunca se hizo en contra de su veneración, provocando un amplio tráfico que recuerda el existente en tiempos medievales<sup>38</sup>, el cual tiene su repercusión en el arte de la época, de lo que son muestra los relicarios de la iglesia de San Miguel de Valladolid, de Gregorio Fernández. En consonancia con esta tendencia, no es de extrañar que el Doctor Francisco Terrones del Caño, sobrino de Juan del Caño, consiguiese, con intervención del propio Felipe II, que se retirasen en Valdemaio unos huesos de San Eufrasio para repartirlos entre el Escorial —el rey estaba muy interesado en constituir una lipsanoteca grandiosa en esta su magna fundación— y Andújar, donde se recibió la reliquia correspondiente con solemnidad en 1597, convirtiéndose el santo en patrón de la ciudad y también del obispado de Jaén poco después. Toda esta historia fue recogida, para mayor gloria de Andújar, en una obra que publicó Antonio Terrones en 1657<sup>39</sup>.

Según acertadamente señala Salvador Rodríguez Becerra, Andújar era una localidad que necesitaba reforzar su identidad y prestigio, y para ello Terrones la vincula, en calidad de fundador remoto, con Túbal, descendiente de Noé, es decir, con un personaje bíblico. Pero también era necesario dejar bien definido el carácter cristiano de la urbe, borrando dentro de lo posible el paréntesis islámico, lo cual se consiguió haciéndola heredera de la vieja Illiturgi, y lugar en que se instauró el cristianismo gracias a Eufrasio. Para completar tanta prosapia cristiana, por si hubiese dudas, la tradición lo hace portador de la imagen de la Virgen de la Cabeza, ocultada y redescubierta por un pastor siglos después, y de una reliquia de prestigio, un paño de la Verónica con la Santa Faz. A mayor abundamiento, a este sólido grupo de valedores sacros se unió una Santa, Potenciana, cuya tumba se descubrió en Villanueva de Andújar<sup>40</sup>. No cabe duda que el prestigio de la ciudad quedó ampliamente

<sup>38</sup> BOUZA ÁLVAREZ, José Luís. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid:CSIC, 1990, p. 32 y ss.

<sup>39</sup> La obra de Terrones es una historia de Andújar, y del proceso de implantación de San Eufrasio. Doy referencia de la misma: *Vida, martirio, traslación y milagros de San Eufrasio Obispo y patrón de Andújar*. Granada, 1657 (Hay edición facsímil de la Diputación Provincial de Jaén, 1996). También se resumen estos hechos en el escrito de J. M. Blanco Prado: “Santo Eufrasio en Santa María do Mao, O Incio”, citado en la nota 34. Por último, es de mucha utilidad para entender las razones de esta instauración lo que dice RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador, en su libro *La religión de los andaluces*. Málaga: Editorial Sarriá, 2006, p. 57 y ss.

<sup>40</sup> RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador. Op. cit. Supra., p. 72 y ss.

destacado, aunque no tuviese efectos de importancia en lo que se refiere a grandes mejoras materiales.

En tiempos posteriores al siglo XVII la devoción a San Eufrasio decayó en Andújar, y hoy en día tiene una importancia muy pequeña. El gran referente religioso que sobrevivió con pujanza hasta nuestros días es otro, Nuestra Señora de la Cabeza, con famoso santuario situado en la Sierra Morena, a poca distancia de Andújar.

El traslado de reliquias desde Santa María de Mao al Escorial y Andújar debió causar algún impacto en la devoción a San Eufrasio en la Galicia oriental y en tierras vecinas de León, siendo probable que sirviese de estímulo para mantener la devoción popular hacia un cuerpo aquí sepultado, y considerado como santo desde la Edad Media. Y todo esto es probable que llegase a oídos de un Gregorio Fernández que aún no había marchado para Valladolid.



Cualquier amante de las grandes manifestaciones festivas populares tiene la posibilidad de acercarse a la ciudad de Lugo a comienzos de octubre de cada año para satisfacer sus apetencias. En estas fechas, centradas alrededor del día 5 y del domingo siguiente, llamado *domingo das mozas*, la urbe lucense celebra las multitudinarias fiestas de su co-patrón San Froilán, lo mismo que lo hace León. Concursos diversos, actuaciones folklóricas, espectáculos, competiciones deportivas, bailes, muestras pirotécnicas y un gran ferial con atracciones diversas sirven para crear un *tiempo de fiesta* que se caracteriza por lo que Marquard denomina una *moratoria de la cotidianidad*<sup>41</sup>, entendida como una ruptura con la vida diaria para establecer un período extraordinario en el vestir, el comer, el bailar y la diversión<sup>42</sup>. Por encima del referente religioso, que tiene escasa devoción y repercusión en el desarrollo de la fiesta, quedando reducido a esa *función totémica* que mencioné anteriormente, se imponen otros referentes laicos, especialmente uno, el pulpo á *feira*, plato de casi obligado consumo en estas fechas para lucenses y forasteros.

Dentro de los objetivos del presente escrito, la fiesta de San Froilán tiene interés por dos razones. Una, que es propia de una ciudad centro de un amplio terri-

---

<sup>41</sup> MARQUARD, Odo. "Pequeña filosofía de la fiesta". En U. Schultz (dir.): *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 359 y ss.

<sup>42</sup> GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel. *Guía de fiestas populares de Galicia*. Vigo: Editorial Galaxia, 1997, p. 23 y ss.- IDEM. "A mesta fraga das festas de Galicia". En *Tempos de festa en Galicia*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2006, pp. 25-26.



torio en el que se incluye Sarria, capital de una antigua provincia del reino de Galicia, y actualmente también capital provincial, así como sede del obispado que comprende una parte importante de la Galicia centro-oriental. La otra razón se basa en el hecho histórico de que la festividad tiene sus antecedentes más remotos en los primeros años del siglo XVII, justamente en vida de Gregorio Fernández, y dentro de un marco de religiosidad tridentina que fomentó, además de cultos universales, la potenciación de numerosos santos locales, como ya vimos que sucedía en Andújar con San Eufrasio.

San Froilán es un santo cuya vida se desarrolló entre el año 832 y el 905, fijándose, en Lugo y León, su tránsito el 5 de octubre. El autor de su *Vita*, Juan Diácono, dejó escrito que había nacido *in sub burbium lucense*, llegando a ser obispo de León, donde fallece. Enterrado primeramente en su sede, los restos fueron trasladados a finales del siglo X a Valdecésar, donde se mantuvo su culto durante siglos, incluso después de un nuevo traslado de sus despojos a Moreruela, en tierras zamoranas, y continuaba en el XVI, cuando el obispo leonés Francisco Trujillo visitó el lugar en 1585<sup>43</sup>.

Froilán fue un hombre de iglesia típicamente medieval, eremita, predicador y fundador de monasterios como el de Veseo, en las montañas cantábricas, o Moreruela, en tierras del Esla. Teniendo en cuenta que su labor como fundador favorecía los intereses de la monarquía galaico-astur-leonesa, es lógico que Alfonso III lo promocionase, a pesar de sus resistencias, a la sede legionense.

De manera parecida a lo que sucedió con San Eufrasio, el culto a su persona permaneció en la oscuridad hasta el siglo XII, cuando es rememorado en la catedral de León, y, más tarde, en Lugo, aunque reducido al ámbito catedralicio. Pero desde finales del siglo XVI se produce una recuperación más intensa de su figura, influyendo en ello la obra de Atanasio de Lobera sobre la ciudad y catedral leonesas. Esta obra aviva la memoria de San Froilán y la enriquece con algún detalle que paso a comentar.

Dada mi condición de lucense de nación, y bautizado, además, en una parroquia que tiene por titular a San Froilán, desde niño aprendí una historia, bien cono-

---

<sup>43</sup> GONZÁLEZ LOPO, Domingo. *Froilán de Lugo. Biografía e culto dun home santo*. Lugo: Exmo Concello, 2005, pp. 71-73. En esta obra se facilitan, y se interpretan, numerosos datos sobre su vida y actividad.- También se encuentra abundante información en este sentido en RODRÍGUEZ VIEITO, Rosina. *Ferías y fiestas de San Froilán*. Lugo: Diputación Provincial, 2002, p. 39 y ss.

cida por los lucenses “de toda la vida”, según la cual en una ocasión, mientras el santo estaba meditando y orando en las montañas galaico-leonesas, un lobo devoró el burro en que transportaba una alforja con sus enseres y documentos. Retornado el santo al lugar donde se había producido el hecho, recriminó al lobo por su acción y le dio la orden de que, en adelante, cumpliera la función del desaparecido asno, mandato mansamente acatado por la fiera. El portento del lobo es un tema recurrente en la vida de varios santos con diversas variantes, entre ellos San Guillermo, San Macuto, San Ponón, Santa Austreberta, San Columbano, San Mungo de Glasgow, San Mamed<sup>44</sup> y San Orencio<sup>45</sup>. Mas no figura en la *Vita* de Juan Diácono, sino que aparece por primera vez en la obra de Lobera, la cual inicia un período en el que se procederá a una verdadera *invención de la tradición* de San Froilán, pues autores sucesivos van a recoger tradiciones diversas, y a rellenarlas mediante imaginación, con el fin de completar datos y reforzar la importancia del santo. Se le inventa una madre, Santa Froila, y un hermano, ambos con sepulcro en la catedral lucense, y se fija el lugar de su nacimiento en el *Regueiro dos Hortos*, situado a la salida de la puerta Miñá de la muralla lucense. Los artistas, por su parte, difunden una iconografía del santo vestido de obispo y con el famoso lobo a sus pies en varios casos, tal y como lo representa, por ejemplo, Francisco de Moure, el más importante escultor gallego del primer tercio del siglo XVII —coetáneo, por tanto, de Gregorio Fernández—, en la sillería de coro de la catedral lucense<sup>46</sup>. Como dice Domingo González Lopo:

O espírito contrarreformista que exacerba os sentimentos relixiosos e rodea o culto ós santos dunha paixón desbordada, unido ó desexo de exaltar o prestixio da sé lucense, así como de atopar un patrón co que se identificasen plenamente a clerecía e o laicado local, explican o interese que no intre do cambio de século suscita a figura do santo bispo...<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> Citados todos por GONZÁLEZ LOPO, Domingo. Op. cit. en nota precedente, pp. 89-90.

<sup>45</sup> CROISSET, Juan. *Año cristiano, ó ejercicios devotos para todos los días del año. Mayo*. Librería Religiosa, Barcelona, 1853, p. 16.

<sup>46</sup> Sobre la iconografía de Froilán ver RODRÍGUEZ VIEITO, Rosina. Op. cit. supra. p. 91 y ss.

<sup>47</sup> GONZÁLEZ LOPO, Domingo. Op. cit. en nota 43, p. 99.



Y así es, pues, aunque a remolque de León, en el Lugo de finales del siglo XVI se inicia un proceso que acabará culminando con la implantación del patronazgo de San Froilán, acompañando así a la muy antigua patrona Santa María, conocida en la ciudad como *Virxe dos Ollos Grandes*. Los primeros pasos se dan con el obispo Lorenzo Asensio de Otaduy y Avendaño (1591-1599), cuando se trata de fundar una cofradía dedicada a San Froilán, y se continuaron con Don Pedro Castro y Nero, que en 1601 estableció la festividad del santo en la catedral de manera regular. A partir de esta fecha el ascenso se hace imparable. En 1604 Clemente VIII aprobó su rezo; en 1605 el santo fue proclamado patrono de las diócesis de León y Lugo; en 1610 se instaura, por fin, una cofradía a él dedicada; y en 1613 llega a la ciudad lucense una reliquia suya traída de Moreruela —de nuevo aparece aquí el gusto tridentino por las reliquias—.

Aunque la festividad de San Froilán tuvo, en sus primeros momentos, un carácter religioso, dentro de un espíritu reformista católico interesado en depurar las celebraciones de contenidos laicos y “paganizantes”, sin embargo ya en los estatutos de la cofradía de 1610 se dejaba abierta la puerta a algún espectáculo, permitiendo representar una comedia, celebrar una mascarada por las calles y disparar cohetes desde la torre de la catedral. En años sucesivos se organizarán juegos con *pandorgas*<sup>48</sup>, paseos y mascaradas, los que sufrieron diversos recortes y advertencias por parte de la autoridad eclesiástica<sup>49</sup>.

Con altibajos diversos, la festividad llegó al siglo XVIII, cuando recibirá un nuevo impulso a causa de la instauración, o confirmación, de una feria anual en torno al 5 de octubre a partir del año 1754. Esta feria adquirió una gran fama, y continuó hasta el siglo XX, acudiendo a ella tratantes de Galicia y también de Castilla. La unión de la fiesta con la feria es lo que justifica la perduración de la celebración hasta nuestros días —a pesar de la práctica desaparición de la feria ganadera

---

<sup>48</sup> La pandorga era una forma de estafermo, es decir, un muñeco giratorio que tenía un escudo en la mano izquierda y unas correas con bolas o saquitos de arena en la otra. Los jugadores golpeaban el escudo con una lanza pequeña, y tenían que pasar con ligereza, pues, de no hacerlo, las bolas o saquitos les daban en el cuerpo a causa del movimiento giratorio de la figura.

<sup>49</sup> RODRÍGUEZ VIEITO, Rosina. Op. cit. supra., p. 103 y ss.

desde hace tres décadas—, a diferencia de lo sucedido con otras festividades religiosas surgidas en los años de implantación de la reforma de Trento<sup>50</sup>.



Andújar y Lugo documentan bien como dos santos de época antigua, uno seguramente legendario, Eufrasio<sup>51</sup>, y el otro real, Froilán, tuvieron momentos oscuros, y, así mismo, de recuperación a la sombra de una religiosidad que permite revitalizar santos del pasado. Pero la euforia inicial dejó paso a un cierto olvido, matizado en el caso de San Eufrasio por algunos recuerdos, manifestos en hechos como la presencia de dos peregrinaciones, de Jaén y de Andújar, en la romería de Santa María de Mao los años 1970 y 1988, o en la llegada a este lejano lugar de Galicia de algunos otros grupos de andaluces en los últimos decenios<sup>52</sup>. En el de Froilán menor porque el santo sigue desempeñando un papel de referente para una gran fiesta de la identidad lucense, aunque su dimensión de figura sacra generadora de devoción sea pequeña en la actualidad.

---

<sup>50</sup> Una detallada descripción de la feria y fiestas de San Froilán entre el siglo XVIII y la actualidad puede verse en RODRÍGUEZ VIEITO, Rosina. Op. cit. supra, p. 137 y ss. Con respecto a la importancia de las ferias y su dimensión festiva en los siglos XVIII y XIX, así como la lucha, al final ineficaz, que emprende la iglesia contra ellas, es muy interesante lo que dice el profesor Pegerto SAAVEDRA en: “La consolidación de las ferias como fiestas profanas en la Galicia de los siglos XVIII y XIX”. En M. Núñez Rodríguez (coord.), *El rostro y el discurso de la fiesta*. Santiago: Universidad de Compostela, 1994, p. 279 y ss.

<sup>51</sup> En el siglo VII nace un interés por los orígenes del cristianismo en Hispania. Un inicial conjunto de fuentes destaca una tardía cristianización debida al monacato. Posteriormente surge la leyenda, sin base histórica acreditada, de los varones apostólicos, uno de ellos Eufrasio, es decir, una especie de “misioneros” que llegan para cristianizar la península. Finalmente, en el siglo VIII se empieza a abrir camino la idea de que fue Santiago el Mayor el que trajo a estas tierras la nueva creencia, reforzándose a partir del IX con la invención de su sepulcro en Compostela. Esta es la razón por la que digo que Eufrasio, uno de los componentes de la leyenda de los varones apostólicos, es un santo legendario, independientemente de que se le hayan asignado unos restos que tuvieron repercusión histórica. Ver al respecto DÍAZ y DÍAZ, Manuel Cecilio. “Los orígenes cristianos de la península vistos por algunos textos del siglo VII”. *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Tomo XXVIII, fasc. 86. Compostela, 1973, p. 277 y ss.

<sup>52</sup> A ellas alude J. M. Blanco Prado en su aportación al libro *Tempos de festa en Galicia*, p. 415. Ver referencia completa en nota 34.



Hay, no obstante, otros interesantes fenómenos festivos, y devocionales, que despertaron mi curiosidad como etnógrafo, y de los que me voy a ocupar a continuación.

#### UNA ADVOCACIÓN MARIANA RECIENTE EN GALICIA, PERO DE ÉXITO: LA VIRGEN DEL CARMEN

Es sabido que la gente de mar de Galicia, como la de otras partes, tiene una especial devoción a la Virgen del Carmen. Numerosas villas costeras del país gallego la celebran cada año en su fecha, el 16 de julio, o en otras diversas. Así sucede, por citar unos ejemplos, en Ribadeo, Burela, O Barqueiro, Cariño, Corme, Corcubión, Porto do Son, Portosín, Pobra do Caramiñal, Portonovo, Bueu o Marín. Misa y procesión terrestre con danzantes, y también marítima, disparos de cohetes anunciando la celebración, o diversos actos laicos, son unos componentes que suelen aparecer en ellas. Cualquiera puede pensar, a primera vista, que esta devoción tiene muy viejas raíces. Pero no es así. Por el contrario, se trata de una recién llegada, aunque con notorio éxito.

Los marineros de la península, y de otras zonas costeras de Europa, tuvieron históricamente diversos santos valedores. Además de algunos locales, destacan San Erasmo, convertido con el tiempo en San Telmo, San Vicente, San Clemente o San Pedro. Pero ninguno alcanzó, en Galicia y norte de Portugal, la difusión que tuvo San Pedro González. Este personaje era un dominico natural de la localidad castellana de Frómista. Después de diversas actividades propias de su condición, se estableció en las tierras de la diócesis de Tuy, en cuya capital diocesana falleció en 1246, y allí está enterrado. Aunque su santidad no será reconocida por Roma hasta el siglo XVIII, sí fue considerado como santo a nivel popular desde su mismo fallecimiento, llegando, con el tiempo, a convertirse su conmemoración en la más importante fiesta de la ciudad tudense.

Muy pronto los hombres de mar de Galicia y Portugal lo adoptaron como protector, seguramente porque se le atribuyeron algunos milagros en relación con su actividad. Terminó fundiéndose con San Telmo, y por eso se le conocía como Pedro González Telmo, o Telmo a secas, y, sobre todo, como *O Corpo Santo*. En el año 1381 existía una cofradía de pescadores de Tuy bajo su protección. En 1450 la barca que cruzaba el Miño entre A Guarda y Caminha se llamaba la *barca do corpo santo*. Su ascenso lo llevó a convertirse en titular de la más importante cofradía del poderoso *gremio de mareantes* de Pontevedra, que ya estaba constituida en la primera mitad del siglo XV. Los siglos XVI y XVII son su época dorada, para iniciar un lento, pero definitivo,

retroceso en el XVIII. Es precisamente ahora cuando en el reino de Galicia inicia su escalada la Virgen del Carmen<sup>53</sup>.

Según bien dice Martín González, Gregorio Fernández estuvo ligado por encargos a los carmelitas, y de su gubia salieron representaciones de la Virgen carmelitana para Valladolid, como la del Carmen Calzado, o la del Carmen Extramuros, o la que se conserva en el Museo Nacional de Escultura. Inútil sería encontrar en su época obras de esta advocación mariana en Galicia, por la sencilla razón de que su culto no aparece en tierras gallegas hasta el ocaso del siglo XVII. Dejando a un lado el precedente aislado de una muy localizada devoción a esta Virgen en la iglesia de Orfas de Compostela, el primer convento del Carmelo que se instaura en mi tierra gallega es el de Padrón, llegando los frailes en 1692. Y el primero femenino fue fundado en Compostela por Sor María Antonia de Jesús, conocida por *A Monxiña do Penedo*, estableciéndose las primeras monjas en la ciudad en torno a 1748.

Desde comienzos de esta centuria empiezan a aparecer imágenes del Carmen en nuestras iglesias. Precisamente un caso temprano es el de Tuy, donde el clérigo Domingo Rodríguez colocó el año 1711 una de ellas en una capilla de las afueras de la ciudad, cumpliendo una manda testamentaria de Magdalena González, e hizo otro tanto en la propia catedral tudense<sup>54</sup>. Años después, en 1754, se editaba en Valladolid la obra del padre Colmenero titulada *El Carmelo ilustrado*. En ella nos narra su labor de difusor de la Virgen del Carmelo por Galicia, León, Castilla y norte de Portugal, señalando que había entronizado una imagen suya en casi 500 localidades de Galicia. Todo este esfuerzo hizo que apareciesen cofradías dedicadas a Ella. Así, en el estudio de nueve arciprestazgos de la diócesis compostelana ya aludido antes, aparecen 11 en 1740 y, al final del siglo, en 1791/92, su cifra llegaba a 21<sup>55</sup>.

La redención de penas de las Ánimas del Purgatorio, surgida en la Edad Media, pero impulsada después por Trento, tuvo una gran penetración en Galicia, una tie-

---

<sup>53</sup> Tanto en lo que se refiere a *O Corpo Santo* como en buena parte de lo que diré sobre la Virgen del Carmen sigo, en líneas generales, el documentado trabajo de GONZÁLEZ PÉREZ, Clodio. "Devocións mariñeiras: do Corpo Santo á Virxe do Carne". En F. Calo Lourido (coord.). *Antropoloxía mariñeira. Actas do Simposio Internacional de Antropoloxía in memoriam Xosé Filgueira Valverde*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1998, p. 283 y ss.

<sup>54</sup> ÁVILA Y LA CUEVA, Francisco. *Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tuy y su obispado*. Ed. facsimilar. Santiago: Consello da Cultura Galega, 1995. Tomo I, p. 506.

<sup>55</sup> GONZÁLEZ LOPO, Domingo. Op. cit. en nota 33, p. 444.



rra en la que la relación con los muertos fue, y aún es, especialmente intensa. Los frailes seguidores de San Francisco se convirtieron en unos activos impulsores de la intercesión por los penados del Purgatorio, y por ello en numerosos *Petos de Ánimas*, erigidos en el país gallego entre el siglo XVII y el XX, se representa a San Francisco, o a San Antonio de Padua, aunque también cumplen esta misión otros entes sacros, como la Virgen del Rosario. De todos modos, la Virgen del Carmen se incorporó a esta función, seguramente a causa de las virtudes atribuidas a su escapulario. Hice un recuento de urgencia en los inventarios de *cruceiros* y *petos de Ánimas* de las actuales provincias de A Coruña y Lugo, resultando que en 8 de la primera –sobre un total de 99– y en 3 de la segunda –sobre un total de 73–, es la patrona carmelitana la que está presente. La cifra puede no parecer muy elevada, pero es posible que fuese algo mayor si tenemos en cuenta que hay casos dudosos o imposibles de comprobar a causa del estado de abandono y destrucción de muchas de estas construcciones. Con todo, sirve para acreditar la penetración de esta devoción en Galicia<sup>56</sup>.

Lo dicho anteriormente poco tiene que ver con los hombres de mar, obligados a moverse en un medio amenazador e imprevisible, lo que dio lugar a máximas como una presente en Galicia, *o que anda polo mar, aprende a rezar*, aunque, una vez pasado el peligro, se olvide uno de lo prometido, o lo cumpla de manera rutinaria. Pero en la citada obra del Padre Colmenero se recogen prodigios obrados por la Virgen del Carmen, dos de los cuales se refieren a los peligros de la navegación. Uno tuvo lugar en el año 1746, cuando los marineros de una embarcación en apuros dentro de la ría de Muros vieron como un compañero suyo, que había caído al mar, se salvaba milagrosamente después de haber invocado a la Virgen Santísima del Carmen. En cuanto al otro, se data en el año 1752, y consiste en que un grupo de personas que navegaban por la ría de Arousa, viéndose en grave peligro, “todos a una voz (serían más de quarenta) clamaban con imponderables ansias, invocando el patrocinio sagrado de la Santísima Virgen del Carmen, cuyo escapulario vestían... y luego experimentaron el amparo de su Piedad Soberana, aviendo cesado la tempestad...”<sup>57</sup>

<sup>56</sup> FERNÁNDEZ DE LA CIGOÑA E NÚÑEZ, Estanislao. *Esmoleiros e petos de Ánimas da provincia da Coruña*. Vigo: Editorial Ir Indo, 1998.- IDEM: *Esmoleiros, petos e cruceiros de Ánimas de Lugo*. Vigo: Asociación Galega para a Cultura e a Ecoloxía, 2002.

<sup>57</sup> Cita del libro del P. Colmenero que tomé de GONZÁLEZ PÉREZ, Clodio. Op. cit. en nota 53. 308.

Durante el siglo XIX siguió creciendo la devoción marinera al Carmen. Mas habrá que esperar al nacimiento del siglo XX para que cobre carta de naturaleza definitiva. En efecto, es en el año 1901 cuando, mediante decreto de la regente Doña María Cristina, se declara a esta Virgen patrona de la Armada española. Desde este momento todos los jóvenes marineros gallegos, que cumplían su servicio militar en la Armada, la conocieron y se convirtieron en sus populares difusores. Así se completó el proceso por el que esta advocación mariana acabó reinando, al menos hasta el presente, entre las gentes del mar de Galicia, hecho reflejado en una cantiga que dice: *Virxe do Carme querida, / ós mariñeiros non deixes, / dalles bo vento de popa, / dalles tamén moitos peixes.*

#### UN NAZARENO Y UN CRISTO CRUCIFICADO

Aunque resulte superfluo, no me privo de recordar que Gregorio Fernández dejó una muy importante cantidad de imágenes relacionadas con la pasión de Cristo, tema querido de la religiosidad tridentina. Pero la devoción a Cristo escarnecido procede de tempos anteriores a los siglos XVI-XVII, y también se prolonga hasta nuestros postmodernos días. Pondré dos ejemplos al respecto, una vez más de Galicia. El primero es el Divino Nazareno de A Pobra do Caramiñal, en la margen norte de la ría de Arousa<sup>58</sup>.

Cada tercer domingo de septiembre, en dominica posterior a la fecha dedicada a la Exaltación de la Santa Cruz, el día 14, sale de la iglesia parroquial de *Santiago do Deán*, o *do Castelo*, la llamada *procesión das mortallas*, dedicada a la figura de Jesús Nazareno, un *Ecce Homo* que preside el cortejo. Miles de personas acuden en esta fecha a esa villa marinera y acompañan en la mañana a la imagen en su recorrido por las rúas, que dura algo más de dos horas. A lo largo del día el templo, una apreciable obra del gótico marinero gallego con aditamentos posteriores, se ve invadida por una multitud que sigue las misas y las encarga por diversas intenciones, deja exvotos de cera o velas, y toca con pañuelos, u otros objetos personales, la imagen

---

<sup>58</sup> En las líneas que siguen resumiré lo que digo en un escrito por mi elaborado después de hacer un seguimiento, durante dos años, de esta celebración: "A morte esconxurada: o Noso Pai Xesús Nazareno da Pobra do Deán". En *Tempos de festa en Galicia*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia. Tomo III, en prensa. —Una breve síntesis sobre este santuario romero puede encontrarse en FRAGUAS, Antonio. *Romarías e santuarios*. Vigo: Editorial Galaxia, 1988, p. 89 y ss.— También es obra de consulta sobre el asunto CEBRIÁN FRANCO, Juan José. *Santuarios de Galicia (diócesis de Santiago de Compostela)*. Santiago de Compostela: Arzobispado, 1982, p. 145 y ss.



aquí venerada. Muchos fieles, especialmente mujeres, y también algunos hombres, visten en la actualidad el hábito morado correspondiente, aunque hace años era usual una *mortalla*, es decir, una especie de sayo sencillo de tela blanca. Desde los años cincuenta del recién pasado siglo la imagen hace una parada a la altura del antiguo barrio mariner de *A Covecha*, donde los hombres de mar la obsequian con una muy prolongada, y ruidosa, salva de cohetería, circunstancia que es aprovechada por devotos para pasar por debajo del anda y tocar la imagen. Una vez cumplida su oferta, los fieles y curiosos pueden disfrutar de las diversiones de un amplio ferrial, o de los espectáculos programados para conmemorar una festividad que está declarada Fiesta de Interés Turístico.

El Nazareno es valedor para males que ponen la vida en grave peligro. Por eso surge aquí una impactante manifestación pública de esa relación con la muerte, presente también en otros santuarios de Galicia y el norte de Portugal. Consiste en que algunos ofrecidos desfilan en el cortejo precedidos de un ataúd portado por familiares, el cual antes era dejado como ofrenda, aunque en la actualidad suele alquilarse en el mismo santuario. En el año 2005 fueron seis los ofrecidos que así participaron en la procesión —hace años llegaban a ser quince o veinte—, y en todos los casos se trataba de gente de diferentes edades que padecieron, o padecen, un mal o accidente de especial gravedad: tres por accidente de tráfico, uno por infarto de miocardio, otro por cáncer, y aún otro por meningitis.

Dejaré a un lado el análisis antropológico de esta manifestación de la religiosidad popular de gran interés, y me centraré en la pregunta: ¿cuándo nace esta celebración, y quiénes la promovieron y mantuvieron a lo largo del tiempo?

Los estudiosos que se ocuparon del origen del santuario de A Pobra recurren habitualmente a una antigua tradición que llegó a nosotros en versión tardía, recogida en el *Libro Nuevo de la Hermandad de Jesús Nazareno de la villa de la Puebla del Deán*, del año 1941. Según esta versión la devoción nace en el siglo XV, y la procesión *das mortallas* se consolidó en función de un portentoso obrado en la persona del Alcalde Mayor y Regidor de la villa, Don Juan de Liñares. En efecto, encontrándose este patricio enfermo de gravedad, decidió encomendarse al Nazareno y curó de su mal gracias a esta divina intervención. En agradecimiento decidió acudir a la procesión junto con un ataúd llevado por cuatro condenados por él a la pena capital, los cuales fueron liberados al terminar el recorrido.

Según un historiador, Antonio González Millán, es posible identificar a este Alcalde Mayor y Regidor con Juan Domínguez de Liñares, dirigente en Santiago

de Compostela durante la revuelta de los *Irmandiños* en 1469, quien acudió a la villa del Deán para implantar la justicia de la *Irmandade*, y posteriormente ocupó puestos de relevancia en la ciudad compostelana. Pero el relato legendario da a entender que el culto al Nazareno estaba ya presente en esta localidad antes de su llegada, y por eso se hace necesario explorar otros caminos para aclararlo.

Es conocido el hecho de que los franciscanos extendieron por Europa la Pasión de Cristo, sobre todo a partir del siglo XV, creando en la península, y en Galicia concretamente, hermandades de la Vera Cruz y la Sangre de Jesús. Y no deja de ser una interesante coincidencia que, en las proximidades de A Pobra do Caramiñal, funcionó un convento franciscano desde 1392 hasta la exclaustración del siglo XIX. Sería, por tanto, muy posible que fueran los seguidores del santo de Asís los que difundiesen la devoción a la Pasión en la comarca. En este contexto tampoco es cosa rara que una capilla de la iglesia de Santiago do Deán, pequeña joya renacentista, recibiese el nombre de capilla del *Buen Jesús*, la cual centraría un culto local a Cristo durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

Pero esta vieja tradición devota adquirirá un nuevo y decisivo empuje en tiempos posteriores, especialmente a partir de 1806, dentro de una religiosidad que, a pesar de las racionalizaciones defendidas por los ilustrados, aún seguía las orientaciones dadas por el concilio de Trento, y permitía el desarrollo de manifestaciones populares de fe. En este año Ángel José Patiño de Reloba, colegial del colegio compostelano de San Clemente de Pasantes, canónigo en la catedral del Apóstol Santiago y catedrático de Teología, costó la fábrica de una capilla en la iglesia del Deán dedicada a Cristo, ya con el nombre de Jesús Nazareno. Y también reforzó este nuevo lugar sacro con reliquias de dos santos traídos poco antes desde las catacumbas de Roma a Galicia, San Campio y Santa Oricera<sup>59</sup>. Es a partir de este momento cuando la celebración cobra unas características más próximas a las actuales, manteniéndose a lo largo de los siglos XIX y primeras décadas del XX, en una Galicia sometida a lo que Ramón Villares llamó “la larga sombra del Antiguo Régimen”<sup>60</sup>, y en la que guerras, las últimas hambrunas

---

<sup>59</sup> Entre los siglos XVII y XIX fueron traídos a Galicia varios santos—o posibles santos—catacumbales, y algunos, como San Campio, Santa Minia y San Pegerto, dieron lugar a concurridas romerías. Se trata de una revitalización tardía de un culto propio de los primeros siglos del cristianismo, pero también de un gusto por las reliquias que, como ya vimos, conoció un importante repunte en los siglos XVI-XVII. Ver al respecto BOUZA ÁLVAREZ, José Luís. Op. cit. en nota 38, p. 161 y ss.

<sup>60</sup> VILLARES PAZ, Ramón. *A Historia*. Vigo: Editorial Galaxia, 1995, p. 139 y ss.



y otros males diversos aquejaban a una población mayoritariamente rural, que encontraba en santuarios como este consuelo para sus desgracias.

Con respecto a las mortajas usadas por los ofrecidos hace años en este santuario, es importante tener en cuenta que el uso de mortajas o sudarios de tela para cubrir los cadáveres en el mundo rural de Galicia, como en otros lugares, estaba extendido en la Edad Moderna, cuando se seguían usando a pesar del creciente interés de la gente por ser enterrada vestida con hábitos de las órdenes mendicantes<sup>61</sup>. Por el contrario, el uso de caja mortuoria parece ser más reciente. Ramón Castro López, un cura párroco del sur de la actual provincia de Lugo, dejó escrito, en 1929, lo siguiente:

Antiguamente se hacían los funerales y enterramientos con mucha sencillez, religiosidad y modestia. No se usaban cajas mortuorias. Cada parroquia tenía un ataúd, que servía indistintamente para todos los feligreses, ricos y pobres, sin más indumentaria que envolviese el cadáver que una sábana vieja; pero, desde que se extendieron por los pueblos las órdenes religiosas, muchos eran amortajados con el hábito de Santo Domingo o de San Francisco, que solo se despachan en los conventos de Monforte. Las cajas mortuorias principiaron a usarse en estas parroquias habrá unos 50 años<sup>62</sup>.

Hace treinta años todavía pude ver una especie de angarillas con pequeña baranda en los laterales, llamadas *o cadaleito*, en la iglesia parroquial de San Pedro de Vilalbite, del municipio lucense de Friol, las cuales habían sido usadas, muchos años atrás, para trasladar los cadáveres cubiertos con sudario, o con hábito, hasta la tumba. Todos estos datos revelan que la tradición de desfilar en el Nazareno con ataúdes no es muy antigua, pudiendo remontarla, en general, al siglo XIX, es decir, a la época en la que, según antes indiqué, esta devoción alcanza en A Pobra unas formas semejantes a las actuales.

---

<sup>61</sup> GONZÁLEZ LOPO, Domingo. *Los comportamientos religiosos en la Galicia del Barroco*. Santiago: Xunta de Galicia-Consellería de Cultura, 2002, p. 307 y ss.

<sup>62</sup> CASTRO LÓPEZ, R. *Reseña histórico descriptiva de la parroquia de Vilar de Ortelle y su comarca*. Monforte: Imp. F. Rodríguez, 1929, pp. 8-9 (hay edición facsímil de la Exma. Diputación Provincial de Lugo, 2000).

Aún pasa el Nazareno por otro momento de revitalización, propiciado por la iglesia oficial. En el año 1941, en pleno nacional-catolicismo, se reinstaura la *Hermandad de Jesús Nazareno*, encargada de reforzar la devoción, la cual cuenta con el apoyo del arzobispo de Santiago, el andaluz Tomás Muñíz de Pablos. Los años siguientes conocen novedades como importar el himno del madrileño Cristo de Medinaceli. Y en 1954 se sustituyó la vieja imagen de vestir por otra, también de vestir, obra del tallista compostelano José Rivas, hecho que dio lugar a un enfrentamiento entre el párroco y familias de la villa, algunas con grandes influencias, pero no acabó afectando a la devoción popular. En esta época reciente se impone la moda de usar el hábito morado, o azul oscuro, del Nazareno, en lugar de las viejas y sencillas mortajas de barata tela blanca transparente.



Abandono la ribera del mar de Arousa y me adentro en las montañas del interior de la provincia de Pontevedra, ayuntamiento de A Lama, situado en la vertiente occidental de la sierra de O Suído. Aquí se encuentra la parroquia de San Paulo de Xende, del arciprestazgo de Oitavén, diócesis de Tuy. En ella se guarda la imagen de un crucificado barroco, el Santísimo Cristo de la Agonía, objeto de romería muy concurrida en el domingo de Trinidad y sábado que lo precede, que el año 2005, fecha en la cual hice un seguimiento de la celebración, coincidieron con los días 21 y 22 de mayo<sup>63</sup>. Mediante fotografías del catalán Pelai Mas, realizadas en 1919, sabemos que antaño también acudían aquí ofrecidos y ofrecidas que llevaban un ataúd, aunque en la actualidad esa costumbre decayó mucho, y en el citado año solamente lo hizo una mujer. También desaparecieron casi totalmente las ofrendas en especie —ganado vacuno, ovejas, carne salada, cerdos, frutos y hasta sal—, citadas en una carta de 1857, escrita por el párroco de la vecina Berducido.

Los romeros que actualmente acuden a Xende proceden de la parte occidental de la provincia de Ourense, especialmente O Carballiño y su comarca, y de la provincia pontevedresa —ayuntamientos de A Lama, Forcarei, Cerdedo, Cotobade, Ponte Caldelas, Fornelos de Montes, Soutomaior, O Covelo, Campo Lameiro, Cuntis, A Estrada, Silleda o Lalín, aunque puede aparecer alguno de otros, como Ribadumia o

---

<sup>63</sup> GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel. “O Santísimo Cristo da Agonía, en Xende, A Lama”. En *Tempos de festa en Galicia*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2006. Tomo I, p. 429 y ss.



la propia ciudad de Vigo—. Todos asisten a misas, o las encargan con intención diversa, adquieren medallas o estampas, ofrecen velas y exvotos de cera —siempre del cuerpo humano o de partes del cuerpo, para lo que es taumaturgo el Cristo—, depositan limosnas, cuelgan fotografías en los laterales de la imagen, e incluso, en los últimos tiempos, también se puso de moda llevar ramos de flores. Aquí, lo mismo que en el Nazareno del Deán, después de cumplidas las obligaciones religiosas, los asistentes pueden disfrutar de un ferrial en el que se venden objetos y productos diversos, se escucha música y se pueden comer platos como pulpo, churrasco, etc. En líneas generales, podemos decir que en Xende se repiten prácticas muy comunes en los numerosos santuarios romeros de Galicia.

Una vez más voy a centrar mi atención en el origen del santuario. No conozco ningún documento que indique el año exacto en que comenzó a venerarse aquí el Cristo de la Agonía. Pero hay una tradición oral según la cual fue traído del convento de Santo Domingo de Pontevedra, donde sabemos que había una capilla “del Santo Cristo” en el siglo XVII, aunque posteriormente, en 1836, se le llama “de la Magdalena”. Uniendo la información anterior con datos documentales de 1850 y 1857, por los que sabemos que la romería ya estaba vigente en esas fechas, es posible deducir, como hipótesis muy probable, que esta imagen llegase a Xende entre 1836, fecha de la exclaustación en el convento pontevedrés como en todas partes, y 1850, teniendo pronto un notable éxito de devotos, según se desprende de estas frases:

...de poco tiempo a esta parte se da un culto brillante al Santísimo Cristo del anejo de Gende... bajo el título de la Agonía... que de limosnas llegarán a reunirse en el año de tres a cuatro mil reales...<sup>64</sup>

La afluencia de romeros llegó a su *climax* a finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX, hecho que propició la realización de amplias reformas en la iglesia y también otras en el entorno que merece la pena mencionar. La más interesante es un hermoso crucero bajo baldaquino en la cumbre de un monte situada por encima de la iglesia de Xende, obra del artista popular Manuel González Perdiz,

---

<sup>64</sup> Carta del párroco de Berducido al Obispo de Tuy del año 1857. Forma parte de un extracto de documentos sobre el santuario de Xende, guardados en el Archivo Diocesano de Tuy, que me fue facilitado por el actual párroco en 2005.

natural de la parroquia lamense de Covelo, quien lo levantó en 1868<sup>65</sup>. Otra es un Viacrucis de sencillas cruces de piedra, realizado por Manuel Piñeiro después de la guerra civil, que sube desde el río *das Ermidas*, concretamente desde una fuente hoy convertida en pequeña capilla con reja, pasa al lado del templo y llega al crucero anteriormente citado. De esta manera, y a lo largo de los siglos XIX-XX, se fue recordando el Gólgota en una apartada feligresía del interior galaico, hecho que puede aparentar un cierto sabor barroco, o tridentino, pero que, en realidad, tuvo lugar en época muy reciente.

Ampliamente conocido es que la iglesia católica fomentó nuevas devociones en la segunda mitad del siglo XIX y también en el XX. Entre ellas están las vírgenes de Lourdes y Fátima, o los Sagrados Corazones de Jesús y María. En el estado español el Sagrado Corazón de Jesús recibió un impulso muy importante en el reinado de Alfonso XIII, cuando se puso España bajo su protección, y se inauguró el monumento del Cerro de los Ángeles, en tierras madrileñas. La novedad tuvo también repercusión en Galicia, donde hasta remotas iglesias rurales se llenaron de imágenes suyas a lo largo de los decenios.

No se libró Xende de esta moda, y es de destacar que los días de la romería no sale en la procesión el Cristo venerado, que permanece en la hornacina de su capilla, con María y Juan a los lados, de donde es difícil de sacar, sino una imagen reciente del Sagrado Corazón, llevada en pequeña carroza arrastrada por devotos. Los ofrecidos lo rodean durante el recorrido, y también, durante las jornadas romeras, realizan rituales de contacto como tocar pañuelos en la figura mientras rezan alguna oración. O sea, que se está asistiendo en nuestros tiempos a una tenue, pero constante, transferencia de devoción de un crucificado a una advocación más reciente, lo mismo que debió de suceder en otros tiempos de la historia de la cristiandad.

### Unas pequeñas consideraciones finales

He tratado anteriormente de mostrar algunos aspectos de la religiosidad gallega a lo largo de los siglos, y de manera especial algunas revitalizaciones, o instauraciones, que tienen lugar en los tiempos en que vivió Gregorio Fernández. Los datos manejados ponen en evidencia que los fenómenos religiosos están sujetos a la his-

---

<sup>65</sup> FERNÁNDEZ DE LA CIGOÑA E NÚÑEZ, Estanislao/LOIRA DE TRESALDEAS, Félix. *Buscando a González atopámonos con Gómez*. Vigo: Asociación Galega para a Cultura e a Ecoloxía, 2001, p. 60 y ss.



toricidad, siendo fiel reflejo de la época en que surgen o se potencian. Pero también sirven para comprobar que, por lo menos en el aspecto formal, pueden sobrepasar un momento concreto e inscribirse en lo que denominé al comienzo como una *très longue durée*. Ejemplos como los santos patronos de parroquia en Galicia, que perduran durante más de mil años, pasando por siglos feudales y de monarquía absoluta hasta llegar a nuestros democráticos días, así lo acreditan. En el extremo contrario se sitúan casos como el de la Virgen del Carmen, una recién llegada a tierras gallegas que vio consolidada su preponderancia entre los fervores marineros en los últimos cien años, o el del Cristo de Xende. En medio quedan fenómenos como los de los santos Eufrasio y Froilán, el primero bastante olvidado, aunque no del todo, y el segundo vigente gracias no a la devoción que concita, sino a su condición de referente para una identidad local festiva.

Los estudios de Antropología Cultural y Social en el último medio siglo han renunciado a la profundización hipotética en el pasado de las formas culturales, ciñéndose normalmente a períodos en los que se pueden rastrear los contextos vigentes en el presente etnográfico. Pero no siempre fue así. Los antropólogos y folcloristas del siglo XIX y la alborada del XX, clasificados como “evolucionistas”, utilizaron sin rubor el método comparativo para poner en relación datos muy separados entre ellos en el tiempo, el espacio y el perfil sociocultural de las sociedades de donde se sacaban. Un ejemplo bien significativo es el de Sir James G. Frazer, que no tuvo inconveniente en meter en el mismo cajón datos de la antigüedad europea pagana, informes sobre campesinos europeos de los últimos siglos, y creencias de los pueblos mal llamados “primitivos” o “salvajes” de otros continentes. Y todo ello con la finalidad de descubrir la evolución de la religiosidad de los seres humanos desde niveles de magia hasta otros de religión plena<sup>66</sup>. La idea de que en el seno de las sociedades civilizadas quedan restos de viejos estadios de la evolución cultural de la humanidad generó una búsqueda implacable de *supervivencias*<sup>67</sup>, la cual se convirtió en uno de los motores de los estudios de Folklore en Europa.

<sup>66</sup> Ver, por ejemplo, FRAZER, James G. *La Rama Dorada*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969 (2ª ed., 4ª reimp.). O también su libro *Mitos sobre el origen del fuego*. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1986.

<sup>67</sup> El concepto de supervivencia fue defendido por otro ilustre antropólogo evolucionista, Tylor, en obras como su *Antropología*, con traducción castellana en Madrid: Editorial Ayuso, 1973. Aquí nos dice, por ejemplo, que “otro guía utilísimo es el que procede de las supervivencias en la cultura. Estudiando íntimamente los pensamientos, artes y costumbres de una nación, el investigador encuentra en todas partes las reliquias de más antiguos estados de cosas, de que aquéllas han surgido” (p. 18).

El comparativismo ilimitado, y la historia hipotética o basada en meros parecidos formales, fueron ampliamente criticados por varias razones; de ellas la principal es que descontextualiza los hechos, dando lugar a que sean comparadas cuestiones formalmente semejantes, pero con significados muy diferentes en cada época o lugar. Creo que esta crítica tiene sólidos fundamentos, y no soy partidario de mezclar datos sacados de contextos culturales ajenos entre sí. Pero caer en el extremo contrario puede también ser peligroso, y por eso debemos de desconfiar algo del historiador que, de manera rígida, se limita a verlos en un momento histórico muy limitado. Porque esos datos, independientemente de que signifiquen cosas distintas en cada circunstancia, revelan también unas capacidades de perduración a veces impresionantes, como demuestra algún ejemplo invocado anteriormente. Claro que ese comparativismo tiene el límite de ser llevado a cabo dentro de una amplia tradición cristiana que mantiene unos referentes comunes en su conjunto desde hace dos milenios, aunque quizás se podría ir algo más allá si en este escrito hubiese manejado otros aspectos de la religiosidad popular, dejados de lado por limitaciones de espacio y tiempo.

Otra cuestión que comentaré brevemente, antes de terminar, se refiere a Gregorio Fernández. Consiste en recordar que, pese a tener una formación inicial gallega, posiblemente en Ourense —un centro artístico, junto con Compostela, a finales del XVI y comienzos del XVII<sup>68</sup>—, fue en Valladolid donde maduró y desde donde llevó a cabo su actividad artística. En realidad, muy poco de su obra llegó a tierras gallegas, el Cristo yacente y la Inmaculada de las Fanciscanas de Monforte de Lemos, dos imágenes que no generaron, que yo sepa, devoción popular amplia. Otra, el Cristo de Conxo, en las afueras de Compostela, no parece ser obra suya, aunque de su taller, y sí que logro una cierta popularidad local. En cualquier caso, no parece que haya contribuido este artista a fomentar con sus representaciones una religiosidad ampliamente popularizada en Galicia, como sucede en Valladolid. Eso no implica que, según traté de insinuar en alguna parte de esta contribución, sus recuerdos de infancia y juventud no le acompañasen en su patria vallisoletana de adopción.

SANTA MARÍA DE BIDUÍDO, NOVIEMBRE DE 2007

---

<sup>68</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. Op. cit., pp. 45 y 46.



## RELIGIOSIDAD Y SEMANA SANTA EN ANDALUCÍA DURANTE EL BARROCO

Salvador Rodríguez Becerra y Salvador Hernández González

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Este trabajo presenta una visión global de la religiosidad andaluza durante el Barroco, período de gran interés histórico y antropológico, por cuanto en los siglos XVI-XVIII cristalizan los fundamentos de la religiosidad actual. A partir de una exposición teórica en la que se definen conceptos como los de religiosidad popular, religión oficial y religión de los andaluces, se valora la decisiva aportación de las órdenes religiosas a la conformación del universo mental de creencias, seres sagrados y rituales del hombre del barroco en Andalucía, y especialmente en las devociones, en la estética e instituciones propias de la Semana Santa. [Este trabajo se enmarca en la actividad del Grupo de Investigación y Estudios de la Religión en Andalucía (GIESRA) del que los autores forman parte ([www.grupo.us.es/giesra](http://www.grupo.us.es/giesra))].

### Religiosidad popular versus religión oficial

La religión pertenece al mismo tipo que otras manifestaciones culturales del hombre. Es inadecuado considerar a las religiones aisladas del contexto sociocultural que las produce, mantiene y transforma. Existe una relación de causa-efecto, por ejemplo, entre las devociones a determinadas imágenes y las condiciones medioambientales, socioeconómicas y circunstancias históricas que las favorecieron o perjudicaron; tampoco puede olvidarse la influencia de las disposiciones eclesíásticas y los liderazgos en la conformación de la religiosidad, pero es de todos conocido, que la mera norma por sí misma no crea hábitos y cultura. La Antropología social no niega el componente sobrenatural en la cultura, pero afirma que la religión está condicionada por las estructuras y circunstancias sociohistóricas de cada pueblo; es engañoso creer que el mantenimiento de las formas religiosas implica también el de los contenidos y sus significados.

La Iglesia Católica es la organización religiosa más unificada de todas las existentes, como lo atestiguan el grado de centralismo de las instituciones, la jerarquización de los cargos de gobierno, el estrecho control de la doctrina, la unidad de los rituales y universalización de los símbolos. Esta unidad no ha sido, sin embargo, nunca una realidad total, sino que ha sido rota en multitud de ocasiones por grupos considerados disidentes que han sido expulsados, pero incluso dentro de la misma institución han existido y existen grupos que parten de concepciones y actitudes diferenciadas de la postura oficial, tales como órdenes, congregaciones e institutos religiosos y grupos autónomos que se sienten parte de ella, pero que no siguen todos sus postulados, sin olvidar las peculiaridades de las iglesias nacionales y misioneras<sup>1</sup>.

Esta unidad se resiente aún más si tenemos en cuenta la diversidad cultural, propia de cada una de las sociedades en las que el catolicismo está presente, amén de otras particularidades propias de clases sociales, género y formas de subsistencia. La historia y la antropología han aportado la evidencia de la imposibilidad de exportar a otros pueblos en sus contenidos doctrinales cualquier religión en su integridad, por ser ésta, resultado de sincretismos nacidos de las circunstancias históricas y socioculturales. Los sistemas religiosos conforman y son conformados por los sistemas culturales y mentales, por lo que para comprender con profundidad lo culturalmente diferente, es necesario trascender nuestro propio sistema de pensamiento. En último término, una religión no es una mera acumulación de creencias y ritos sino un sistema integrado de interpretación del hombre y del mundo.

Toda religión, aunque fuera única en su doctrina, es diferente en la forma de vivirla por cada sociedad, diferencias que no son de menor cuantía, sino que afectan incluso a la concepción doctrinal básica y esencial. Las diferencias no son sólo de rituales sino también de contenido teológico, aunque estas diferencias se despachen motejándolas simplemente de “supersticiosas” y/o heréticas. Esto se explica porque toda sociedad, clase o etnia y el pueblo común, antes y ahora, reinterpretan los mensajes doctrinales pasándolos por el filtro de su propia cultura. A mayor abundamiento, la generalidad de las poblaciones muestra poco o nulo interés por disquisiciones teológicas y miste-

---

<sup>1</sup> Algunas de las ideas contenidas en este artículo han sido expuestas anteriormente en mi libro *La Religión de los Andaluces*. Málaga, Editorial Sarriá, 2006.



rios tan queridos por los especialistas, aunque en ocasiones, espoleados por la propia polémica eclesial lleguen a tomar partido a favor o en contra.

La religiosidad popular está penetrada, orientada e informada por la doctrina y las instituciones eclesiásticas, que han sido en el pasado una forma de poder que controlaba comportamientos y conciencias puesto que disponían de plena capacidad coactiva. Estas circunstancias históricas han provocado entre otros aspectos, el rechazo de ciertas normas y principios, la aceptación de otros y la reinterpretación de la mayoría. En los últimos decenios se detecta un fuerte incremento de las manifestaciones de religiosidad pública apoyadas sobre todo en hermandades, junto a una creciente secularización apoyada en la ciencia y la tecnología, aunque persisten fuertemente arraigadas las creencias mágicas, muchas de ellas de naturaleza espuria.

Existen también grupos minoritarios que se consideran creyentes activos y renovadores de las históricas posiciones eclesiales que viven su propia versión de la fe cristiana bien diferenciada de la oficial. Otros grupos, por el contrario, se constituyen en avanzadillas de movimientos sociales conservadores. Simultáneamente, se observa una escasa influencia de las instituciones eclesiásticas en la vida de los españoles. Buena prueba de ello es la amplia aceptación entre cristianos del divorcio, la contracepción, la sexualidad pre y extra matrimonial, junto a la escasa práctica de los sacramentos, la renuncia al pago de impuestos para el mantenimiento de la institución eclesiástica y otras respuestas nacidas de la libre decisión personal o de grupos, lo que prueba que el factor religioso no determina el comportamiento de la mayoría de los ciudadanos.

En la actualidad, la religión común de la mayoría de los ciudadanos, al menos entre meridionales, es concebida y vivida de forma distinta: seleccionan del conjunto de creencias y directrices eclesiales aquéllas que consideran razonables, concordantes con su cultura y valores y ajustadas al tiempo presente, lo que algunos llaman “religión a la carta”, sin que por ello dejen de considerarse cristianos y miembros de la Iglesia Católica. Siguen considerando la fiesta como la mejor ocasión para establecer el diálogo del hombre necesitado con lo sobrenatural, expresado fundamentalmente a través de la oración, las promesas y los exvotos. Estas expresiones no invalidan otras formas de experiencia religiosa ordinaria de carácter privado, tales como la oración individual y la recepción de algunos sacramentos. Éstos, por el común de la ciudadanía, no son valorados ni tienen el mismo significado que para la ortodoxia, dándose incluso, en alguno de ellos, una inversión del sentido o, simplemente, se excluyen de la práctica ordinaria, como ocurre con la penitencia y la extremaunción y en cierta manera con la

confirmación. Los casos del bautismo y el matrimonio, por coincidir con actos culturales ligados a momentos cruciales de las sociedades, gozan del favor de la mayoría. La ordenación sacerdotal afecta a un muy reducido grupo de varones y es sabida la profunda crisis que afecta a este rito de iniciación.

La llamada religiosidad popular, caracterizada por algunos como anacrónica y dependiente, nacida del retraso económico y el tardío acceso de los jóvenes a la enseñanza secundaria y universitaria, con lo que ello conlleva de ausencia de educación en los valores racionales y científicos, se expresa por sus manifestaciones barrocas. Probablemente este apego por lo barroco se corresponde con los períodos de mayor esplendor de esta forma de religión, los siglos XVI-XVIII. La estética barroca, reelaborada por la concepción romántica que exalta la sensualidad, se ha convertido en un canon riguroso del que salirse es casi imposible. Ésta, además de contar con el criterio inapelable de los expertos y artistas ha calado hondo en el sentido popular, de forma que otras sensibilidades artísticas y rituales no encuentran eco en las manifestaciones religiosas. Pero lo barroco no se expresa sólo en la estética sino también en la forma de entender y vivir la religión; así, para las cofradías lo religioso es entendido sobre todo como culto externo y en el procesionar las imágenes, actividades a las que subordinan casi toda su capacidad económica y de organización, y sus sentimientos religiosos. Para los cofrades, no poder sacar las imágenes titulares en la Semana Mayor por las calles de su ciudad supone un fracaso.

En los últimos decenios las ciencias sociales han utilizado los conceptos de *religiosidad* y *religión popular*; a falta de otros más precisos; recientemente y tras muchos debates, se comienza a desestimar su uso por impreciso, cuando no por interesado. El primero se refiere fundamentalmente a la praxis, mientras que el segundo pone el énfasis en las creencias y dogmas; dicho de otra manera, el término religiosidad sería más contingente, e incluye el sentido de desviación de la norma, mientras que el de religión, tiende a lo permanente, lo que desde el discurso eclesiástico viene a significar verdad frente a error en las creencias, conceptos muy cuestionados por la Antropología social y cultural.

La religiosidad popular, considerada imperfecta cuando no desviada, desde perspectivas oficialistas, tiene algo de positivo, aunque siempre —dicen— habrá que limpiarla de adherencias erráticas, creencias superfluas y ceremonias contaminadas. Y es que la institución eclesiástica soporta a duras penas la religión no eclesiástica, pues como dice el jesuita y filósofo de la religión J. Gómez Caffarena: “*La autoridad eclesiástica que, como ya noté, no está sin más con la religiosidad popular, la cultiva como indispen-*



## RELIGIOSIDAD Y SEMANA SANTA EN ANDALUCÍA DURANTE EL BARROCO

*sable clientela; pero reconoce también, al menos tácitamente, lo imprescindible de los grupos renovadores. Estos, por su parte, suelen hoy apreciar la acogida y no propenden al cisma”<sup>2</sup>.*

La institución eclesiástica se mueve pues en el ámbito de un *modelo ideal*, en el debe ser, frente a la religión practicada y vivida por la mayoría, que es un *modelo real*, del ser, encarnado en una cultura. Ambos modelos no son estáticos y aunque se insiste continuamente en la inmutabilidad del modelo ideal, el hecho es que ha sido redefinido continuamente a lo largo de los siglos por concilios, sínodos y pastorales, incluso en los conceptos y misterios fundamentales. Es importante señalar que el modelo ideal propugnado por la clerecía tampoco es homogéneo y en su definición pugnan y han pugnado visiones distintas del cristianismo. Por otra parte, ambos modelos se mueven en una dinámica de mutuas influencias, aunque el modelo oficial ha sido durante siglos el dominante y ha ejercido gran parte del poder del estado y es lógico pensar que haya dejado huellas muy fuertes e interiorizadas.

La distinción entre estos dos modelos, desde nuestro punto de vista, sólo es válida a efectos analíticos porque no es real, es decir, no existe ni ha existido en ningún lugar o tiempo, porque una religión no puede considerarse como tal hasta tanto una sociedad no le da vida, la encarna y la pone en práctica, y, precisamente, desde ese momento se vuelve contingente. Toda interpretación del núcleo de doctrina y la acción de ella derivada es por naturaleza, diversa y adaptada a las circunstancias de cada sociedad. En este sentido pues, preferimos llamar a las creencias y rituales, así como a las formas institucionales en las que se desenvuelven los ciudadanos de cada comunidad como **religión de... los andaluces, castellanos o españoles**, en razón de la distancia en que nos situemos en nuestro análisis. Esta propuesta conceptual es de la misma naturaleza que lo son las de cultura, literatura o economía aplicados a un país, región o localidad concretas, lo que quiere decir que son culturas, literaturas o economías singulares que participan de otras más amplias como la española, europea o americana, con las que se interrelacionan, pero que se estructuran y manifiestan con rasgos suficientemente significativos y peculiares que la diferencian de otras.

En último término, pero no por ello menos importante, hay que situar el problema de la transmisión y aceptación de ideas y creencias, es decir, la posibilidad de difundir o exportar modelos, que en nuestro caso, se conocen como acciones de evangelización,

---

<sup>2</sup> Cfr. GÓMEZ CAFFARENA, J. 1993.

catequización o misionalización. Partimos del principio de que el receptor de los mensajes no recibe con la misma valoración ni contenidos todo lo que envía el emisor; es más, ciertos mensajes no entran en la lógica de ciertas culturas, grupos o individuos, o, simplemente, la problemática que se les plantea no existe para el interlocutor. Los mecanismos de transmisión no se pueden plantear en términos de buena o mala enseñanza, pues el mensaje emitido, aún suponiendo que sea homogéneo, está destinado a unos receptores diversos, y frecuentemente ajenos al emisor, por lo que el resultado será una nueva construcción mental y unas acciones o rituales semejantes, pero no iguales. Esta construcción se forja a partir de la tradición y de las peculiares circunstancias y formas de entender el mundo, la sociedad y su entorno en el devenir histórico. Los mensajes serán reelaborados y adaptados, es decir, pasados por el filtro de su propia cultura, lo que puede denominarse percepción religiosa común.

Muchos pastoralistas cristianos han caído en el espejismo de confundir los términos de la ecuación de que lo que se emite es lo mismo que se recibe, confiados en las formas externas y sin duda, amparados en la prepotencia histórica de la institución eclesiástica en la geografía peninsular, pero la realidad es que, como ya expresara el religioso dominico J. Duque: “...*hay que tener en cuenta las tremendas dificultades pastorales que se presentan desde el momento y hora que se desee revitalizar evangélica y pastoralmente las asociaciones y manifestaciones de Religiosidad Popular (...); los esfuerzos que han gastado, los hombres y mujeres que se han desfondado en la tarea (...) y los resultados apenas se han visto*”<sup>3</sup>.

El clero y los agentes pastorales están divididos respecto a la postura a tomar ante la llamada religiosidad popular, fomentándola unos y combatiéndola otros; los obispos en general, mantienen desde el último tercio del pasado siglo una postura de apoyo entusiasta a estas formas de religión para su “purificación” de elementos superfluos, erráticos o espurios; por el contrario, muchos curas jóvenes en el mismo período, querían acabar con la religiosidad popular pues veían en ella meros rituales vacíos que ocultaban todos los males de la sociedad y la religiosidad tradicionales: injusticia, egoísmo, gasto superfluo y conservadurismo, junto a formalismo, ritualidad vacua y folclórica. La postura de apoyo de la jerarquía a las manifestaciones de la religiosidad popular, como responsables de la continuidad de la institución eclesiástica, no fue en décadas anteriores tan condescendiente. Quizás confunde la jerarquía creyentes con fieles, y en el sur peninsular hay muchos de los primeros pero pocos de los segundos.

---

<sup>3</sup> Cfr. DUQUE, J. 1986.



### Las órdenes religiosas y su influencia en la sociedad y religiosidad andaluzas

Aunque la Iglesia Católica ha mantenido históricamente la unidad en la doctrina, sin embargo, ha sido variada en las estrategias espirituales, y diversa y hasta contradictoria, en las de mantenimiento de las instituciones que la componen. Es por ello que conviene distinguir desde el principio entre la iglesia jerárquica o secular y la iglesia regular u órdenes religiosas. La primera, más poderosa y estable, se ha complementado con la acción de la segunda, que ha sido más influyente en la conformación del cristianismo que ha llegado hasta nuestros días. Las órdenes y congregaciones religiosas masculinas o clero regular, no forman parte actualmente del paisaje cultural y religioso de nuestras ciudades medias y pueblos y su escasa presencia se diluye en las grandes ciudades. Esta situación era, sin embargo, muy diferente en el pasado. Tras la conquista cristiana de Andalucía, los frailes mendicantes se expandieron por la Andalucía occidental y tras la conquista de Granada, por la oriental. Hubo un tiempo glorioso, siglos XVI al XVIII, en el que la sociedad y la religión no podían entenderse sin la presencia de los clérigos regulares o frailes, pues estaban presentes y de forma significativa en todos los núcleos urbanos.

El punto de inflexión de estas instituciones se sitúa en las desamortizaciones de sus bienes, supresiones y finalmente su extinción en 1835-1836. Las órdenes mendicantes que mayor incidencia tuvieron en Andalucía fueron las de los franciscanos, dominicos, carmelitas, agustinos y mínimos, a las que seguían las de redención de cautivos, trinitarios y mercedarios, y los hospitalarios de San Juan de Dios, que cumplieron otro papel, además de las órdenes monásticas de jerónimos, cartujos y basilios. Los jesuitas son un caso aparte, pues no eran órdenes y sus tácticas de expansión y espiritualidad fueron bien diferentes. De entre todas las órdenes, los franciscanos tuvieron mayor presencia en la sociedad y ello vino motivado por la significación espiritual y su cercanía al pueblo. Las órdenes estaban presentes en numerosas villas y ciudades a través de tres tipos: orden primera (varones), segunda (mujeres) y tercera (seglares); esta última fidelizaba a familias enteras. A ello habría que unir las diversas ramas nacidas de la reforma que dividió a casi todas las órdenes en dos ramas: calzados y descalzos. Los franciscanos de todas las ramas llegaron a constituir casi el 25% de todos los frailes de la corona de Castilla. Cuando coincidían en una población o comarca, como era frecuente, conventos masculinos y femeninos y su correlato seglar, la orden tercera, se producía un efecto multiplicador y monopolístico de la espiritualidad de una orden específica.

Las órdenes religiosas primero y a partir del siglo XVII las congregaciones religiosas, han influido poderosamente en la vida social y cultural de los andaluces, y han dejado una profunda herencia patrimonial y espiritual. Menor importancia tuvieron las órdenes monacales, por su escaso número, alejamiento de los centros urbanos y sus propios fines que las mantenían aisladas. Las distintas órdenes religiosas extendieron su red de conventos, ocupando paulatinamente los grandes núcleos urbanos de los antiguos reinos de Jaén, Córdoba, Sevilla y Granada, alcanzando también su influencia a los núcleos menores y rurales. Las cifras hablan por sí solas: a principios del siglo XVI la familia franciscana constaba de 50.000 miembros (30.000 observantes y 20.000 conventuales), aunque en el momento de la exclaustación los frailes de todas las órdenes habían descendido a unos 30.000<sup>4</sup>.

En esta expansión las distintas órdenes tuvieron ventajas y dificultades, éstas últimas provenientes de los propios clérigos seculares, de los cabildos civiles y de las autoridades civiles y eclesiásticas; sin embargo, contaron en muchos casos con el apoyo real, de los linajes nobiliarios y de las instituciones locales. Las órdenes utilizaron hábilmente las contradicciones del propio sistema y del galimatías jurisdiccional y de la división de poderes propia del Antiguo Régimen. Los más directos competidores de los frailes fueron los propios curas, beneficiados y capellanes diocesanos. Los nuevos conventos se convertían en base de operaciones desde los que se hacían presentes en los lugares más apartados. Los frailes buscaban el contacto con la gente, lo que supuso la superación de la vida monacal y eremita. En palabras de un claretiano historiador de la vida religiosa:

*«La figura religiosa del momento ya no es el hombre que huye a la soledad de los desiertos o se oculta en la fragosidad de los bosques, sino el fraile cercano, hermano de todos, a quien se le podrá encontrar cada día en la calle, mezclado en la problemática de los hombres. Los mendicantes configuran el contexto urbano hasta el punto de que su mayor o menor presencia significará el mayor o menor esplendor económico y cultural de las ciudades. A la medida de la categoría de una ciudad, existirán en ella una, dos, tres o las cuatro órdenes mendicantes más importantes: Predicadores, Menores, Carmelitas y Agustinos. Y la razón es clara. En una ciudad económicamente débil no había*

---

<sup>4</sup> MARTÍNEZ CARRETERO, I. "Órdenes y congregaciones religiosas masculinas y su aportación a la cultura. En *Proyecto Andalucía. Antropología*. Sevilla: Publicaciones Comunitarias, 2001, p. 210.



*posibilidad de subsistencia para varios conventos que tenían que vivir de la cuestación diaria de puerta en puerta»<sup>5</sup>.*

Aunque el nivel intelectual entre las órdenes mendicantes era diferente, en razón de la primacía que cada orden daba a los estudios, todas ellas tenían centros de enseñanza propios para sus novicios y profesos donde se preparaban intelectual, teológica y pastoralmente para predicar, confesar y dirigir la liturgia, aunque destacaron en otras numerosas áreas del saber. Pero su labor docente no terminaba en sus propios novicios, sino que con frecuencia abrían sus centros a jóvenes de la pequeña nobleza de las localidades en que estaban asentados, lo que redundaba sin duda en la posibilidad de hacer carrera eclesiástica o jurídica fuera de las órdenes.

Dominicos, agustinos, franciscanos y carmelitas, brillaban en las cátedras de Humanidades, Derecho y Teología, aunque “sus grandes dotes no estaban acompañadas de puro espíritu evangélico”, pues la Universidad era competitiva y llena de zancadillas y trincas en la búsqueda de las cátedras, como un peldaño para el acceso a los centros de poder; también destacaron como confesores, jueces, consejeros, inquisidores, embajadores y obispos. La geografía andaluza se llenó de universidades y estudios generales, todos los cuales se constituyeron en focos de cultura y a mayor abundamiento, los conventos contaban con importantes bibliotecas<sup>6</sup>. En los conventos existía una jerarquía de la inteligencia que sólo dejaba a los legos, generalmente analfabetos, la oportunidad de ser santos pero no sabios.

Los frailes eran queridos en pueblos y ciudades para predicar triduos, novenas y sermones en los tiempos litúrgicos, especialmente en la cuaresma, y en las fiestas locales. La predicación era la tarea fundamental de todos los mendicantes. Quizás por ello, sus iglesias eran de una sola nave con un gran púlpito en el centro o de tres naves con las laterales convertidas en capillas mortuorias. Las órdenes contribuían también a dar solemnidad a los actos litúrgicos públicos: procesiones, rogativas, desagravios y sepelios. Así, a las procesiones del Corpus Christi acudían todas las *religiones*, como se denominaba en aquellos siglos a las órdenes, dándole

---

<sup>5</sup> Cf. ÁLVAREZ GÓMEZ, J. (CMF). *Historia de la vida religiosa*, vol. II. Madrid: Publicaciones Claretianas, 1998, p. 279.

<sup>6</sup> Cf. PÉREZ GARCÍA, R. M. 2006.

gran brillantez y colorido. En la ciudad de Sevilla, según un testimonio de mediados del siglo XVIII desfilaron más de 1.400 frailes<sup>7</sup>. También era notoria su presencia en los entierros, especialmente los franciscanos, que lo tenían como función habitual<sup>8</sup>. Una comparación entre frailes y curas diocesanos pone en evidencia que con independencia de la unidad doctrinal básica, y de ello se encargaba con celo el Tribunal de la Inquisición, en la práctica, curas y frailes, diferían en aspectos tan básicos como el fundamento mismo de su supervivencia; para los primeros, los diezmos, los derechos de estola y las capellanías, constituían sus ingresos y sueldo. Los frailes por su parte, dependían de su trabajo como predicadores, capellanes y sustitutos de curas, y de su habilidad para inclinar voluntades a favor de su convento, promoviendo la entrega de limosnas, promocionando devociones propias y donaciones *intervivos* y *postmortem* y ofreciendo el patronazgo de las capillas de los conventos a personas poderosas a cambio de un enterramiento digno y plegarias por su alma e incluso, supliendo al clero secular en las misas contraídas con las capellanías. Los frailes ofrecían además un culto más continuado en razón del número de religiosos y una religiosidad más cercana, basada en imágenes de amplia devoción y en creencias popularmente compartidas, que hacían que muchas iglesias conventuales se convirtieran en verdaderos santuarios.

Desde el punto de vista institucional las órdenes tenían independencia de los obispos y sólo respondían ante sus superiores y capítulos provinciales y generales, donde se elegían los cargos de gobierno por un tiempo limitado. Los frailes, aunque pertenecían a un convento en particular, podían cambiar de residencia por necesidades de la orden o de la actividad a desarrollar. Como es bien sabido, los obispos eran vitalicios y los curatos y canonjías que se proveían por oposición o designación real o episcopal eran desempeñados también de forma vitalicia. Las parroquias por su parte, tenían un distrito fijo y perfectamente deslindado; por el contrario los conventos carecían de límites y, en consecuencia, los frailes se movían libremente de un lugar a otro para predicar o promover acciones a favor de su convento.

---

<sup>7</sup> MATUTE, J. *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla*, vol. II. Sevilla: 1887. P. 156.

<sup>8</sup> GÓMEZ NAVARRO, S. "Un acercamiento singular a la seráfica religión: muerte y franciscanismo en la Córdoba del Antiguo Régimen". En *III Curso de Verano El Franciscanismo en Andalucía*. Córdoba: CajaSur, 1999. Pp. 377-400.



Contaban además con la competencia que hacían otros conventos que trataban también de ocupar el mismo espacio religioso. Los frailes una vez que fundaban un convento, tenían la aspiración de mantenerlo y engrandecerlo, lo que sin duda redundaba en beneficio de la orden, pero a veces en perjuicio de la parroquia y de otros conventos, por lo que no faltaban disputas y diferencias. Dice un historiador de la Iglesia a este respecto:

*“Las interminables discusiones entre el clero secular, preocupado sólo en defender los derechos de los párrocos, y las órdenes religiosas, sobre todo las mendicantes, que en gran parte se encargaban propiamente de la pastoral, no podían ser más lamentables. La culpa pesaba por igual sobre ambas partes. El clero en su conjunto, el alto y el bajo, el regular y el secular hallábanse aún muy lejos de estar imbuidos de aquel sentido de responsabilidad que hace que todos los intereses se eclipsasen ante la tarea principal”<sup>9</sup>.*

La influencia más clara y manifiesta de las órdenes ha quedado en la llamada religiosidad popular, tradicional o común; cada una difundía su propia espiritualidad, es decir, la especial valoración de los misterios y el sentido de lo religioso: rituales como vía crucis, procesiones de Semana Santa, rosarios de la aurora; devociones a imágenes propias o adoptadas; oraciones, santos, novenas; instituciones: hermandades, asociaciones; símbolos: medallas, escapularios, banderas, guiones; espacios sagrados: calvarios, ermitas y santuarios. No sería fácil explicar la amplia y profunda institucionalización de las hermandades y cofradías en Andalucía sin la presencia de las órdenes. Éstas terminaron por constituir un importante patrimonio religioso material e inmaterial que ha llegado a ser de uso común para el pueblo y toda la Iglesia española, que lo ha incorporado como propio. Entre estas prácticas religiosas cabe citar el Rosario público tal como ha llegado hasta nosotros, obra de los dominicos y capuchinos, con rosarios diurnos, nocturnos y de la aurora, que si en otro tiempo estuvieron generalizados, han desaparecido prácticamente en la actualidad.

*“El fenómeno rosariano constituye un elemento fundamental en la estructuración de la religiosidad barroca y por extensión de la propia sociedad andaluza y española. Hoy difícilmente podemos calibrar la importancia capital de un rezo y una devoción que llegaron a*

<sup>9</sup> Cfr. HERTLING, L. *Historia de la Iglesia*. Barcelona, Herder, 1993, p. 282.

*constituirse en paradigma de una forma de pensar, de creer, de vivir... y también de morir porque el Rosario marcaba el ritmo de la existencia del hombre y la mujer andaluza, sobre todo en las tardes, noches y madrugadas de cada día, otorgando a la religión un carácter eminentemente popular, pleno de espontaneidad, dinamismo y cotidianidad. Gracias al uso del Rosario público, nacido como tal en la capital hispalense a fines del siglo XVII bajo el influjo de las predicaciones del dominico gallego Fray Pedro de Santa María de Ulloa, el rezo avemariano —que aparece ya estructurado a fines del siglo XV y alcanza su primera gran difusión en la segunda mitad del XVI (Lepanto, 1571) a través de los Dominicos— se convierte en una devoción que traspasa los umbrales de la tutela clerical y adquiere connotaciones genuinas de raíz popular. En este proceso fueron fundamentales las cofradías dominicas y las hermandades diocesanas, éstas en una muy variada tipología”<sup>10</sup>.*

El culto a las ánimas benditas, tan presente en la conciencia de nuestro pueblo hasta hace pocas décadas, dado su acendrado sentido de familia, está indisolublemente unido a la virgen del Carmen, patrona de la Orden Carmelita<sup>11</sup>. El Concilio de Trento había ordenado que se diera culto a estos seres espirituales que prácticamente monopolizaron los carmelitas usando a la Virgen del Carmen como bandera. Las órdenes difundieron iconos de la virgen que se encuentran entre las advocaciones marianas más difundidas en Andalucía y de toda España: la Inmaculada Concepción, patrocinada por los franciscanos, la virgen del Rosario por los dominicos, la del Carmen por los carmelitas, la de los Remedios por los trinitarios, de las Mercedes por los mercedarios, de la Victoria por los mínimos, de los Dolores por los servitas y la Divina Pastora por los capuchinos. De igual suerte, algunas órdenes difundieron determinadas devociones cristíferas: los franciscanos a la Veracruz; los carmelitas al Santo Sepulcro; los trinitarios al Cautivo y los agustinos al

---

<sup>10</sup> Cfr. ROMERO MENSAQUE, C. J. “El Fenómeno rosariano en la provincia de Sevilla. Un estado de la cuestión”. En *VII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2006, p. 15.

<sup>11</sup> JIMÉNEZ BARTOLOMÉ, A. M. “Las hermandades de Ánimas: una aproximación al caso de Málaga”. En *Actas de las IV Jornadas La Religiosidad popular y Almería*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2005, pp. 277-303. PEDREGAL, L. “La devoción a las Ánimas en Sevilla”. En *Archivo Hispalense*. 1946, n° 20, pp. 191-204. RODRÍGUEZ MARÍN, F. J. “Las hermandades de Ánimas en Málaga: aspectos devocionales y artísticos”. En *Actas de las IV Jornadas La Religiosidad popular y Almería*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2005, pp. 305 – 309.



Crucificado. Junto a estas devociones genéricas, impulsaron devociones específicas que llegaron a ser declaradas patronas o gozaron de una especial devoción en ciudades y comarcas. Los privilegios espirituales, a los que tan sensibles eran los sectores acomodados de la sociedad del Antiguo Régimen, por cuanto garantizaban el futuro en la otra vida, fueron impulsados por las órdenes que los obtenían de Roma. En algunos casos se trataba de verdaderos amuletos como el escapulario del Carmen o de rituales mágicos como el privilegio franciscano de la Porciúncula.

Las órdenes religiosas fueron las creadoras e impulsoras de la Semana Santa a través de las cofradías y hermandades. Estas instituciones de seglares nacieron en gran parte vinculadas a aquéllas, que las alojaron en sus conventos y promovieron devociones a determinadas advocaciones de Cristo y a María, cuyas vírgenes dolorosas: *Angustias*, *Amargura* y *Dolores* son de tanta aceptación entre los andaluces. Sin duda, la rivalidad entre hermandades, que han hecho grande la Semana Santa, no era sino el trasunto de la existente entre las propias órdenes. Finalmente, los franciscanos de la tercera orden serán los responsables, en gran parte, de la conmemoración del nacimiento de Jesús, con la instalación de belenes y la celebración de viacrucis.

La omnipresencia de las órdenes religiosas en otro tiempo es en la actualidad sólo una sombra de lo que fue en el terreno religioso, artístico, monumental y urbanístico, de forma que nuestros pueblos y ciudades no podrían explicarse sin tener en cuenta a estas instituciones conventuales. Pero además, existen otros muchos rituales, devociones, creencias, fiestas, testimonios materiales, conocimientos, recuerdos, topónimos, nombres propios, frases, dichos, y un largo etcétera, que llenan nuestro imaginario, que son herencia de las órdenes religiosas.

### Expresiones de la religiosidad barroca

La presencia del clero regular en la vida ciudadana ha dejado una fuerte impronta en la manera de entender y vivir la religión en la Andalucía creada fundamentalmente en la época barroca. En un primer nivel representado por la religiosidad oficial, la incidencia se hace patente en el fomento de devociones propias de cada orden, que en muchos casos son asumidas desde el poder civil como propias de la población a través del reconocimiento de su patronazgo sobre el lugar, aun a despecho o en pugna con el universo devocional favorecido por el clero secular, otras órdenes y las clases populares. Dentro de ésta juega un papel fundamental el aparato festivo y ceremonial desplegado en torno a ciertas fiestas del calendario

litúrgico, especialmente el Corpus Christi y fiestas ecuménicas de Cristo y la Virgen, cuyas características formales deben mucho a la interacción entre los miembros de las órdenes y las oligarquías locales, deseosos todos de expresar a través del ritual los valores y esquemas de la sociedad estamental del Antiguo Régimen.

Sin duda alguna, la festividad del Corpus es la fiesta por excelencia de la religiosidad oficial<sup>12</sup>. Como es sabido, esta fiesta establecida para el orbe católico por el Papa Urbano IV en 1264, alcanzó su definitiva configuración en el siglo XIV. Desde entonces la fiesta se extendió a todo el occidente europeo, primero a las grandes ciudades episcopales y luego a las restantes. En el caso de Andalucía, la fiesta llega tras la conquista cristiana en un momento de efervescencia religiosa. Los cristianos la utilizaron no sólo para conmemorar uno de los principales misterios de su fe, sino también para hacer patente su poder político y religioso.

Era ésta una fiesta eminentemente urbana, por ello se celebraba con especial brillo en las ciudades donde abundaban la derecía y los funcionarios. La procesión era única para toda la ciudad, y las iglesias mayores y el recorrido cercano constituían el alfa y omega de la fiesta. A ella concurrirán autoridades eclesiásticas, órdenes religiosas y clérigos, además de las instituciones civiles con el cabildo secular como pieza clave en su sostenimiento. La fiesta del Corpus Christi expresaba muy claramente la representación simbólica de la sociedad estamental que discurría procesionalmente. Estaban presentes corporativamente, en riguroso orden jerárquico, todo el cuerpo social de la ciudad representado por las corporaciones en sus cabildos civil y eclesiástico, las parroquias, las órdenes religiosas, las hermandades sacramentales, de gloria y penitencia, los gremios en representación del mundo artesanal y las universidades y colegios. También procesionaban los santos protectores de la ciudad y/o sus reliquias. La custodia bajo palio era el centro simbólico, que no físico, de la procesión, y la cercanía a ella constituía el más claro referente de poder y estatus.

Las reformas ilustradas promovidas durante el reinado de Carlos III le restaron carácter popular, al prohibir todos los elementos considerados inadecuados o profanos: danzas, gigantes, cabezudos y tarascas. Los gremios dejaron de participar en la fiesta y poco a poco fue disminuyendo el esplendor del aparato festivo y ornamental, hasta que la procesión del Corpus fue quedando en manos eclesiásticas y

---

<sup>12</sup> RODRÍGUEZ BECERRA, S. *La religión de los andaluces*. Málaga: Editorial Sarriá, 2006, pp. 163-183.



en los sectores cercanos. No obstante, como herencia de la religiosidad barroca, la celebración del Corpus constituye, aunque difuminada, la simbiosis entre la Iglesia y la sociedad civil, propia del Antiguo Régimen. Esta celebración gozaba en la época barroca de mayor atractivo en las ciudades que en los pueblos, pues en las primeras se dan todos los elementos precisos para la fiesta con mayor excelencia, lujo y variedad, logrando un espectáculo multicolor en el que se unían el exorno de las calles, la indumentaria de los participantes y los valores artísticos de las andas procesionales sobre las que desfilan las imágenes de devoción y la custodia. Así, en la Andalucía barroca alcanzó especial protagonismo la celebración en las capitales arzobiscales, como Sevilla y Granada, ciudad esta última donde como se sabe, constituye la principal fiesta del año y en la que la celebración conserva muchos rasgos antiguos. Igualmente esplendorosa fue en los siglos de la Edad Moderna la celebración eucarística en otras ciudades episcopales como Baeza, Córdoba, Jaén o Málaga, y aquellas poblaciones medianas marcadas por una fuerte presencia eclesíástica, como Baza, Carmona o Úbeda, donde la presencia de un nutrido clero secular y regular proporcionó un decidido impulso al culto eucarístico.

La devoción a la virgen María logró en la Edad Media un nivel nunca antes logrado en el cristianismo. Esta situación de predominio alcanzará altas cotas de devoción en Andalucía y otros territorios conquistados. Los frailes y de otra manera las monjas promocionaron la devoción a las imágenes con arraigo local y/o expandieron la devoción a las titulares de su orden respectiva. Como consecuencia de estas actuaciones y estrategias, Andalucía cuenta con una abrumadora mayoría de ermitas y templos dedicados a María, aunque no faltan algunos dedicados a Cristo y a santos y excepcionalmente, a reliquias. El campo andaluz está sembrado de santuarios marianos de blanca arquitectura en medio de bellos paisajes, dedicados a advocaciones relacionadas con lugares geográficos que identifican un lugar y un icono con una entidad de población. Las leyendas de origen de las mismas expresan claramente esta relación. Los santuarios no están, sin embargo, distribuidos equilibradamente por toda la región, pues predominan más en la Andalucía Bética que en la Penibética. Las grandes órdenes mendicantes son las responsables de la masiva presencia de estas devociones a la Virgen, Cristo y los santos. El campo de acción para esta difusión hagiográfica vino representado principalmente por las misiones populares, en las que los predicadores fomentaban e impulsaban el culto del elenco santoral propio de su orden. Esta propaganda desde el púlpito daba en frecuentes ocasiones como fruto la creación de hermandades y cofradías y la devoción a imágenes patrocinadas por las respectivas órdenes.

La palabra, que forma parte indisoluble de los rituales de todas las religiones, se constituye a veces en el centro del propio ritual, tal ocurre en la misa, en la que una parte esencial es la homilía, y en novenas, quinaros y triduos, así como en ceremonias mortuorias, de desagravio, rogativas y fiestas litúrgicas. El sermón se constituye en la pieza clave de la oratoria sagrada; a través de él los frailes y clérigos adoctrinan, reconviene, ensalzan y adaptan las fuentes sagradas, con los límites fijados por la ortodoxia, a las realidades sociales y culturales de la época<sup>13</sup>. Las órdenes religiosas se habían especializado en la oratoria, de forma que en los siglos XVII y XVIII la mayoría de los predicadores eran frailes de las diversas órdenes. La predicación era una tarea básica en la difusión de la religión y en consecuencia en la actividad conventual, en la formación de los novicios y en la carrera de los frailes. Tener un buen orador en un convento era una garantía de buenos ingresos y de prestigio para la orden. El fraile subido al púlpito era el centro de toda la atención de un público, numeroso y distinguido, que posteriormente vería su esfuerzo impreso “a solicitud de los aficionados” para mayor difusión y beneplácito de su autor.

De muchos de estos sermones, entre los que los cuaresmales ocupaban un primerísimo lugar, tenemos constancia directa por que fueron impresos, pero la mayoría serían pronunciados por los llamados “frailes de comunidad”, sin gran formación y que aunque no alcanzarían los niveles de oratoria y contenidos de los sermones pronunciados en las ciudades importantes, quizás llegaran más al pueblo. Algunos de los sermones, especialmente los pronunciados por los grandes predicadores, mayoritariamente frailes, durante las fiestas mayores, con ocasión de defunciones de personas reales, canonizaciones y victorias militares, se imprimían en cuadernillos. Éstos se conservan por miles en las bibliotecas episcopales, de cabildos y universitarias y eran piezas habituales en las bibliotecas y archivos conventuales, y previsiblemente en algunas casas<sup>14</sup>. El sermón, figura central de la oratoria en este período, llegó a tales niveles de retórica y de retorcimiento del lenguaje, que quizás

---

<sup>13</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, A. C. *La escritura transformada. Oralidad y cultura escrita en la predicación de los siglos XV al XVII*. Universidad de Huelva, 2006. NUÑEZ BELTRÁN, M. A. *La oratoria sagrada de la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*. Sevilla: 2000.

<sup>14</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, A. C. “Aproximación a la predicación andaluza de los siglos XVII y XVIII”, En *Qalat Chábir. Revista de Humanidades*. 1994, n.º 2, p. 76. GÓMEZ MORIANA, M. “Los sermonarios de capuchinos –siglos XVII al XX– del Archivo Provincial de Andalucía”. En *IX Curso de Verano El Franciscanismo en Andalucía*. Córdoba: CajaSur, 2004, pp. 231-242.



no fuera la mejor forma de adoctrinamiento del pueblo, pues se convirtió en expresión pública de la intransigencia frente a las corrientes liberales<sup>15</sup>. El lenguaje utilizado, lleno de metáforas, giros y circunloquios, las continuas referencias al mundo bíblico y al mundo clásico y lo rebuscado del estilo, hacen muy improbable que fuera entendido, ni siquiera por el sector más cercano a la Iglesia del que formaban parte los caballeros, burgueses y funcionarios. Aunque sin duda alguna estos últimos se sentirían atraídos por el espectáculo de oratoria que eran capaces de lograr los predicadores. De igual modo, los legos que en su misión de limosneros recorrían la geografía rural, difundiendo milagros y devociones, daban cuenta de una forma de concebir la religión bien diferente a la de teólogos y maestros de la orden.

### Los Rituales: Semana Santa, Vía Crucis, rosarios, procesiones y rogativas

La piedad barroca se manifestaba en un amplio aparato ritual articulado en torno al culto al Sacramento, Cristo en sus advocaciones pasionistas, la Virgen en sus titulaciones dolorosas y gloriosas y los santos; los frailes mendicantes,

*“cultivaron la religiosidad popular mediante misiones, procesiones, imprimiendo las cartillas de la Doctrina Cristiana y otros libros de devoción, construyendo iglesias adaptadas a estos métodos pastorales, levantando retablos con esculturas y pinturas de un arte barroco popular”*<sup>16</sup>.

La puesta en práctica de las disposiciones de Trento dio un gran impulso a las celebraciones litúrgicas. Así, a partir del siglo XVI se revitalizará la Semana Santa con la fundación de las cofradías de penitencia, que sacaban a la calle las imágenes de la Pasión, llenas de sentimiento y patetismo, que buscan mover los fieles a la penitencia. La Semana Santa se convierte así en la quintaesencia de la religiosidad popular: procesiones de cristos y vírgenes acompañadas de hermanos de luz, disciplinantes, romanos armados, personajes bíblicos y alegóricos, trompeteros,... todo un mundo barroco, que buscaba a la par que lucimiento estético mover a devoción.

<sup>15</sup> AGUILAR PIÑAL, F. *Temas sevillanos*. Sevilla: 1998, pp. 201–221.

<sup>16</sup> Cfr. ANTÓN SOLÉ, P. “La religiosidad popular y su expresión plástica en los archivos de la Iglesia”. En *Memoria Ecclesiae*, vol. XVII (Arte y archivos de la Iglesia). Oviedo: 2000, p. 21.

Otra manifestación penitencial difundida en la Edad Moderna es la del vía crucis, recorrido conmemorativo de las estaciones de la pasión de Jesús. Esta práctica piadosa dio lugar a la fundación de corporaciones penitenciales que con altibajos han mantenido este ritual ligado también a las hermandades y cofradías. Especial notoriedad tuvo el fundado en la Cruz del Campo (Sevilla) por el primer marqués de Tarifa, quien lo instituyó a su regreso de Tierra Santa (1518-1520)<sup>17</sup>. El ejemplo del humilladero sevillano trascendió pronto al resto de la región, que vio llenar sus ciudades y pueblos de una variada y sugerente tipología de retablos y capillas callejeras, capillas-tribuna, calvarios, cruces de término, hornacinas, templetes, etc., que al convertirse en escenarios de rituales y prácticas religiosas de muy diversa naturaleza, impulsadas especialmente por los miembros de las órdenes religiosas, contribuyeron poderosamente a la sacralización del entorno urbano<sup>18</sup>.

La religiosidad andaluza del Barroco, se expresó también a través de los rosarios públicos, extendidos por la región a partir de fines del siglo XVII gracias a la acción de la orden dominica. El siglo XVIII verá la consolidación de las agrupaciones rosarianas, que adoptan una compleja y diversa tipología en función de su naturaleza, lugar de residencia, fines, advocaciones, etc., y que se convierten en la tercera asociación parroquial junto a la Sacramental y la de Ánimas, y que conformaron los capuchinos en modelos que han llegado hasta nuestros días; estas asociaciones regidas por unas breves constituciones, se constituyeron propiamente en hermandades<sup>19</sup>.

Este panorama de expresiones rituales se completa con otras muestras más esporádicas, como las rogativas encaminadas a pedir el auxilio de la divinidad en catástrofes: epidemias, sequías, inundaciones, terremotos, que ponen a prueba el poder taumatúrgico de las advocaciones cristíferas, marianas y hagiográficas en torno a las que se desenvuelve la religiosidad popular.

---

<sup>17</sup> GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. "El Vía Crucis a la Cruz del Campo. Origen y desarrollo histórico". En *El Humilladero de la Cruz del Campo y la religiosidad sevillana*. Sevilla, 1999. Pp. 63-83.

<sup>18</sup> OLMEDO SÁNCHEZ, Y. V. "Cruces e imágenes callejeras en la configuración de la ciudad moderna: estudio de algunos ejemplos en Andalucía". En *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna*, tomo III. Córdoba: CajaSur, 2003. Pp. 219 - 235.

<sup>19</sup> ROMERO MENSAQUE, C. J., *El Rosario en Sevilla. Devoción, rosarios públicos y hermandades*. Sevilla: 2004.



### Las instituciones: Hermandades y cofradías y órdenes terceras

Las hermandades y cofradías son instituciones canónicas de seglares surgidas con el propósito de dar mayor realce y permanencia al culto de determinadas imágenes y a la expiación de culpas. También cumplían otras funciones sociales de carácter asistencial, de defensa de grupos o etnias, así como de apoyo mutuo. Su variedad y diversidad, tanto en su estructura como en su composición y objetivos, ha sido tan diversa y cambiante que resulta difícil establecer unos denominadores comunes. Son características básicas a todas ellas: son asociaciones de seglares, autorizadas por la autoridad ordinaria eclesiástica, que dan culto especial a una o varias imágenes titulares en altares y capillas parroquiales, iglesias conventuales, y capillas y ermitas exentas. Tienen personalidad jurídica y por tanto, poseen bienes muebles e inmuebles independientes de los eclesiásticos. Han constituido en todo tiempo, no exento de diferencias y desencuentros, un apoyo a la institución eclesiástica y a las órdenes religiosas, a las que subvenían con recursos económicos como pago a los actos litúrgicos y donativos. Han formado, asimismo, parte del entramado de dominio y adoctrinamiento permanente de los fieles.

A lo largo del Barroco las órdenes religiosas se han distinguido por la promoción de hermandades y cofradías:

*“las características propias de las órdenes religiosas, cercanas a los sentimientos populares tanto por sus actividades de carácter asistencial, como por las peculiaridades de sus acciones pastorales, en concreto de su predicación, las sitúan en una posición muy cercana a las asociaciones pasionistas”<sup>20</sup>.*

En esta línea hay que destacar la labor ejercida por los franciscanos, quienes como custodios de los Santos Lugares se encargarán de difundir la devoción a la Santa Vera Cruz por todo el occidente cristiano. Esta semilla germinará en los conventos de la orden seráfica a través de la creación de cofradías bajo esta advocación, que suelen ser las más antiguas en las poblaciones andaluzas. Dedicadas en principio al culto como fin primordial, se convierten en penitenciales en la transición del

---

<sup>20</sup> FERNÁNDEZ BASURTE, F. *La procesión de Semana Santa en la Málaga del siglo XVII*. Universidad de Málaga, 1998. P. 160.

siglo XV al XVI y llegan a la época del barroco configuradas como cofradías de estricto sentido pasionista<sup>21</sup>. La Edad Moderna enriquece el fenómeno propio de la espiritualidad contrarreformista, y da lugar a una rica variedad de hermandades y cofradías: gremiales, nobiliarias, de caridad, votivas, devocionales, congregaciones religiosas o espirituales, y corporaciones propiamente penitenciales, de las que se encuentran numerosos ejemplos a lo largo y ancho de Andalucía, al tiempo que cobran especial impulso la devoción al Santo Rosario, el culto a la Pura y Limpia Concepción de María, a la Vera Cruz, al Santísimo Sacramento y a las Ánimas del Purgatorio<sup>22</sup>. Esta amplia variedad de asociaciones de fieles alcanzarán en el siglo XVII su época dorada.

La mayoría de las cofradías de pasión surgen y se desarrollan en las iglesias conventuales, alentadas por el clero regular, mientras que en las parroquias el fenómeno se produce con mucha menor intensidad. En cada parroquia se perfila un sustrato básico de hermandades: sacramentales, marianas y de ánimas. No faltan otras en honor de santos y de Cristo, e incluso congregaciones espirituales, como las jesuíticas o la Escuela de Cristo. En cambio, en las iglesias conventuales se establecen claras asociaciones y vinculaciones entre determinadas advocaciones y órdenes religiosas concretas. Así, junto a la ya apuntada relación entre los franciscanos y la Vera Cruz, podría hablarse de la presencia de las hermandades del Santo Entierro y de Nuestra Señora de la Soledad en los conventos de agustinos, carmelitas y dominicos, no debiéndose tampoco olvidar la implicación del clero regular en el impulso de las hermandades dedicadas a la nueva devoción de Jesús Nazareno, que crecen en el último tercio del siglo XVI para culminar hacia la mitad de la siguiente centuria<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> ARANDA DONCEL, J. "Las hermandades de la Vera Cruz en Andalucía oriental durante los siglos XVI al XVIII". En *Actas del I Congreso Internacional de Cofradías de la Santa Vera Cruz*. Sevilla: 1995. P. 163-181. MIURA ANDRADES, J. M.; GARCÍA MARTÍNEZ, A. C. "Las cofradías de la Vera Cruz en Andalucía occidental. Aproximación a su estudio". En *Actas del I Congreso Internacional de Cofradías de la Santa Vera Cruz*. Sevilla: 1995. Pp. 127-162.

<sup>22</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. "Expansión y control de las cofradías en la España de Carlos V". En *Carlos V. Europeísmo y universalidad. Religión, cultura y mentalidad*, vol. V. Madrid: 2001. Pp. 377-416.

<sup>23</sup> ARANDA DONCEL, J. "Las Cofradías de Jesús Nazareno en Andalucía durante los siglos XVI a XIX". En *Las cofradías de Jesús Nazareno. Encuentro y aproximación a su estudio*. Cuenca: 2002, pp. 85-118.



Para las órdenes religiosas la creación y desarrollo de estas corporaciones pasionistas supone beneficios que incitan a los frailes a su promoción. En primer lugar, como cauce para la vivencia religiosa que es aprovechada para intensificar las prácticas religiosas. En segundo lugar, el fuerte atractivo devocional de algunas imágenes genera un constante flujo de fieles a sus capillas, lo que determina una activa vida en las iglesias conventuales, lo que implica ingresos económicos no sólo a través del incremento de limosnas, donativos, etc., sino también a través de estipendios por los cultos de la cofradía, participación corporativa en la Semana Mayor, asistencia a los entierros de los hermanos y misas en sufragio de sus almas. Tales contraprestaciones entre cofrades y clero regular quedan reguladas en acuerdos, expresivos de estas estrechas relaciones entre cofradías y conventos.

En un último plano, habría que referirse a la venta de las comunidades a las cofradías de terrenos para capillas y camarines para el culto de sus titulares, lo que generaba un juego de intereses mutuos: los cofrades gozan de un espacio para su vida corporativa con cierta autonomía, y los religiosos obtienen la garantía del mantenimiento para un culto constante, garantizando el cuidado, adorno e ingresos gracias a las aportaciones de la cofradía y los fieles. En otros casos, el número de cofradías desborda el marco del templo conventual, instalando las imágenes en otras capillas levantadas en claustros, porterías y huertas conventuales.

Por último habría que referirse al fomento de las órdenes terceras, agrupaciones de laicos vinculados a una orden religiosa que adoptan el espíritu, los seres sagrados protectores y el hábito de una orden. Los varones conventuales constituyen en la tradición mendicante la primera orden, las religiosas la segunda orden, y los laicos la tercera. Esta orden tercera constituye en definitiva un modelo y guía para vivir la espiritualidad de la orden, beneficiándose de sus gracias y privilegios espirituales, pero sin abandonar el mundo. La pertenencia a una orden tercera constituía por tanto una vía de perfección espiritual en la que el individuo, sin dejar su estado, participaba a través de una vida austera y penitente—incluso con el uso del hábito— en los valores de la orden a través de una serie de normas de vida y actividades de culto minuciosamente reguladas en las reglas por las que estos terciarios se regían. La orden tercera franciscana alcanzó en Andalucía especial importancia, siendo frecuente que contaran con capilla propia<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> GÓMEZ NAVARRO, S., “La Venerable Orden Tercera Seglar de San Francisco: una aportación a la institución y sociología de una forma singular de asociacionismo religioso. Edad Moderna”. En *XI Curso de Verano El Franciscanismo en Andalucía*. Córdoba: CajaSur, 2006, pp. 235-258.

Con Carlos III las cofradías y sus manifestaciones públicas —romerías, disciplinantes y rosarios de la aurora—, fueron prohibidas o reguladas por la autoridad del Consejo de Castilla. La situación se hará más crítica en el siglo XIX con las varias desamortizaciones, lo que supondrá en muchos casos su ruina y desaparición. De esta situación se sobrepondrán a lo largo del siglo XX, alcanzando hacia el final del mismo el momento de mayor esplendor de toda la historia de estas corporaciones<sup>25</sup>.

#### La atención espiritual a la hora de la muerte

Sabido es que durante la época barroca la muerte, que pone en juego la salvación, fue uno de los grandes temas del pensamiento. La preocupación por conseguir una “buena muerte” con la que asegurarse la salvación estuvo muy presente en estos siglos. El miedo a la muerte y la angustia por la salvación asoman en los testamentos, en cuyas cláusulas se ponen en marcha una serie de rituales religiosos y prácticas funerarias encaminadas a garantizar el Paraíso. Para ello, era ineludible cumplir el ritual ordenado en la preparación “vertical” del acto de morir: testar en salud, enfermar, recibir los tres últimos sacramentos (Penitencia, Eucaristía y Extremaunción), agonizar asistido por otros cristianos, fallecer y renacer a la otra vida, con las exequias mortuorias como telón de fondo<sup>26</sup>.

Las cofradías desempeñan una función asistencial básica y una serie de prestaciones fundamentales. Proporcionan todo lo necesario para la organización y desarrollo del acto del sepelio: la camilla, el féretro, la mortaja y la cera, así como el acompañamiento hasta el lugar del entierro, que suele ser la cripta de la hermandad, por lo general bajo la capilla en la que se venera la imagen titular. Así mismo, la cofradía ofrece un “seguro espiritual” a través de misas de ánimas, de réquiem y otros sufragios contemplados en sus estatutos. Dentro del clima de miedo e inseguridad en que vive el hombre de la época, el número de misas tanto como el de participantes en el cortejo fúnebre son directamente proporcionales a la garantía de salvación del difunto. Y dada la concentración de cofradías en algunos conventos, éstas se constituían en nutrida fuente de ingresos para los mismos. La influencia

---

<sup>25</sup> RODRÍGUEZ MATEOS, J. *Las cofradías y las Luces*, Sevilla, 2006.

<sup>26</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, M. 2004. Pp. 41-67; TARIFA FERNÁNDEZ, A. “El ritual de la muerte entre la religión y la religiosidad popular en el Antiguo Régimen”. En *Actas de las IV Jornadas La Religiosidad popular y Almería*, vol. I. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2005, p. 63.



desplegada por las órdenes religiosas se advierte especialmente en la petición formulada por el difunto de ser amortajado con el hábito de la orden de su preferencia y las misas encargadas para que sean dichas en los templos conventuales delante de las imágenes de su devoción<sup>27</sup>.

Aunque la generalidad de las cofradías dispensaban estos servicios, independientemente de su advocación, estas prácticas funerarias encontraron especial acogida en las hermandades de ánimas, dedicadas a la celebración de sufragios por aquellas almas que han de sufrir un periodo de purificación en el Purgatorio. Estas hermandades de ánimas se desarrollaron durante los siglos XVI y XVII en parroquias y conventos y alcanzaron un gran nivel económico y esplendor artístico, dado el respaldo de las clases privilegiadas. Este culto a las ánimas estuvo vinculado estrechamente a la orden carmelita, cuyo escapulario del Carmen era una garantía de no morir en pecado, de acuerdo con la tradición de la promesa de esta imagen a Simón Stock; semejante función cumplía el jubileo franciscano de la Porciúncula o perdón de Asís, que otorgaba indulgencia plenaria. Esta devoción caló hondo en la cultura barroca expresada en los retablos de ánimas, que expresan dramáticamente el sufrimiento de las almas entre llamas, sin distinción de clases ni jerarquías, y que se liberan gracias a la intercesión de la Virgen del Carmen, San Miguel Arcángel, San Francisco o Santo Domingo, o alguna otra imagen, lo que prueba una vez más el decisivo papel jugado por las órdenes regulares en la religiosidad andaluza del Barroco. En la Andalucía oriental se da además el culto a los difuntos en sencillas capillas de ánimas levantadas en las proximidades de los núcleos rurales<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> GONZÁLEZ CRUZ, D., "Las hermandades de Andalucía y el ritual de la 'buena muerte' ". *Andalucía en la Historia*. Enero de 2007, n.º 15, pp. 23–29.

<sup>28</sup> MATARÍN GUIL, M. "Creencia popular en las Ánimas del Purgatorio en los valles de los ríos Andarax y Nacimiento (Almería)". En *Actas de las I Jornadas de Religiosidad Popular*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1998, pp. 201–262. SÁNCHEZ RAMOS, V. "La devoción y culto a la muerte durante el Barroco y la estructuración de la religiosidad popular. Un modelo metodológico a través del fervor alpujarreño". En *Actas de las IV Jornadas La Religiosidad popular y Almería*, vol. I. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2005, pp. 201–262.

### Bibliografía

- ÁLVAREZ GÓMEZ, J. (CMF). *Historia de la vida religiosa*, vol. II. Madrid: Publicaciones Claretianas, 1998.
- AGUILAR PIÑAL, F. *Temas sevillanos*. Sevilla: 1998.
- ANTÓN SOLÉ, P. “La religiosidad popular y su expresión plástica en los archivos de la Iglesia”. En *Memoria Ecclesiae*, vol. XVII (Arte y archivos de la Iglesia). Oviedo: 2000.
- ARANDA DONCEL, J. “Las hermandades de la Vera Cruz en Andalucía oriental durante los siglos XVI al XVIII”. En *Actas del I Congreso Internacional de Cofradías de la Santa Vera Cruz*. Sevilla: 1995.
- “Las Cofradías de Jesús Nazareno en Andalucía durante los siglos XVI a XIX”. En *Las cofradías de Jesús Nazareno. Encuentro y aproximación a su estudio*. Cuenca: 2002.
- BATISTA DE ARELLANO, Fray J. S. *Antigüedad y excelencias de la villa de Carmona y compendio de historias*. Sevilla: 1628.
- DUQUE, Jesús. “Claves bibliográficas de la Religiosidad Popular Andaluza”. *Comunio*. 1986, núm. XIX, pp. 227-238.
- FERNÁNDEZ BASURTE, F. *La procesión de Semana Santa en la Málaga del siglo XVII*. Universidad de Málaga, 1998.
- GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. “El Vía Crucis a la Cruz del Campo. Origen y desarrollo histórico”. En *El Humilladero de la Cruz del Campo y la religiosidad sevillana*. Sevilla, 1999.
- GARCÍA FERNANDEZ, M. “De cara a la salvación en la España del Antiguo Régimen: la solución de los problemas morales y de conciencia”. En *Actas de las III Jornadas La Religiosidad popular y Almería*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2004.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A. C. “Aproximación a la predicación andaluza de los siglos XVII y XVIII”, En *Qalat Chábir. Revista de Humanidades*. 1994, n.º 2.
- *La escritura transformada. Oralidad y cultura escrita en la predicación de los siglos XV al XVII*. Universidad de Huelva, 2006.
- GÓMEZ CAFFARENA, José (ed.). *Religión*. Madrid: 1993.
- GÓMEZ NAVARRO, S. “Un acercamiento singular a la seráfica religión: muerte y franciscanismo en la Córdoba del Antiguo Régimen”. En *III Curso de Verano El Franciscanismo en Andalucía*. Córdoba: CajaSur, 1999.
- “La Venerable Orden Tercera Seglar de San Francisco: una aportación a la institución y sociología de una forma singular de asociacionismo religioso. Edad Moderna”. En *XI Curso de Verano El Franciscanismo en Andalucía*. Córdoba: CajaSur, 2006.
- GÓMEZ MORIANA, M. “Los sermonarios de capuchinos –siglos XVII al XX– del Archivo Provincial de Andalucía”. En *IX Curso de Verano El Franciscanismo en Andalucía*. Córdoba: CajaSur, 2004.



- GONZÁLEZ CRUZ, D., "Las hermandades de Andalucía y el ritual de la 'buena muerte' ". *Andalucía en la Historia*. Enero de 2007, nº 15.
- HERTLING, L. *Historia de la Iglesia*. Barcelona, Herder, 1993.
- JIMÉNEZ BARTOLOMÉ, A. M. "Las hermandades de Ánimas: una aproximación al caso de Málaga". En *Actas de las IV Jornadas La Religiosidad popular y Almería*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2005.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. "Expansión y control de las cofradías en la España de Carlos V". En *Carlos V. Europeísmo y universalidad. Religión, cultura y mentalidad*, vol. V. Madrid: 2001.
- MARTÍNEZ CARRETERO, I. "Órdenes y congregaciones religiosas masculinas y su aportación a la cultura". En *Proyecto Andalucía. Antropología*. Sevilla: Publicaciones Comunitarias, 2001.
- MARTÍNEZ RUIZ, E. (dir.). *El peso de la Iglesia. Cuatro siglos de órdenes Religiosas en España*. Madrid: Editorial Actas, 2004.
- MATARÍN GUIL, M. "Creencia popular en las Ánimas del Purgatorio en los valles de los ríos Andarax y Nacimiento (Almería)". En *Actas de las I Jornadas de Religiosidad Popular*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1998.
- MATUTE, J. *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla*, vol. II. Sevilla: 1887.
- MERCADO, fray T. de. *Suma de Tratos y Contratos*. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- MIURA ANDRADES, J. M. y GARCÍA MARTÍNEZ, A. C. "Las cofradías de la Vera Cruz en Andalucía occidental. Aproximación a su estudio". En *Actas del I Congreso Internacional de Cofradías de la Santa Vera Cruz*. Sevilla: 1995.
- NUÑEZ BELTRÁN, M. A. *La oratoria sagrada de la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*. Sevilla: 2000.
- OLMEDO SÁNCHEZ, Y. V. "Cruces e imágenes callejeras en la configuración de la ciudad moderna: estudio de algunos ejemplos en Andalucía". En *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna*, tomo III. Córdoba: CajaSur, 2003.
- PEDREGAL, L. "La devoción a las Animas en Sevilla". En *Archivo Hispalense*. 1946, nº 20.
- PÉREZ GARCÍA, R. M. *La imprenta y la literatura espiritual castellana en la España del Renacimiento*. Madrid: Editorial Trea, 2006.
- PUMARADA, fray T. de Santo Tomás. *Arte General de Granjerías. I. De la Granjería Espiritual y II. De las Granjerías Temporales*. Salamanca / Gijón: Editorial San Esteban / Museo del Pueblo de Asturias, 2006.
- RODRÍGUEZ BECERRA, S. *La religión de los andaluces*. Málaga: Editorial Sarriá, 2006.

- RODRÍGUEZ MARÍN, F. J. “*Las hermandades de Ánimas en Málaga: aspectos devocionales y artísticos*”. En *Actas de las IV Jornadas La Religiosidad popular y Almería*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2005.
- RODRÍGUEZ MATEOS, J. *Las cofradías y las Luces*, Sevilla, 2006.
- ROMERO MENSAQUE, C. J., *El Rosario en Sevilla. Devoción, rosarios públicos y hermandades*. Sevilla: 2004.
- ROMERO MENSAQUE, C. J. “*El Fenómeno rosariano en la provincia de Sevilla. Un estado de la cuestión*”. En *VII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2006.
- SÁNCHEZ RAMOS, V. “*La devoción y culto a la muerte durante el Barroco y la estructuración de la religiosidad popular. Un modelo metodológico a través del fervor alpujarreño*”. En *Actas de las IV Jornadas La Religiosidad popular y Almería*, vol. I. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2005.
- SILES GUERRERO, F. *El Carmelo del Juncal. Un desierto carmelita entre las villas de Zabara y Olvera*. Cádiz: Mancomunidad de Municipios de la Sierra de Cádiz, 2002.
- TARIFA FERNÁNDEZ, A. “*El ritual de la muerte entre la religión y la religiosidad popular en el Antiguo Régimen*”. En *Actas de las IV Jornadas La Religiosidad popular y Almería*, vol. I. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2005.



## ORIGEN Y DIFUSIÓN DE UNA ESCENA ICONOGRÁFICA PASIONISTA: MARÍA EN LA CALLE DE LA AMARGURA

Ramón de la Campa Carmona

### Resumen

En los ciclos iconográficos de la Pasión no podía faltar la presencia de María, que aparece fundamentalmente en cuatro escenas. Sólo una de ellas está atestiguada en el evangelio: la presencia de la Virgen en el Calvario. Dos son deducciones lógicas de ésta: la de la *piedad* tras el descendimiento y la de la *soledad* ante el sepulcro. Otra ha sido transmitida por la tradición: el encuentro de Madre e Hijo en la Calle de la Amargura, objeto de esta comunicación, que presenta como escenas previas la comunicación de San Juan a la Virgen y el camino al encuentro del Señor.

Por lo tanto, los artistas y preceptistas artísticos se tienen que basar en la literatura religiosa, partiendo de los apócrifos, y fundamentándose sobre todo en los escritores ascéticos y místicos, que llega a su máximo desarrollo, en cuanto a esta escena, en el barroco, por el gran patetismo y teatralidad que encierra en sí misma, pasando incluso a formar parte de la dramaturgia sagrada de los cortejos penitenciales. Nunca como aquí se ve la simbiosis entre artes plásticas y literatura.

### Escena fruto de una tradición ininterrumpida

En los ciclos iconográficos de la Pasión no podía faltar la presencia de María, que aparece fundamentalmente en cuatro escenas. Sólo una de ellas está atestiguada por *San Juan*: la presencia de la Virgen en el Calvario. Dos son deducciones lógicas de ésta: la de la *piedad* tras el descendimiento y la de la *soledad* ante el sepulcro. Otra ha sido transmitida por la tradición: el encuentro de Madre e Hijo en la Calle de la Amargura, que presenta como escenas previas la comunicación de San Juan a la Virgen y el camino al encuentro del Señor.

Juan de Valdés  
Leal: La Virgen con  
San Juan Evangelista  
y las Tres Marías  
camino del Calvario,  
óil./lz., ca. 1657-9.  
Sevilla, Museo  
de Bellas Artes.



Como refiere Monseñor Prohászka, “*Dos escenas sublimes nos muestran la amargura de la Virgen Santísima; una nos fue transmitida por la Tradición, la otra quedó consignada en la Sagrada Escritura. La tradición nos muestra a la Virgen Santísima en el camino de la cruz, y la Escritura al pie de la cruz*”<sup>1</sup>.

La del encuentro, a la que nos referimos fundamentalmente, causa mucho impacto en los fieles por su emotividad. No sólo la encontramos en los ciclos narrativos pasionistas pictóricos y escultóricos, sino que llegó incluso a ser misterio titular de cofradías<sup>2</sup> y a representarse plásticamente en la dramaturgia sagrada

<sup>1</sup> PROHÁSZKA, Ottokar. *Año Litúrgico*. Madrid: Ediciones Studium de Cultura, 1945, t. II, p. 43.

<sup>2</sup> Citemos, a modo de ejemplo, la *Ilustre y Venerable Congregación de Nuestro Padre Jesús Nazareno* (fundada en 1689) de la Iglesia de San Julián y Santa Basilea de Salamanca, que procesiona el misterio de *Jesús en la Calle de la Amargura*, obras, el Nazareno de San Julián de José Lara de Churriguera (1716), la Virgen María de Antonio Hernández (1797), el Soldado, el Cirineo y el Sayón, del siglo XVII.

La *Venerable, Real y Devota Cofradía de Nuestro Padre Jesús de los Afligidos y María Santísima de los Desconsuelos* de la Iglesia Parroquial de San Lorenzo de Cádiz, fundada en 1726, tiene su origen en la devoción del gaditano Francisco de Mendoza, quien en 1716 encargó al pintor José Severino un lienzo donde figurase la cuarta estación del *Vía-Crucis*, que representa el encuentro de Jesús con su Madre en la Calle de la Amargura, camino del Calvario, que después se plasmó escultóricamente por el flamenco Peter Sterling en 1727.



de los cortejos penitenciales del barroco, perviviendo en algunos sitios hasta la actualidad, a pesar de sospechas y de prohibiciones reiteradas de autoridades civiles y eclesiásticas<sup>3</sup>.

Como sintetiza el famoso teólogo tridentino jesuita español Francisco Suárez (1548-1617), conocido por el *Doctor Eximius et Pius*<sup>4</sup>, “esto no está contenido en la Escritura ni nos lo han transmitido los antiguos Padres, pero, con todo, no debe ser rechazado [...]. Porque el rumor de la Pasión de Cristo pudo llegar a oídos de María por medio de San Juan u otros, en cuanto fue prendido Jesús. Por lo que es verosímil que mucho antes que fuera condenado a muerte salió de casa la Virgen para verle, acongojada como estaba por amor y dolor vehementes, por tanto no fue difícil que, oída la sentencia de muerte, se apresurara a ir enseguida al lugar del suplicio y que se encontrara con Él en el camino o que hubiera aguardado para verle”.

### Prolegómenos de la escena

Desde su Entrada en Jerusalén el Domingo de Ramos, Jesús y sus discípulos más íntimos debieron hospedarse, por cuestiones de seguridad, en Betania, al otro lado del Monte de los Olivos, en casa de sus amigos Lázaro, Marta y María. Para la Pascua se habrían quizá trasladado a casa de Juan Marcos en Jerusalén, que se convirtió en refugio de los discípulos del Maestro Galileo.

<sup>3</sup> El Martes Santo en Valladolid se celebra la procesión del Encuentro de la Virgen con su Hijo en la Calle de la Amargura. Al caer de la tarde parte la imagen del Cristo camino del Calvario de la Iglesia Parroquial de San Andrés. Más tarde, sale de la Iglesia Penitencial de Nuestra Señora de la Angustias esta imagen de Juan de Juni (posterior a 1561). El Encuentro tiene lugar frente a la fachada del Palacio de Santa Cruz sobre las diez de la noche aproximadamente, realizándose un Acto de Oración.

La Semana Santa de Alcalá de Guadaíra (Sevilla) tiene momento culminante en la madrugada del Viernes Santo. La Cofradía del Nazareno recorre las calles del centro urbano de Alcalá hasta que al amanecer el paso de Jesús Nazareno es arriado junto al antiguo puente del Ferrocarril, donde los judíos realizan el Prendimiento y escoltan las andas hasta su subida al llamado Monte Calvario, extramuros del casco urbano. Le siguen los pasos de San Juan y la Virgen del Socorro, que una vez subidos, son arriados en una explanada mientras un sacerdote pronuncia el Sermón de la Pasión. Por tres veces se producen las carreritas: San Juan advierte a María de la desgracia de su Hijo; corre San Juan a darle la luctuosa noticia a María. Una vez concluida la ceremonia, hacia las ocho de la mañana, el cortejo regresa a la Iglesia Parroquial de Santiago.

<sup>4</sup> *Theol. Christ. Marian.*, Secc. II, d. 2<sup>o</sup>.

En cualquier caso, de ninguna manera podemos considerar que María estaría ajena a lo que estaba sucediendo a su Hijo, al giro que estaban tomando los acontecimientos, como nos transmite el Doctor de la Iglesia San Alfonso María de Ligorio (1696-1787), el mayor maestro de la vida espiritual del siglo XVIII<sup>5</sup>, siguiendo las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia (1302/1303-1373).

Y cuando llegó la *Hora de Jesús*, los escritores ascéticos y místicos evocan la despedida de Madre e Hijo en su última mañana, entre ellos el célebre predicador italiano franciscano bajomedieval San Bernardino de Siena (1380-1444); el famoso escritor y director espiritual jesuita de fines del siglo XVI y principios del XVII Luis de la Palma, que fue Provincial de la de Toledo, siguiendo el método ignaciano de la composición de lugar; la escritora concepcionista, confidente del Rey Felipe IV, María Jesús de Ágreda (1602-1665), con su lenguaje barroco, y el citado San Alfonso en el mismo relato<sup>6</sup>. Es ésta una escena de más rara representación iconográfica<sup>7</sup>.

Juan, el *discípulo amado*, aunque huyó, como los demás discípulos, en el prendimiento (*Mateo* XXVI, 56), debió seguir de cerca el juicio del Señor y seguramente sea el discípulo conocido del Sumo Sacerdote que introdujo a Pedro en el atrio del pontífice (*Juan* XVIII, 13-15). Según la tradición, que nos transmiten, por ejemplo, Ligorio (1696-1787)<sup>8</sup>, o la mística agustina Beata Ana Catalina Emmerich (1774-1824), beatificada en el 2004<sup>9</sup>, al conocer la condena de Jesús, fue a avisar

---

<sup>5</sup> DE LIGORIO, Alfonso M.<sup>a</sup>. *Las Glorias de María. Segunda Parte*, Sevilla: Apostolado Mariano, 1978, pp. 197-205.

<sup>6</sup> Sermón del Viernes Santo 6-O4-1425, en: DE SIENA, San Bernardino de, O.F.M. *Prediche della Settimana Santa. Firenze 1425*. Milán: Paoline, 1995, p. 195 s.; DE LA PALMA, Luis, S.J. *Historia de la Sagrada Pasión sacada de los cuatro evangelios*. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1940. Cap. V, p.90 ss.; DE ÁGREGA, María Jesús. *Mística Ciudad de Dios. Vida de María*. Madrid: 1970, p. 899 ss.

<sup>7</sup> En Sevilla, en la Iglesia Parroquial de San Isidoro, hubo una *Cofradía del Despedimiento de Nuestro Señor Jesucristo de su Santísima Madre, Santo Cristo de las Virtudes y Dulcísimo Nombre de María*, fundada después de 1623, de los pescaderos, extinguida en el siglo XIX. En su primer paso iban el Señor y la Virgen, en actitud de despedirse, San Pedro, San Juan y Santiago y las tres Marías, dos a dos, uno enfrente del otro. Sólo se conserva una cartela pintada al óleo con dicha escena en una mesa de altar de dicha iglesia. Cf. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en la Ciudad de Sevilla*. Sevilla: Imprenta y librería de D. Antonio Álvarez, 1852, pp. 37-39; BERMEO Y CARBALLO, José. *Glorias Religiosas de Sevilla*. Sevilla: Imprenta y librería del Salvador, 1882, p. 109 ss.

<sup>8</sup> LIGORIO, op. cit., p. 201 s.

<sup>9</sup> EMMERICH, Ana Catalina. *La Dolorosa Pasión de Nuestro Señor Jesucristo según las Meditaciones de Sor Ana-Catalina Emmerich*. Madrid: Saturnino Calleja Editor, 1900, p. 232. 237 ss.



a María, su Madre, y a las demás mujeres, del trágico desenlace<sup>10</sup>. Con la misma vivacidad narrativa rememoran el célebre polígrafo dominico Venerable Luis de Granada (1504-1588) y la ya mencionada Beata Catalina el comienzo de la *Via Matris*<sup>11</sup>. En el mismo sentido pero más sintético se muestra San Ligorio en el lugar citado.

El citado P. La Palma señala el profundo sentido de la dignidad y del decoro que no pudo abandonar a la Madre de Dios en ningún momento<sup>12</sup>, y que se convierte en un elemento preceptivo del arte sacro contrarreformista, abandonándose el motivo del pasmo o síncope de la Virgen, que la mayoría de los autores habían encuadrado en esta escena, como el citado San Bernardino de Siena<sup>13</sup>.

Este episodio es el que inspira el óleo sobre lienzo del pintor barroco sevillano Juan de Valdés Leal (1622-1690) titulado *La Virgen con San Juan Evangelista y las tres Marías camino del Calvario* del Museo de Bellas Artes hispalense (144x204 cm.; ca. 1657)<sup>14</sup>, que representa la escena en medio de un paisaje agreste, con todo su patetismo y una lograda tensión colectiva.

Es también el episodio que representan las imágenes de la Virgen Dolorosa acompañadas por San Juan a su izquierda, como las que procesionan, por ejemplo, en Sevilla bajo palio las cofradías de Jesús Despojado (lo lleva a la derecha porque en un principio iba a llevar también a la Magdalena), Amargura, Dulce Nombre, Pasión, Gran Poder.

<sup>10</sup> AUSEJO, Serafín de. "San Juan, apóstol y evangelista". *Año Cristiano*, Madrid: BAC, 1959, t. IV, pp. 722-9; DE LA CAMPA CARMONA, Ramón, "Iconografía de San Juan Evangelista en la Pasión según Sevilla". *Tabor y Calvario*, 1990, n° 7 (Marzo y Abril), pp. 82-6; DUCHET-SUCHAUX, G., & M. PASTOUREAU. *La Biblia y los santos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 225 s.

<sup>11</sup> DE GRANADA, Luis de, O.P.: *La Sagrada Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, Madrid: Patronato Social de Buenas Lecturas, s/a., pp. 67-68 (extractado de su *Memorial de la Vida Cristiana*); ÍDEM. *Libro de la Oración y Meditación*. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1945. Pp. 277 ss.; EMMERICH, op. cit., p. 350 ss.

<sup>12</sup> LA PALMA, op. cit., 1940. Cap. XXVI, pp. 335-336.

<sup>13</sup> *Sermo 51 In Passione Domini*. Cf. ALASTRAUEY, Gregorio. *Tratado de la Virgen Santísima*. Madrid: BAC, 1952, p. 376.

<sup>14</sup> VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Historia de la Pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir, 1992, p. 268; ÍDEM. *Valdés Leal*. Sevilla: Guadalquivir, 1991, pp. 142-143.

Aunque en la actualidad no hay ningún ejemplo, varias hermandades hispalenses —la Exaltación, el Valle, el Calvario, la Esperanza de Triana y San Isidoro— procesionaron a sus dolorosas con el evangelista a su derecha y María Magdalena a su izquierda en los siglos XVIII y XIX<sup>15</sup>.

#### La memoria histórica

Veamos, al no ser una escena evangélica, cómo se rememora por la tradición en Jerusalén. Por una pequeña rampa se accede a la Vía Dolorosa, en el Valle de Tyropeon. A la izquierda de la calle, a cien pasos del Arco del Ecce Homo, se conmemora el encuentro como cuarta estación del viacrucis, lugar cuya custodia pertenece a los armenios católicos, como la tercera estación, la Primera Caída<sup>16</sup>. Es la residencia episcopal de su exarca patriarcal.

Está señalada por un relieve pétreo pequeño del artista polaco T. Zielinski encima de la puerta del oratorio contemporáneo, que se levanta en el sitio que los antiguos peregrinos llamaban *Capilla del Pasmó*<sup>17</sup>.

Debajo de la construcción medieval del siglo XV fue hallado un mosaico de los siglos V o VI que incluye un solo par de sandalias, que ha sido identificado por algunos como el punto desde donde la Virgen contempló a Jesús camino del Calvario y, según algunos autores, cayó desfallecida en los brazos de San Juan y la Magdalena, hasta que, recuperándose, continuó su ascenso al Calvario.

---

<sup>15</sup> DE LA CAMPA CARMONA, Ramón. “María Magdalena y las Cofradías de Sevilla”. *Tabor y Calvario*. 1990, n° 4, pp. 56-57.

<sup>16</sup> AA. VV. *Tierra Santa. Guías Acento Gallimard*. Madrid: Acento Editorial, 1995, pp. 137-292 ss. 335; DÍEZ, Florentino. *Guía de Tierra Santa. Historia-Arqueología-Biblia*. Madrid: Editorial Verbo Divino, 1993, p. 137; KOCHAV, S.: *Israel. Esplendor de Tierra Santa*. Barcelona: Editorial Óptima, 2001, p. 183; LUMBRERAS MEABE, José M.ª: *En el País de Jesús. Viaje a Tierra Santa*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1998, p. 82; SCHICHOR, M. (Editor de la Serie). *Jerusalén*. Madrid: Susaeta Ediciones, 1991, p. 85; VELASCO DEL REAL, Octavio. *De Roma a Jerusalén* (ca. 1890), Barcelona: Ediciones Abraxas, 1999, p. 172.

<sup>17</sup> En cualquier caso, la identificación de este lugar con el suceso no se retrotrae sino a la Edad Media, y debemos considerarlo como meramente conmemorativo, porque el trazado actual de las calles se debe a la reconstrucción de la ciudad como Aelia Capitolina por el Emperador Adriano a partir del año 135.



ORIGEN Y DIFUSIÓN DE UNA ESCENA ICONOGRÁFICA PASIONISTA:  
MARÍA EN LA CALLE DE LA AMARGURA



Rafael Sanzio:  
El Pismo de Sicilia,  
óil./tabla, ca. 1515.  
Madrid, Museo  
del Prado.

El *Itinerario* del dominico Ricoldo da Monte Croce (1243-1320), fruto de su peregrinación hacia 1294, nos señala ya el lugar del encuentro con las mujeres, con María y con el Cirineo. El franciscano malagueño Antonio del Castillo (+1699), que fue Comisario General de Jerusalén en los reinos de España y Guardián de

Belén, en su *El devoto peregrino. Viaje a Tierra Santa*, muy popular en su época, con varias ediciones (1654, 1656, 1665, 1700, y dos en francés: 1664 y 1666)<sup>18</sup>, señala que a cien pasos del Arco del Ecce Homo estaban las ruinas de la iglesia llamada *El Pasmó de la Virgen*, en que se conmemoraba el encuentro entre Madre e Hijo.

Así mismo, el jesuita Herbert Thurston, en su descripción de la católica Capilla de Nuestra de los Dolores en la Basílica del Santo Sepulcro, construcción con arcos rematada por una cúpula, observada desde el patio y enfrente del Calvario, erigida por el agustino Juan von Schaftolsheim en 1378, le señala cinco altares, uno de ellos dedicado a la *Madonna dello Spasimo*, en memoria de la angustia sufrida por Nuestra Señora cuando Ella se desmayó al encontrar a su divino Hijo<sup>19</sup>.

### Un apócrifo, el testimonio más antiguo

El primer texto conservado de este episodio pasionista no reflejado en los evangelios canónicos procede de un apócrifo neotestamentario: de las *Actas de Pilato*, que aparece a veces como primera parte del *Evangelio de Nicodemo*, cuyo influjo en la iconografía ya se hace notar a partir del siglo V.

En la recensión B del capítulo X se ofrecen más pormenores de la subida al Calvario: se narra que Juan, después de que el Cirineo cargara de la cruz por el desfallecimiento de Jesús, corrió a avisar a María, que acompañada por éste, Marta, María Magdalena y Salomé, se encaminó a la Calle de la Amargura y, al divisar a su Hijo lacerado, cayó hacia atrás desmayada y permaneció bastante tiempo en el suelo; al recuperarse empezó a proferir lamentaciones pero se negó a apartarse del condenado<sup>20</sup>.

### El desarrollo medieval del tema

Este episodio comienza a considerarse en Occidente paralelamente a la atención progresiva en la humanidad del Verbo, cuando se empieza a pasar, en Plena Edad Media, del plano teológico al plano moral, proponiéndose al Cristo kenótico como

---

<sup>18</sup> DEL CASTILLO, Antonio. *Viaje a la Tierra Santa de Palestina*. San Sebastián: Roger Editor, 2000, p. 50.

<sup>19</sup> <http://campus.udayton.edu/mary/questions/yq2/yq329.html> (04/11/2007).

<sup>20</sup> DE SANTOS OTERO, Aurelio. *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid: BAC, 1996, p. 415, n. 35.



modelo del cristiano, tendencia desarrollada por la mística renana y la *devotio moderna*, espiritualidad difundida por las órdenes mendicantes.

Junto a la Pasión del Hijo, Nuevo Adán, se conmemora la Compasión de María, la Nueva Eva, en una coyuntura histórica, además, de pleno desarrollo del culto mariano. En el gótico ya la encontramos en retablos de ciclo pasionista.

Aparece, por ejemplo, en el más importante catálogo hagiográfico de la Edad Media: la *Leyenda Áurea* del dominico arzobispo de Génova Jacobo de Varazze (1230-1298), conocido en España por Jacobo de la Vorágine, que la escribió entre 1250 y 1280, y a cuyos ciento ochenta y dos capítulos los copistas añadieron sesenta y uno más.

En el Capítulo CCXXIV, dedicado a *Nuestra Señora de la Piedad*, se señala como quinto de los siete dolores esta escena: “*el que laceró su alma cuando se encontró con su Hijo, a quien antes habían apresado, y vio cómo lo conducían al Calvario cargado con la cruz*”<sup>21</sup>.

### Prácticas devocionales

Esta escena se hace común en la Edad Moderna al ser incluida como cuarta estación del viacrucis, el cual extienden los franciscanos hasta popularizarse como uno de los ejercicios piadosos más comunes, y cuyas estaciones, a menudo con relieves o pinturas figurativas, pasan a adornar las paredes de la mayoría de las iglesias católicas e incluso anglicanas, claustros, compases de templos y conventos así como lugares apartados reservados para la oración y la penitencia en las afueras de las poblaciones.

Uno de sus mayores difusores fue el predicador y escritor ascético franciscano italiano San Leonardo de Porto Maurizio (1676-1751), que fundó muchas asociaciones y cofradías para el ejercicio del viacrucis y erigió setecientos cincuenta y dos vías sacras, incluida la del Coliseo romano, la más famosa de todas, en 1750.

El texto de la cuarta estación de su viacrucis (*Via sacra spianata ed illuminata*), muy popular y emotivo, es el siguiente<sup>22</sup>: “[...] ¡Ay, qué dolor traspasó el corazón de Jesús! ¡Ay,

<sup>21</sup> DE LA VORÁGINE, Santiago. *La leyenda aurea*. Madrid: Alianza Forma, 1997. T. 2, pp. 961-962.

<sup>22</sup> <http://www.preghiereagesuemaria.it/viacrucis/via%20crucis%20di%20san%20leonardo%20da%20porto.htm> (21/11/2007).

*qué pasmo hirió el corazón el corazón de María, cuando se encontraron! ‘Oh, alma ingrata! ¿qué mal te ha hecho mi Jesús?’ —dice la doliente María. ‘¿Qué mal te ha hecho mi pobre Madre?’ —dice el apasionado Jesús—. ‘Eh, abandona el pecado, que fue la razón de nuestras penas. ¿Y tú que respondes?’; ‘Ah, endurecido!, di así: Eh, divino Hijo de María, oh santísima Madre de mi Jesús, heme aquí a vuestros santísimos pies humillado y compungido. Confieso que soy yo aquel traidor que fabricó, pecando, el cuchillo de dolor que traspasó vuestros tiernísimos corazones. Ah, qué me arrepiento bien de corazón y suplico a ambos misericordia y perdón. [...]’.*

El viacrucis compuesto por San Alfonso María de Ligorio el año de su muerte (1787), que también fue muy popularizado, nos lo narra de la siguiente manera en la cuarta estación: “*Considera cuál fue, en esta calle el encuentro del Hijo y de la Madre. Jesús y María se contemplaron mutuamente, y sus aspectos mutuos fueron otras tantas saetas con las que fueron atravesados sus amantes pechos [...]’.*”

Inspirándose en el rosario, se difundió en el siglo XVII la Corona Dolorosa, mejor llamada inicialmente de los Siete Dolores, que se había forjado en el siglo XVI como objetivación de la devoción a los Dolores de María en la orden servita<sup>23</sup>. En la recensión de los Dolores se adopta la que también presentaba el *Breviario Romano* y la himnodia litúrgica a partir del siglo XVI, que incluye, como cuarto, el encuentro entre Madre e Hijo en la Calle de la Amargura.

A modelo del viacrucis ha surgido la *Via Matris dolorosae*, o simplemente *Via Matris*<sup>24</sup>, del que se pueden rastrear antecedentes desde finales del siglo XVI, aunque en su forma actual surge en las iglesias servitas de España y cuaja en el siglo XIX, que consiste en conmemorar los siete dolores de la Virgen como siete estaciones: la cuarta es el encuentro en la Calle de la Amargura.

Igualmente, en la devoción barroca señalada para el Jueves y Viernes Santo llamada *Reloj de la Pasión de Jesús* u *Horario de la Pasión*, se señala como punto de meditación para las once de la mañana del Viernes el recorrido de la Calle de la Amargura, incluido el encuentro de Madre e Hijo<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> ROSSI, Alessio, O.S.M. *I Settecento anni dei Servi di Maria (1233-1933). Note storiche*. Firenze: L’Addolorata, 1933, p. 97 ss.; MAGGIANI, Salvatore. “Dolorosa”, *Nuevo Diccionario de Mariología*, Roma: Ediciones Paulinas, 1988, p. 368. DE LA CAMPA CARMONA, Ramón. “Otras prácticas devocionales paralelas o derivadas del Rosario: la Corona Seráfica y la Corona Dolorosa”. *Congreso Internacional del Rosario. Actas*. Sevilla: Ayuntamiento, 2004, pp. 54-57.

<sup>24</sup> Id. ant. Ejercicio piadoso aprobado por el Papa León XIII Pecci en la Letra Apostólica *Dei-parae Perdolentis* de 1884.

<sup>25</sup> [http://www.devocionario.com/jesucristo/reloj\\_pasion.html](http://www.devocionario.com/jesucristo/reloj_pasion.html) (04/11/2007).



## El tratamiento de los escritores místicos y ascéticos de la Edad Moderna

De capital importancia, junto a las prácticas devocionales, en la divulgación e interpretación de esta escena, son los escritores espirituales, ascéticos y místicos. A lo largo de nuestra exposición utilizamos los más importantes y difundidos.

Volviendo con el Santo Doctor Ligorio<sup>26</sup>, “tomando la afligida Madre una calle que abreviaba su camino, se colocó al cabo de la misma por donde había de pasar su angustiado Hijo para encontrarse con Él. Habiéndose parado en aquel lugar [...] he aquí que después de haber pasado los instrumentos del suplicio, el pregonero y los ministros de justicia, levanta los ojos y ve, ¡oh, Dios!, a un joven todo cubierto de sangre y heridas desde la cabeza a los pies, coronado con un haz de espinas, y con una pesada cruz sobre sus hombros”. En semejantes términos se expresa la Madre Ágreda<sup>27</sup>: “se vieron cara a cara Hijo y Madre, reconociéndose entrambos y renovándose recíprocamente el dolor de lo que cada uno padecía; pero no se hablaron vocalmente, ni la fiereza de los ministros diera lugar para hacerlo”. Más dramática y completa es la reconstrucción de la Venerable Emmerich, aunque se manifiesta en los mismos parámetros<sup>28</sup>.

No descuidan tampoco el tema los grandes poetas del barroco, como nuestro fecundo Lope de Vega (1562-1635), que también describe líricamente esta escena en un romance dedicado “a la Cruz a cuestras”<sup>29</sup>: “¡Ay, virginales entrañas! / los pasos apresurad, / y el angélico decoro, / si le queréis consolar. / Para conocer su rostro / desfigurado y mortal, / la imagen del Padre Eterno / con vuestras tocas limpiad. / Abrazadle, Virgen Santa, / porque si vos le abrazáis, / al regalo desos pechos / consuelo el suyo tendrá. / Mas el descomedimiento / desa gente desleal / atropellará furioso / vuestra Santa honestidad”.

Considerando la escena el P. Granada<sup>30</sup>, empieza por resaltar el dolor moral de Madre e Hijo, añadido al físico. San Alfonso resalta que el dolor que sintió la Madre por Su Hijo es tanto mayor cuanto la excelencia de ambos, la Inmaculada, la Toda Santa, y el Verbo Encarnado<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> LIGORIO, op. cit., p. 201 s.

<sup>27</sup> ÁGREDA, op. cit., p. 1020.

<sup>28</sup> EMMERICH, op.cit., p. 335 ss.

<sup>29</sup> DE VEGA Y CARPIO, Félix Lope. *Romances a la Sagrada Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*. Bilbao: La Editorial Vizcaína, 1918, p. 27.

<sup>30</sup> DE GRANADA, Luis de, O.P: *La Sagrada Pasión*, op. cit., pp. 65-68.

<sup>31</sup> LIGORIO, op. cit., p. 197 s.



*Peter Sierling: Nuestro Padre de los Afligidos y María Santísima de los Desconsuelos, imágenes de madera encarnada y policromada para vestir, 1728. Cádiz, Iglesia Parroquial de San Lorenzo. Procesionan en la tarde del Jueves Santo.*

El citado P. la Palma también medita sobre el dolor de María en esta escena de manera elocuente<sup>32</sup>. En el mismo sentido se manifiesta el docto jesuita P. Ribadeneira, cuya obra fue tan popular<sup>33</sup>: *“Porque fue amor de madre para con su unigénito Hijo, e*

<sup>32</sup> LA PALMA, op. cit., pp. 345-350.

<sup>33</sup> RIBADENEIRA, Pedro de, S.J. *Vida de la Gloriosa Virgen María*. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1954, pp. 26-27.



*Hijo todo suyo, sin compañía de padre; e Hijo que juntamente era hombre y Dios; y en cuanto a la naturaleza humana, el más acabado y perfecto hombre, y más lleno de gracias y dones que puede ser”.*

La liturgia ambrosiana pone en el pensamiento de María una conmovedora plegaria: “Tú vas a sacrificarte como propiciación por todos los hombres. Pedro, que dijo que moriría contigo, no te acompaña. Tomás, que dijo: ‘Muramos todos con Él’, te ha abandonado. Ninguno de éstos está contigo, pero Tú sigues adelante solo, Tú que me preservaste inmaculada, mi Hijo y mi Dios. Ellos que prometieron ir contigo a la prisión y a la muerte, te han abandonado y han buido. Ninguno de éstos está contigo, pero Tú sigues adelante solo, Tú que me preservaste inmaculada, mi Hijo y mi Dios”<sup>34</sup>.

La mística capuchina italiana Santa Verónica Giuliani (1660-1727), gran devota de la Pasión, en su *Diario* (comenzado en 1693)<sup>35</sup>, aprovecha esta escena para meditar sobre la íntima unión entre Madre e Hijo, que la eleva a la categoría de Corredentora: “Se abrazaron mutuamente Hijo y Madre, y aquellos dos corazones traspasados se unieron en un solo corazón conforme a la divina voluntad, y se decidieron a estar, hasta el último suspiro, firmes y dispuestos al decreto divino, uniformes en querer, y ambos atentos a nuestra redención. María Santísima fue constituida cooperadora de su Hijo Santísimo; todo lo que hacía el Hijo, lo hacía Ella; todo lo que padecía el Hijo lo padecía Ella; pero las penas mayores eran las que padecían íntimamente en el alma y en el corazón”.

### El episodio en las artes plásticas

En cuanto a los preceptistas de iconografía sagrada, que recogen todas las ideas planteadas anteriormente, aunque Pacheco no lo trata en su *Arte de la Pintura*, si lo encontramos en el tratado de Juan Interián de Ayala (1656-1730)<sup>36</sup>: “[...] Más dificultad tiene el pintar lo que piamente se cree, y afirma como recibido por una constante tradición; esto es, que la Virgen Santísima traspasada de un piadosísimo dolor, a la vista de un espectáculo tan triste, salió al encuentro a Jesús, no metida con las demás mugeres de quienes se hace mención, sino separada

<sup>34</sup> <http://www.cin.org/olsorrow.html> (21/11/2007).

<sup>35</sup> *Diario* III, p. 1175, en: <http://www.preghiereagesuemaria.it/libri/la%20passione%20di%20gesu%20con%20s%20v%20giuliani.htm>; (21/11/2007); <http://www.preghiereagesuemaria.it/viacrucis/via%20crucis%20con%20santa%20veronica.htm> (21/11/2007).

<sup>36</sup> INTERIÁN DE AYALA, Juan. *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid: Joachim Ibarra, 1782. Lib. 3º, cap. XVI, nº 4, pp. 403-404.



*Juan de Valdés Leal:  
Camino del Calvario,  
óil./lz., ca. 1661.  
Madrid, Museo del Prado.*

*de ellas: en que no me parece haya cosa alguna que reprehender, con tal que se execute el hecho con el debido decoro, y circunspección. Pues como después se nos represente a la misma Señora estando en pie junto a la misma Cruz de Christo Señor nuestro, e Hijo suyo; es muy creíble, que le fuese siguiendo quando iba al suplicio, y que le saliese al encuentro, quando llevaba la Cruz a cuestras. Ni se hace menos creíble, que del tierno corazón de la Virgen saldrían, y saltarían piadosas lágrimas sin poder del todo reprimirlas. Por lo que, no hay inconveniente en pintar semejante lance, con tal que se guarde,*



ORIGEN Y DIFUSIÓN DE UNA ESCENA ICONOGRÁFICA PASIONISTA:  
MARÍA EN LA CALLE DE LA AMARGURA

como ya he advertido, la debida circumspección, y decoro. Porque el representar á la mas piadosa de las Madres, como también a la más constante de las mugeres, tendidos los brazos, abierta la boca como que está dando grandes voces, arrancándose los cabellos, y de otros modos indecentes; esto no es adornar el hecho, como era razon, sino desfigurarlo”.

Encontramos esta escena presentada en los más diversos materiales, técnicas y estilos. Desde el punto de vista iconográfico también encontramos una gran variedad. A pesar de ello, hay dos composiciones fundamentales: el Nazareno seguido de las santas mujeres, San Juan y María, que se destaca del conjunto, y en otros vuelto hacia ellos<sup>37</sup>.

Rafael, con amplia colaboración de su taller, pintó quizás la versión más famosa de este tema en el arte occidental: *El Pasma de Sicilia*<sup>38</sup>, y que contribuyó a popularizarlo en la Edad Moderna (óleo sobre tabla originariamente, hoy sobre lienzo, 318 x 229 cm., ca. 1517), lo que se demuestra por sus versiones en grabado, por ejemplo la de Agostino Veneziano, y su influencia en el barroco español, por su *vis* dramática<sup>39</sup>.

Al encuentro de Jesús, que, con la cruz auestas, ha caído en la subida al monte Calvario donde será crucificado, se acercan las Santas Mujeres, que rodean y otorgan un papel prioritario a la Madre de Cristo. La composición se centra en los escorzos de las figuras de Cristo y María, cuyas miradas se enlazan con cariño y compasión.

Tras este breve recorrido, y a modo de conclusión, creemos haber demostrado suficientemente que la escena del Encuentro de Jesús y María en la Calle de la Amargura, al no contar con apoyo bíblico, se difunde gracias a las obras de los maestros espirituales y a los ejercicios de piedad, que la hacen incluso entrar en el campo del arte sacro popular a través, sobre todo, de la difusión de estampas y relieves de las estaciones del viacrucis.

<sup>37</sup> MORENO CUADRO, Fernando. *La Pasión de la Virgen*. Córdoba: CajaSur, 1994, p. 53 s.

<sup>38</sup> El sobrenombre con el que popularmente se conoce a este cuadro, viene motivado por su destino original al convento de Olivetanos de Santa María della Spasimo de Palermo, y que fue enviado a España en 1661 por el Virrey de Nápoles para decorar la Sala del Ocho en el Alcázar de Madrid y hoy se conserva en el Museo del Prado.

<sup>39</sup> HERNÁNDEZ PERERA, Jesús. “El Cinquecento italiano”, *Historia Universal del Arte*. Barcelona: Planeta, 1988. Vol. VI, p. 134; SUREDA, Joan. *Summa Pictorica*, Barcelona: Planeta, 1999. Vol. V, p. 153; DE VECCHI, Pierluigi. *La obra pictórica de Rafael*, Barcelona: Planeta, 1988. P. 116; <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/1010.htm> (21/11/2007).





## MANIFESTACIONES POPULARES RELIGIOSAS EN TORNO A LOS CRUCEIROS DE LOS SIGLOS XVII Y XVII LIMIA ALTA Y LIMIA BAJA (ORENSE)

Ángel Cerato Álvarez

### Resumen

Objetivos: Intento de concienciación para la conservación patrimonial de las manifestaciones en piedra de *cruceiros* y cruces, machacados por el “progreso”.

#### Métodos:

1. Pateo e investigación de campo de 24 Ayuntamientos –*concellos*–, 177 parroquias y 519 poblaciones incluídos los centros parroquiales. Primavera del 2006 y primavera del 2007.
2. Consulta bibliográfica.

#### Conclusiones:

1. Los *cruceiros* y cruces de la Limia se montaron como respuesta religiosa de protección frente a la violencia y represión inquisitorial en el campo gallego. El montaje aprovechó viejos y ancestrales resortes del alma gallega.
2. Estas manifestaciones religiosas son un reflejo perfecto de un modo de entender la comunicación con la Naturaleza, el trabajo de la tierra, la muerte y la comunión con el más allá en un momento histórico concreto.
3. Las manifestaciones religiosas y técnicas realizadas en *cruceiros* y cruces deben de ser protegidas como patrimonio del pueblo.

### Centrando la ubicación de la investigación de campo

La Limia es una comarca situada al sur de Galicia en la provincia de Orense. El elemento geográfico que la vertebra es el río Limia. Posee dos zonas bien diferenciadas, la Limia Alta, amplia y espaciosa, centrada en la vieja Laguna de Antela, y

la Limia Baja encajonada por cadenas montañosas por el Este, Sur y Oeste. Formó parte de la vieja frontera con Portugal.

La organización ancestral del pueblo gallego ha sido la *parroquia*. Cuando llegaron los políticos del siglo XIX y montaron los Ayuntamientos, no sabían dónde tenían la mano derecha. Repartieron y dividieron parroquias, como se repartía el pulpo en las ferias.

Nos encontramos *Concellos* fuera de la Comarca pero con parroquias dentro (Xunqueira de Ambía, Allariz, Baños de Molgas, Maceda). Con centros administrativos dentro y con parroquias fuera (Cualedro, Bande). Con centros y parroquias fuera pero relacionados vitalmente con la Limia a través de caminos, ferias, romerías, oficios o contrabando, con parroquias repartidas en dos *Concellos* y hasta aldeas repartidas en dos parroquias. Estas situaciones hubo que tenerlas en cuenta a la hora de la investigación de campo para entender los tinglados de las manifestaciones religiosas.

La parroquia de los siglos XVII y XVIII fue el centro enclavado en tierras de conventos, ducados, marquesados, condados o encomiendas –no hubo realengos por tierras de la Limia-. Muchos centros parroquiales y sus términos, con sus puentes, sus ferias, sus oficios, sus contrabandos, sus fiestas patronales, su trasiego de segadores o sus romerías, fueron un foco estructural de comunicaciones que sobrepasaron montes, montañas, ríos, y fronteras artificiales entre Galicia y Portugal. El mundo gallego no fue un mundo cerrado e incomunicado.

## Los cruceiros y cruces en los siglos XVII y XVIII: mundo religioso que desarrollaron y realidades humanas que encerraron

### I. ORÍGENES

Los *cruceiros* y cruces de piedra no son nuevos. Los “señores de horca y cuchillo” de la Edad Media utilizaron las cruces como siniestros lugares de ejemplificadores ejemplos de escarmiento contra bandidos, violadores, salteadores o asesinos sueltos.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Las “picotas” actuales y los topónimos de “la cruz” por viejos pueblos recuerdan aquel mundo inmisericorde. En la segunda parte del siglo XIX cundió una fuerte corriente de vergonzosos sentimientos contra esos símbolos macabros y lograron erradicar muchos de ellos. Pero aún quedan hoy día como testimonio de una época con métodos duros de asimilar. En la Comarca de la Limia aún existe la “Plaza de la Picota” en A Xironda (Cualedro), y en Laza (Valle del Támea), en la vertiente sur-este de la Limia, también subsiste otra plaza con el mismo nombre. Ambos pueblos quedan a pocos kilómetros del castillo del señor de Monterrey.



Podría haber pervivencias de *cruceiros* ya desde el siglo XII prolongándose en los siglos XIII y XIV. Algunos autores atribuyen a S. Francisco de Asís un arranque más consciente a raíz de la visita que hizo a estas tierras. En lo que sí se está de acuerdo es en hacer coincidir el desarrollo con la visita del año 1417 del furibundo S. Vicente Ferrer esparciendo fuego y azufre. Serán los que llamarán “góticos”. No son abundantes, pero son significativos.

En Allariz, villa en la vertiente noroeste de la Limia y que muchos autores la incluyen en ella, se conservan aún muy bien hasta cinco *cruceiros* de la segunda parte del siglo XVI montados para espantar la peste que llovió sobre esas tierras. Esta tradición no la encontré por ninguna de las 519 poblaciones de la Limia Alta y Baja pateadas por mí, además de no haber encontrado ni *cruceiro* ni cruz ninguna anterior al año 1621.

## 2. PRUEBA DE RELIGIOSIDAD OFICIAL Y BUENOS CRISTIANOS FRENTE A LA REPRESIÓN Y VIOLENCIA DE LA SANTA INQUISICIÓN

En la comarca de la Limia, el *cruceiro* más viejo que encontré data del año 1621. Está en Vilameá (Riocaldo, Lobios), sur de la Limia, en el camino de la vieja vía romana XVIII que unía Braga con Astorga. Con éste son 6 más los estrictamente datados del siglo XVII, es decir, 7. Los *cruceiros datados* de este siglo tienen unas características tan típicas que no es difícil asimilar a ellos, con mínimos riesgos de errores otros 27 sin fecha. Pues bien, de los 34 *cruceiros* que con seguridad mayoritaria pueden adjudicarse del 1621, fecha del primero, al 1697, fecha de los dos últimos del siglo XVII, 4 de los datados y 17 de los no datados caen en tierras muy cercanas al centro administrativo de Ginzo de Limia –*Xinzo* en gallego actual-.

En el siglo XVIII nos encontramos con 11 datados y 13 no datados, es decir, 24. 6 de los datados y 3 de los no datados vuelven a estar en el radio de acción de Ginzo. El mayor porcentaje, pues, de *cruceiros* de los siglos XVII y XVIII de la Limia Alta y de la Limia Baja giran en torno a Ginzo de Limia. Este fenómeno estadístico necesita una aclaración.

Ginzo de Limia fue uno de los objetivos prioritarios de visitas y de controles rurales de la delegación de la Inquisición en Santiago de Compostela a lo largo del S. XVII, época de la implantación definitiva después de las tensas relaciones del campo en el siglo XVI. Ginzo de Limia y Verín con los próximos Allariz y Celanova, fueron casi equiparados en importancia de control y vigilancia<sup>2</sup> a ciudades como Orense y Lugo,

<sup>2</sup> CONTRERAS, Jaime. *El Santo Oficio de la Inquisición en Galicia (poder, sociedad y cultura)*. Akal/Universitaria. 1982. Pp. 176 -177- 490-;517 y ss.

¿Qué pasaba en estas villas? Que habían sido, eran y siguieron siendo hasta nuestros días focos importantes de intercambios comerciales. De Ginzo se tiene escrito<sup>3</sup> que sus ferias fueron las de mayor movilidad económica y humana de toda Galicia. Las ferias de Ginzo de Limia le convirtieron en un hervidero y en un trasiego permanente de gallegos y castellanos. Las ferias de Verín atrajeron y atraen tres veces al mes hasta hoy día a gentes portuguesas y gallegas de todos los alrededores. Allariz unía un hecho más, haber sido el foco de una importante comunidad judía y poseer hasta cinco fábricas de curtidos que la relacionaban con un amplísimo radio de acción de la geografía gallega y nacional.

Este hecho merece una pequeña digresión. Cuando los judíos fueron expulsados por los muy católicos reyes Isabel y Fernando con el látigo de la Inquisición, muchos se largaron con sus bártulos a Portugal. Eran gentes con un pequeño, mediano y buen negocio, y con actividades profesionales entonces muy apreciadas. Juan II les acogió con los brazos abiertos. Su sucesor, D. Manuel el Afortunado, siguió la misma política. La ocupación militar y política de Portugal por el rey de Castilla Felipe II a finales del siglo XVI cambió las cosas. El negocio se continuó por tierras y por ferias fronterizas de la *raia*. La orografía prestaba un gran servicio a la libertad de movimientos de gentes tan variadas. Es sabido que si alguien estuvo en el punto de mira de la represión inquisitorial fue lo judío, luteranos, protestantes, brujas, bígamos, solicitadores, supersticiosos, críticos con el sistema o gentes que pensaban por libre.

No es de extrañar que los inquisidores se sintieran inquietos ante el peligro que para ellos significaban aquellas masas moviéndose en un caldo de cultivo tan propicio como las ferias y los negocios.

Los métodos y el instrumental de represión inquisitorial son bien conocidos. Como conocidos son todo el entramado de soplones, chivatos o “familiares”, la impunidad de las denuncias, la arbitrariedad de las sentencias revestidas de todo un ceremonial de reuniones, consultas y torturas, la inseguridad de la existencia o las ignominiosas condenas que mataron de por vida el futuro de hombres y de mujeres incluídos sus descendientes. Hubo párrocos que se sintieron aterrorizados y recomendaron a su grey astucia y silencio totales en las visitas de los delegados de

---

<sup>3</sup> *Revista de Folklore*. Valladolid. 1999, N° 227, pp. 166 -172. *Lethes*. Outono 2000, N° 2, pp. 112-127.



la Santa Inquisición. En mis muchas conversaciones con las viejas gentes de toda la Limia he podido detectar dos terrores colectivos metidos en los tuétanos de sus almas: el miedo al lobo y el legado del pánico de la Inquisición.

Por tierras del reino de Castilla se reaccionó con la colocación de símbolos cristianos en los dinteles de las puertas, por las paredes de las casas o por los frontispicios de las iglesias.

Por tierras gallegas y por tierras de la Limia existen muy pocas señales en puertas y paredes de viviendas particulares. La más antigua de la Limia la encontré en la *aldea* de Pidre, (Solbeira, Xinzo), lleva la inscripción del año de 1564. Existen algunas más por iglesias, por una torre de iglesia, por una capilla de cofradías, e incluso en el escudo de un pazo al pie de Ginzo.

La tesis que hay que defender es que las gentes reaccionaron montando cruceiros y demostrando a su alrededor todas las prácticas religiosas posibles que las hicieran acreedoras del pasaporte de gentes de bien. Esta tesis se ve confirmada por el hecho de que allí donde más feroz fue la represión a través del montaje sistemático de visitas y controles, más abundancia de cruceiros tenemos. Es el caso de las ciudades y villas de la costa de las Rías Bajas.<sup>4</sup>

Son muchas las facetas ancestrales del alma gallega que encontraron en los *cruceiros* y cruces un excelente medio de expresión de sus ancestrales sentimientos.

El sentido del *agua* por *ríos*, *fontes*, *fontiñas* y *pontes*; por *lagoas* que encerraban ciudades *asolaças*, y por la costa y las playas; el sentido del *bosque* y de *la luz* preñados de *bruxas e meigas*; el sentido del submundo subterráneo con sus *tesouros*, sus *traves* y *potes de ouro*, con sus *mouras* y *fadas* que también habitaban *nas fontes*; el misterio de los impresionantes *penedos*, cumbres y *outeiros*, sedes de *encantos e raíñas* y cruce y encuentro de *treboadas*.

El profundo concepto *dos mortos*, con su vida en el más allá a través *da morte*, que no es “muerte”, sino *pasamento*. El “más allá” se convierte durante un buen trecho

---

<sup>4</sup> Los estudios de los *cruceiros* y *cruces*, así como el de los *petos*, de Galicia, no suelen centrar estas obras populares en el marco social de cada momento. Siguiendo las bases que sentó, entre otros, Castela, se alude a las raíces celtas y a los orígenes anteriores a Cristo que continuaron en el mundo cristiano de Bretaña, Gran Bretaña, Irlanda y Galicia, todo un círculo cultural y económico con caracteres propios. Esta visión tiene su base en el ambiente nacionalista gallego que buscaba desesperadamente algo que le diferenciase del mundo castellano, causante, decían y siguen predicando con total amnesia de sus propios problemas, de todos sus males.

de tiempo del difunto, en vida en el “más acá”, reencarnándose en el prodigioso mundo de la soberbia Naturaleza gallega; viviendo con los familiares, vecinos y amigos; vigilando el cumplimiento de los acuerdos y promesas de herencias, matrimonios, tratos y compras; apoyando el trasiego de sus allegados por esos caminos de dios, muchos de ellos llamados *camiños do medo*; soportando un castigo errante por infidelidades, mentiras, asesinatos, cacicadas, usuras, engaños en las ferias u olvido de promesas de ofrendas y ofrecimientos a ermitas y santuarios.

Para mejor encuadrar aún las cosas y obtener un abanico más completo se precisa dar otro paso: el estudio estadístico de la ubicación de los *cruceiros* y cruces. Porque el lugar del montaje está estrechamente relacionado con los objetivos específicos que se querían conseguir.

### 3. ANTROPOLOGÍA DE LAS UBICACIONES DE CRUCEIROS Y CRUCES

Los 58 *cruceiros* y *cruces* atribuidos con escasísimo error a los siglos XVII y XVIII presentan este abanico de ubicaciones:

Salidas del pueblo –o entradas– **31**. Entorno de la iglesia: al pie, pero fuera del cementerio: **9**. Al pie, pero dentro del cementerio, **5**. Camino de la iglesia: **6**. Por los caminos: por caminos alejados del pueblo: **5**, por cruces de caminos: **5**. Contacto con las aguas: al pie de una fuente, de un pozo, de un río o de un cruce de agua: **8**. En una ermita: **4**. En un bloque de piedra –*penedo* en gallego–: **3**, y sólo del siglo XVII. En los campos de la feria –*tourales* en gallego–: **1**. Junto a un pazo: **1**. La suma total desborda los 58 citados, pero se ha incluido en varias funciones aquel *cruceiro* que participa de varias gamas

¿Qué significaban las salidas y entradas a un pueblo? En mi investigación y pateo de campo, este fue el orden riguroso de la cita de los usos de los *cruceiros* situados a las salidas: bendición de los campos, *xuntanzas* de mozos y mozas, reuniones del pueblo para solucionar los problemas comunitarios y por fin hacer un descanso en el traslado de los muertos.

Desde la salida y al pie del *cruceiro* se **bendecían los campos**. La ceremonia se realizaba al final de abril, en los primeros días de mayo o a mediados de mayo. Se salía de la iglesia de madrugada y en procesión, se llegaba al *cruceiro*, se daban unas vueltas, se rezaba, se cantaba y se derramaba agua bendita. Se conjuraba a huir a todo bicho maligno y se los conminaba a vivir alejados. Se rogaba a todos los santos, y muy especialmente al santo patrón, que tormentas –*treboadas*–, piedra, rayos, –*lóstregos*–, truenos –*tronos*–, sequías y demás, pasaran de largo. Si había dos o tres



*cruceiros* se iba de uno a otro. Se volvía a la iglesia, se marchaban a casa y a esperar... También se bendecían los prados, los pastizales, las huertas situadas al pie o dentro del pueblo.

La bendición de los campos era una necesidad vital para doblegar los elementos adversos de la Naturaleza para alcanzar buenas cosechas de centeno, patatas, pastos, maíz y *liño*.<sup>5</sup> Algunos *cruceiros* se hallaban montados en un pequeño promontorio que les permitía un control casi redondo de los campos.

Había varios **aspectos festivos** alrededor de los *cruceiros* a la salida del pueblo: las *xuntanzas* de mozos y mozas en días festivos, romerías y peregrinaciones, las marchas de los mozos a los *fiadeiros*, –las reuniones en las cuadradas en los días de invierno para *parolar*, cantar, bailar y todo lo demás–. A la vuelta, el *cruceiro* hacía de punto de despedida de mozos y mozas. Un *velliño* remataba los recuerdos de su mocedad: “y qué abrazos las mandábamos”. A la vuelta de la siega, “veníamos agotados, pero cantábamos y bailábamos y aquello nos coronaba”.

Centro importante de **solución de problemas comunitarios**. En la publicación de la investigación de campo acerca de los trabajos comunitarios del mundo labriego de la Limia Alta y de la Limia Baja <sup>6</sup>, he citado con reiteración el hecho de cómo muchos de ellos se emprendían al pie del *cruceiro*: los trabajos del *concello*, las hornadas, la vecera, o *carreto*, la salida a la siega vecinal, el acarreo de las mieses de los campos, las salidas a las batidas de los lobos, el sorteo del reparto de las aguas, la elección del pedáneo.

La última misión citada de los *cruceiros* situados a la salida, o a la entrada, de las aldeas y villas, fue la de **hacer un descanso con los muertos**. En las parroquias estaban la iglesia y el cementerio. Las aldeas de esa parroquia tenían que llevar a enterrar allí a sus muertos, y había que descansar. La parada más trascendental era la que se hacía a la entrada del pueblo y la que se hacía al pie de la iglesia. Para dar más emoción, dolor e insistencia en la muerte, algunos de los *cruceiros* mostraban unas calaveras en los cuatro vértices del cubo o en el capitel.

<sup>5</sup> En Galicia no siempre llueve. Es un error pensar en la *Galicia de los mil ríos*. Así hablaron Fraga, presidente de la Xunta y varios ministros de las dos legislaturas de Aznar.

<sup>6</sup> CERRATO ÁLVAREZ, A. *Vellos traballos comunitarios do mundo labrego*. Vigo: Editorial AGCE, 2007.

La petición de protección a las idas a las ferias, sólo se me citó, y con insistencia reiterada, por el Valle de Maceda. El mundo de las ferias de Ginzo tuvo una atracción especial para los célebres albarderos, guarnicioneros y *oleiros* del Valle de Maceda. Pero es cierto que la ubicación de los *cruceiros* está también al comienzo del camino que lleva a los centros feriales. La segunda preocupación de la ubicación de los *cruceiros* fue el mundo del entorno de la iglesia. La parroquia tenía la iglesia, el cementerio y la casa rectoral, —vivienda de una de las fuerzas de primera magnitud en el pueblo—.

Los *cruceiros* del siglo XVII están al pie, pero fuera de la iglesia. Los del siglo XVIII están fuera y también dentro del recinto del cementerio; tenemos por fin los situados en el camino de la iglesia. En la iglesia se desarrollaba el culto al patrón, la patrona, a la virgen en sus infinitas advocaciones, y menos a nuestro señor. En la iglesia se *misaba*, se bautizaba, se casaba y se enterraba. Los *cruceiros* del siglo XVIII fuera de la iglesia, dentro del cementerio y en el camino, poseen una insistencia machacona en el sentido mortuorio. Desde la iglesia se salía para la bendición de los campos. A la salida de misa podían celebrarse todas aquellas reuniones para las soluciones comunitarias de la vida y del trabajo que se citaron cuando se habló de los *cruceiros*.

Existe un dato sumamente interesante: es la siguiente inscripción en los perpiños de la parte superior de muchas iglesias: *Esta es iglesia de refugio y sagrado*. Unas son del siglo XVII, el mayor número de ellas son del siglo XVIII y algunas se prolongan hasta mediados del XIX. Están en un arco que rodean ambas Limias. Se desarrollan en torno a las tierras de Ginzo, pero de modo especial por las zonas montañosas de la Limia Baja. En la mayor parte de estas iglesias hay un *cruceiro*. Para mí es evidente que fue el ofrecimiento que se hizo a toda clase de fugados del poder civil o del religioso, a bandoleros, contrabandistas, salteadores, pedigüeñas y falsas embarazadas, brujas y *meigas*, o desertores de las guerras

La tercera preocupación en la ubicación de un *cruceiro* fueron los caminos alejados. Cuando se patea Galicia se llegan a conclusiones como ésta: el mundo gallego se movió por su tierra y fuera de ella como el pez en el agua, pero tenía sus problemas, por ejemplo, la orografía cargada de valles encerrados, altas cumbres, ríos, arroyos y aguas, roquedales impresionantes —los célebres *penedos*—, el bosque preñado de *bruxas*, *meigas*, *trasnos*, *santas compañías* o almas errantes en espera de entrar en el paraíso. ¡Y el lobo!, que desarrolló el arte del pavor para deshacerse del hombre. En Galicia existió un movimiento permanente a ferias, romerías, bautizos, bodas,



entierros, fiestas parroquiales y fiestas de las aldeas a las que era obligado asistir. Existió todo un trasiego de quincalleros, afiladores, capadores, *peneireiros*, segadores dentro y fuera de Galicia, albarderos, componedores, canteros, tejeros, *serranchíns*, carpinteros, guarnicioneros, carboneros, vendedores de *olas*, *ferreiros* de feria en feria, *pescantíns*, y el *castellano* como típico tratante de ganado. Uno de los sistemas de protección fue ganarse el favor de las fuerzas ocultas de la naturaleza *polos camiños do medo*<sup>7</sup>. Los *cruceiros*, junto con los *petos* aquí no estudiados, fueron la mejor manifestación para atraer a las fuerzas protectoras o espantar a las otras.

La cuarta preocupación a la hora de montar un *cruceiro* fue el entorno de las aguas. Es obvio incidir sobre la importancia vital del agua en el mundo campesino como elemento esencial de fecundidad de los campos. Para los gallegos también fue un elemento en el que se desarrolló un mundo de seres ocultos de la Naturaleza: *mouras*, bautismos prenatales, ciudades *asolagadas*, reuniones de brujas. Las aguas de Galicia poseen abundantes cualidades medicinales. No es de extrañar que al pie de un pozo, de una fuente, de un manantial o de un cruce de ríos se montase un *cruceiro*.

El último lugar de importancia en el montaje de un *cruceiro* fue el de una ermita. Ermita aquí se refiere a una capilla en un alto como lugar de romería y de peregrinación, las ermitas en los prodigiosos panoramas que bautizaron los viejos encuentros de los ancestrales ritos prerromanos. Muchas de ellas se rehicieron en los siglos estudiados y montaron el *cruceiro*. El centro de la fiesta era el edificio, el campo que la rodeaba, las fuentes que poseían o los seculares *carballos* con más de 800 años.

Un *cruceiro* no se agota en su propia ubicación.

#### 4. CELEBRACIÓN DEL CORPUS

Un servicio en consonancia total con la mentalidad tridentina de la época barroca. El Corpus se ha venido celebrando hasta hace poco. Se realizaba a través del montaje de un monumento en los peldaños de la base sobre 6 -8 huecos que aún se conservan y donde se introducían los palos del armazón o se ponían las velas. Se recargaba de flores del campo, de mantos de lana o de lino. Se salía de la iglesia y se llegaba en procesión, se cantaba y se regresaba a la iglesia.

---

<sup>7</sup> Interesante expresión que escuché de un *vello* de 78 años cuando me guiaba por los viejos senderos del Coto Mixto.

## 5. REPRODUCCIÓN DEL INSTRUMENTAL DE LA PASIÓN Y DEL DESCENDIMIENTO —PAIXÓN E DESENCRAVO—. MONTAJE DE VÍA CRUCIS Y CALVARIOS.

En los frentes de los pedestales suele haber alguna leyenda que recuerda la tragedia de la crucifixión. La escalera, los clavos, el martillo, las tenazas, y los zurriagos se reproducen en relieve en la columna. La corona de espinas se prefiere representarla en el brazo horizontal de la cruz o en el encuentro de los dos.

De los brazos de la cruz cuelgan Jesucristo crucificado y en el lado opuesto la virgen, pero no todos llevan cristos o vírgenes. La cara de de J.C. parece decir; “aquí estoy”. Es la cara de cualquier “*limiao*”. La resignación es total. La virgen puede estar sola o puede estar representada sentada portando en su regazo el cuerpo muerto de Jesucristo reproduciendo las célebres dolorosas. Unas están vestidas a todo lo grande, fuera de todo contexto campesino y otras están recubiertas con la capa *barrosa*<sup>8</sup>. Unas vírgenes tienen el rostro de una mujer joven y otras el de mujeres maduras. Las expresiones recorren todos los matices: dolor, espanto, cabreo, -hay alguna con unas ganas infinitas de tirarnos el cristo a la cabeza-, insulto, rabia, impotencia, resignación. El brazo de la cruz del que cuelga Jesucristo se orienta al Este, Sur y Oeste.

Otras de las representaciones del dolor que más atrajo a la época tridentino barroca fueron los “vía crucis y calvarios” representados a través no de cruceiros, sino de *cruces*. La palabra *cruz* que emplearemos ahora es eso, una cruz, con los brazos como una única estructura. Las puede haber altas —grandes— o bajas —pequeñas—. La que se empleó para la representación de los vía crucis fueron sobre todo cruces bajas, y para calvarios cruces bajas, medianas y grandes, —altas— y a veces cruceiros. Mirando atentamente las paredes de las iglesias, se observan grabadas en relieve las cruces del vía crucis y a veces las tres del calvario.

La reproducción de un vía crucis era uno de los momentos más aparatosos de religiosidad tan mimados por la iglesia tridentina. Se rememoraban las diversas situaciones —estaciones— por las que pasó Jesucristo camino del calvario y en el calvario. El vía crucis se impregnaba de todas las tonalidades religiosas del barroco: sentimentalismo, teatralidad, sufrimiento, caridad, perdón, tragedia, tenebrosidad, barullo, multitudes, mujeres echando una mano, toda una maestra explotación de los sentimientos del pueblo.

---

<sup>8</sup> La capa barrosa es una prenda de las mujeres del Barroso, las tierras portuguesas al otro lado de la Limia Baja. Está hecha de lana y de lino. Arranca de los hombros y cae por debajo de las rodillas. Sirve para protegerse de la lluvia y del frío. Es símbolo de humildad.



La teatralidad era variada: las representaciones se hacían alrededor de la iglesia, alrededor del pueblo, camino de la iglesia a la ermita a las afueras del pueblo o camino del pueblo a un cotarro marcado ya con una cruz y llamado “calvario”. Hay vía crucis también alrededor de la plaza enmarcada por la *capela*. En las paredes del *adro* pueden observarse las cruces bajas y medianas que marcaban el recorrido. Algunas iglesias carecían de estas cruces exentas y tenían marcado el recorrido con cruces grabadas en las cuatro paredes de la iglesia.

Se conservan en torno a 12 recorridos por las paredes del cementerio, o *adro*, donde pueden verse los huecos, alguna cruz aún colgando o cruces tiradas por el suelo. La mayor parte fueron barridos por la ampliación del cementerio. Hay otra docena por el camino de la iglesia a la ermita, la mayor parte fueron también barridos por la ampliación y el asfaltado de las calles. Hay media docena de vía crucis camino del cotarro fuera del pueblo, éstos, machacados, y otros desaparecidos por el trazado de pistas. La gente anciana recuerda que las cruces de los vía crucis por los caminos servían también para descanso del traslado del muerto de la aldea al cementerio de la parroquia o de la casa a la iglesia. El mayor número de vía crucis señalizados se encuentra grabado en las cuatro paredes de la iglesia, que en este trabajo no han entrado como objeto de estudio.

## 6. RECORDATORIO DEL PURGATORIO

Fue la penúltima de las manifestaciones que entrañan los *cruceiros* de la época tridentino-barroca. El sentimiento del purgatorio explota otro de los grandes sentimientos del alma gallega: antes de entrar definitivamente en el paraíso hay que vagar por esos mundos de dios y de la Naturaleza purgando alguna *desfeita* realizada en vida o vigilando o ayudando a los suyos. Tener que vagar por el infinito o reencarnarse en la multitud de seres que pueblan la soberbia Naturaleza gallega, es anterior al cristianismo, pero tener que pasar por las llamas y el fuego despiadado es una cosa que nunca hubiera imaginado un gallego de hace 3.000 años. La plasmación práctica y más generalizada de las llamas fue a través de los *petos*, expresiones populares que no entran en este estudio. Con todo, los *cruceiros* y las *cruces* también sirvieron de foco de atracción y de aviso. En el pedestal del *cruceiro* existen huecos que parecen pequeños altares. Contienen una simulación popular del paso por el purgatorio y debajo una *ucha* para recibir la limosna por las almas allá representadas. En los pedestales de otros existen llamadas de atención inscritas en la piedra que piden una oración a todos aquellos que pasan por allá y van de viaje. Las

columnas también contienen una simulación semejante. Era una manera de atraerse a las almas que vagaban penando su pasado o vigilando a los vivos. En la investigación de campo se observa que estos *cruceiros* están en los cementerios, a la salida del pueblo o en los caminos alejados que embocaba en las ferias.

### Los cruceiros, centros de expolio de los bolsillos del pueblo

En noviembre del año 2003 acompañé a una persona a visitar a sus muertos enterrados en la iglesia de la parroquia de Aguís, del *concello* de Os Blancos. En la puerta de la iglesia estaba clavada la comunicación de los “Obispos de Galicia Reunidos en Asamblea”. Estos eran los deberes de los fieles de la parroquia en las ceremonias de los muertos. Las cuentas se hacía en euros: por viaje del cura a la casa del muerto, por llevada del muerto a la puerta de la iglesia, por responso a la puerta de la iglesia, por misarle dentro de la iglesia, por responso a la salida, por traslado al cementerio, y por fábrica de la iglesia. La suma total no era pequeña. El negocio de la clerecía con los muertos también se practicó por *cruceiros* y *cruces*. Todo lugar era bueno para pasar el cepillo. El P. Feijóo, ya fustigó la ignorancia de unos y de otros —sin consecuencias prácticas, pues supo nadar y guardar la ropa—. Curros Enríquez tuvo que soportar el rechazo histórico del obispado de Orense. El médico J. Rodríguez López a finales del siglo XIX y comienzos del XX se declaró siempre católico, pero esa postura vital no le cegó su profesión. Denunció en un librito, olvidado y vuelto a recuperar poco más que como connotación folklórica, el mundo de creencias gallegas y la explotación, la usura, la falta de escrúpulos y la mentira de tanta ceremonia, tanta romería, tanta curación por aguas, oraciones, ensalmos y demás. Además de la explotación económica denunció la explotación anímica, la ignorancia y la corrupción del poder religioso. ¡En qué hora se le ocurrió publicarlo!

### Bibliografía

- BERNALDO DE QUIRÓS, C. *La Picota*. Madrid. 1907. Máxtor, Valladolid, 2001.
- BOUZAS PEMÓN, Domelo Xosé A. *Mitos, ritos y leyendas de Galicia*. Madrid: Ediciones Martínez Roca, 2005.
- CENCILLO, Luis. *Mito, semántica y realidad*. Madrid: B.A C., 1970.
- CONTRERAS, Jaime. *El Santo Oficio de la Inquisición en Galicia*. Madrid: Akal/Universitaria, 1982.



- EGUILETA FRANCO, José M.<sup>a</sup>. *A Baixa Limia na prehistoria recente*. Deputación Provincial de Ourense, 1999.
- FERNÁNDEZ DE LA CIGOÑA NÚÑEZ, Estanislao. *Cruces e cruceiros de ánimas de Galicia*. Asociación galega para a cultura e a ecoloxia. Colección de historia e etnografía galegas. Vol. V. 1997.
- *Entre encravamentos profundos e desencravos amorosos*. Vigo: Galaxia, 2001.
- *Cruces e cruceiros xubilares de Galicia*. Vigo: Asociación galega para a cultura e a ecología, 2002.
- *Esmoleiros, petos e cruceiros de ánimas de Lugo*. Vigo: Asociación galega para a cultura e a ecología, 2002.
- FONTES, António Lourenço. *Etnografía Transmontana*. Volume I. Lisboa: Edit. Domingo Barreira, 1992.
- GONZÁLEZ DE ULLOA, D. Pedro. *Descripción de los Estados de la Casa de Monterrey en Galicia*. 1777. Cuadernos de estudios gallegos. Anejo IV Santiago. MCML. 246 págs, con la introducción de José Ramón Fernández Ojea.
- LADRA, Lois. *Arte relixiosa popular na Terra de valga. Cruceiros, cruces e petos de ánimas*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2002.
- LAREDO VERDEJO, José M. *Os nosos cruceiros*. T. I-II. Boreal Xunta Editorial. Fecha del prólogo 1993.
- MARKALE, Jean. *Contes et légendes des pays celtes*. Rennes : Éditions Ouest-France, 1995.
- MENDONÇA, José Lourenço y António Joaquim MOREIRA. *História da Inquisição em Portugal*. Círculo de leitores, 1ª Edição. 1980. Los autores son del siglo XIX. Esta “historia de la Inquisición” sufrió diversos secuestros y amputaciones.
- Nomenclátor de Galicia*. Ourense: Xunta de Galicia, 1996.
- PÉREZ, Joseph. *La Inquisición Española*. mr ediciones. Madrid. 1ª edición 2.002.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Jesús. *Supersticiones de Galicia*. 10ª Edición. Salamanca: Editorial Aliviadoiro, 1993.





## INTRODUCCIÓN A LOS AFORISMOS EXTERIORES DE LOS CEMENTERIOS DE GALICIA Y CASTILLA Y LEÓN

Estanislao Fernández de la Cigoña Núñez

### Resumen

Además de una recolección de los aforismos exteriores de los cementerios de Galicia y de Castilla-León llevada a cabo por el autor durante más de tres lustros se establecen nexos de conexión entre unos y otros. Este tipo de mensajes están muy poco estudiados, pues solamente conocemos la bibliografía propia generada en y creemos que fue y sigue a ser un elemento antropológico entre los muchos que se están a perder en las aldeas y pueblos de toda España.

El sistema empleado fue dejarlo un poco al azar, aprovechando diferentes viajes en los que se procuraba visitar el máximo de cementerios posibles en las proximidades de las rutas elegidas, sin marcarse un tiempo concreto para llevarlo a cabo. Como finalidades, nos propusimos, en primer lugar, su recolección y para más tarde, una posible publicación para darlos a conocer y asegurar de esta manera su pervivencia.

### Introducción

Quiero señalar que esta comunicación que presento es una parte muy reducida de un amplio trabajo que tengo sin publicar sobre los aforismos que muestran los cementerios de Galicia y a los que, ahora, aprovechando la ocasión que me brinda este Congreso, añadimos y comparamos con los encontrados en algunas ciudades y pueblos de Castilla-León. Y hecha esta pequeña advertencia, señalamos, seguidamente, que en la actualidad son bastante escasos los cementerios tanto gallegos como castellano-leoneses que muestran este tipo de epígrafes relacionados con la muerte y con el destino que espera á los mortales al traspasar el umbral.

Por lo que pudimos comprobar a principios de este nuevo milenio recién estrenado, la cantidad de cementerios que tienen epígrafes de este tipo oscila entre el 2 y el 3% de los que visitamos cuando buscamos los epitafios que reseñamos en nuestro libro<sup>1</sup> y podemos garantizar que sobrepasan los dos mil en los casi tres lustros que llevamos persiguiendo este tipo de mensajes que aparecen escritos en partes destacadas de puertas y muros.

Posiblemente, esta forma de llamar la atención de los creyentes sobre el más allá debió de estar bastante más extendida antes que ahora, pues pensamos, quizás sin grandes fundamentos en que basar nuestra opinión ante la falta de bibliografía para poder consultar, que los epígrafes formaban parte de las prácticas utilizadas por la Iglesia (Católica y también Protestante y ésta todavía en mayor modo) para mantener las buenas costumbres del pueblo creyente.

### Borrando la huella de una vieja tradición

La renovación de muchísimos cementerios verificada sobre todo a finales del siglo XX, no recogió en muchas ocasiones, caso de tenerlos, los epígrafes antiguos que advertían a los mortales de la conveniencia de un vivir honesto antes de reposar para siempre en el propio campo santo, tal como pasó recientemente, por ejemplo, con los cementerios pontevedreses de Catoira que perdió con los arreglos experimentados los aforismos que adornaban las paredes de la fachada principal y en el de Porriño. También es verdad, sin embargo, que algunos cementerios nuevos incorporaron estas expresiones. Tal sucedió en el de Santa María de Caleiro, en el ayuntamiento de Vilanova de Arousa, pero no conocemos más casos.

La venta de los terrenos en los que se asentaban los camposantos antiguos por parte del obispado (en el caso de los cementerios parroquiales) o del ayuntamiento (si tenían titularidad municipal) cuando la situación privilegiada que ocupaban favoreció la revalorización en el mercado inmobiliario, propició, lógicamente, la desaparición de algunos que quedaron con el paso de los años dentro de la zona urbana. Un ejemplo próximo en el tiempo lo tenemos en la venta del cementerio de la ciudad episcopal de Tuy. Hoy su noble y magnífica puerta en piedra labrada,

---

<sup>1</sup> FERNÁNDEZ DE LA CIGOÑA NÚÑEZ, Estanislao. *Escolma de epitafios galegos. A fala escrita dos nosos camposantos*. 2004.



abre e cierra el Pazo da Moreira, entre los ayuntamientos pontevedreses de Arbo y Crecente, propiedad de un antiguo tabernero de Bouzas (Vigo), que se hizo rico embotellando vino albariño.

### La busca siempre difícil de un nombre apropiado

Tuvimos siempre, desde que iniciamos la recogida de estos anuncios singulares en el año 1990, una gran dificultad en encontrar un nombre que realmente los definiere, pues barajábamos algunos sinónimos que podrían ser oportunos, según el momento y la circunstancia, tales como: anuncio, apotegma, axioma, dicho, epígrafe, epitafio, inscripción, leyenda, letrero, manifestación, proverbio, reclamo, refrán, aforismo y sentencia que se podrían aplicar a estas máximas que fuimos coleccionando. Sin embargo, antes de atrevernos a escoger definitivamente un nombre concreto, consultamos con diversos antropólogos en busca de una solución que fuese mínimamente satisfactoria, obteniendo de cada uno de ellos, distintas soluciones, siempre agradecidas, -¡por supuesto!- pero también, bastante discutibles, por lo que finalmente, nos inclinamos por aforismo.

### ¿Qué es para nosotros un aforismo?

Antes de seguir adelante conviene saber que es lo que nosotros entendemos por esta palabra y no tenemos inconveniente en adoptar como nuestra la aceptación que el diccionario da: *una frase breve y clara que encierra una útil y profunda enseñanza.*

A lo largo de la historia hubo mucha gente que trató los aforismos y que los utilizó también de manera casi abusiva y obsesiva. Concretamente, la religión cristiana comparte con la judía la mayor parte de los libros pertenecientes al *Antiguo Testamento*, en los que aparecen, por ejemplo, aforismos abundantes en los llamados *Job*, *Salmos*, *Proverbios*, *Eclesiastés*, *Sabiduría* y *Eclesiástico*.

Algunos de estos libros están expresamente catalogados por los expertos como auténticos libros de aforismos religiosos, morales y políticos. También aparecen, aunque en menor medida, en diferentes partes del *Nuevo Testamento* y muy especialmente en el *Apocalipsis* de San Juan, que suministra algunos de los aforismos que después veremos más repetidamente grabados en las puertas y muros de nuestros cementerios.

Por lo tanto, los libros aforísticos vienen de lejos y no son una invención moderna, sino una forma de expresión rebuscada, casi poética, diríamos; pero,

sobre todo, profundamente filosófica y con un trasfondo altamente ejemplarizador y moralizante. Tampoco fueron una cosa momentánea o circunstancial que se pudiese adscribir a una época concreta de la historia, ya que tuvieron continuidad en autores muy posteriores a los libros sagrados que acabamos de referenciar. Recordamos, por ejemplo, el caso tan especial de San Buenaventura (1221-1274), obispo de Albano e cardenal, célebre por sus proverbios, pues, curiosamente, con este libro entre las manos *-El libro de las sentencias-* aparece representado en el hermosísimo crucero de desenclavo hecho en el año 1861 por Andrés Castaño Fernández, *O Vello Santeiro de Chave*, situado a la orilla del río Beba, en la pequeña aldea de Suevos (Mazaricos-A Coruña). Pero, todavía hoy se siguen escribiendo libros de este tipo que gozan de una muy aceptable difusión por la claridad de pensamiento y la fácil lectura que proporcionan.

#### Material y método empleado

Iniciamos la recogida en la primavera de 1990, en la que recolectamos los primeros reclamos situados en las fachadas de algunos cementerios por llamarnos la atención. Casi dos años después reparamos que nunca se había hecho un trabajo sobre ellos, por lo menos en Galicia, y menos, todavía, que se intentase una visión de conjunto por lo que, incrementado nuestro interés, tuvimos un especial cuidado en visitar los diversos cementerios que encontrábamos en nuestros viajes. Por lo tanto, no hicimos un seguimiento realmente exhaustivo y metódico, sino que se dejó bastante al azar, pero intentando visitar cuantos más cementerios mejor. Como consecuencia de esta metodología, encontramos más de trescientos aforismos recogidos en los más diversos lugares de España.

#### Las puertas de acceso, algo más que una situación casual

Una cosa, sin embargo, llamó nuestra atención desde el inicio mismo de nuestras visitas a los cementerios: cuando el cementerio católico y el civil están pegados, la puerta del católico está, casi siempre, seguramente en más de un 90% de los casos, a la derecha del civil, o si preferimos decirlo de otra manera más gráfica: el cementerio civil está a la izquierda del católico, de manera que los practicantes de otras religiones y sectas minoritarias, además de los agnósticos, masones, suicidas, duelistas, excomulgados, apóstatas y ateos recalcitrantes, entraban en el cementerio por la puerta situada a la mano izquierda de la puerta católica. Debemos deducir,



por lo tanto, que en el caso particular de los cementerios, la situación de entrada tiene bastante más importancia de la que parece derivarse de una primera ojeada, por que no se trata de algo por completo casual.

Así que, deducimos, que si se introducen los cadáveres de los católicos por el lado derecho será por algo, y creemos, también, que la razón radica en que entrando precisamente por ese lado ya caminan sus almas perfectamente encarriladas cara el lugar adecuado y definitivo, pues como asegura San Mateo en su *Evangelio* (Mt: 25,3343) al hablar del Juicio Final que nos espera en la consecución de los tiempos, llegará un momento en que:

“Cuando el Hijo del hombre venga en su gloria y todos los ángeles con Él, se sentará sobre su trono de gloria y se reunirán en su presencia todas las gentes, y separará a unos de otros, como el pastor separa las ovejas de los cabritos, y pondrá las ovejas a su derecha y los cabritos a su izquierda. Entonces dirá el Rey a los que están a su derecha: venid, benditos de mi Padre; tomad posesión del reino preparado para vosotros desde la creación del mundo. Porque tuve hambre y me disteis de comer, etc. Y dirá a los de la izquierda: apartaos de mí, malditos, id al fuego eterno preparado para el diablo y para sus ángeles. Porque tuve hambre y no me disteis de comer, etc.”

Palabras duras, sen duda, importantes e impactantes salidas, según los testigos de la propia boca de Jesús de Nazaret, que justifican lo que venimos manifestando sobre la situación de las puertas de entrada a los cementerios católicos y civiles. Lado derecho: (católico): Venid, benditos de mi Padre, tomad posesión del reino preparado para vosotros desde la creación del mundo. Lado izquierdo (civil): “apartaos de mí, malditos, id al fuego eterno preparado para el diablo y para sus ángeles”. Así que la situación de las puertas no es nada casual, como ya indicamos, y señala el destino final de las almas que por ellas entran: cielo, los de la derecha; infierno: los de la izquierda.

### Manera de presentarse los aforismos ante los lectores

Los aforismos aparecen recogidos sobre la misma piedra, grabados profundamente o introducidos en medallones de diversas figuras, pero también se ven escritos en placas de mármol o granito que se fijan a las paredes, o simplemente pintados sobre la cal que recubre los muros del camposanto. Lo más habitual es que si el fondo es blanco las letras aparezcan en negro.

En cementerios relativamente modernos las letras pueden ser metálicas, estando, entonces, pegadas sobre las paredes exteriores o soldadas, formando parte de las propias puertas de hierro que cierran el sagrado recinto.

### Lenguas utilizadas por los aforismos

En Galicia, tres son las lenguas en las que aparecen escritos. Pero la cantidad entre unas y otras no está, ni mucho menos, equilibrada. Pues detectamos enseguida que domina el castellano; que el latín se utiliza escasamente y que el gallego es meramente testimonial. En Castilla-León son mayoría, también, los que utilizan el castellano, aunque los haya igualmente en latín, sin poder establecer una proporcionalidad entre unos y otros, pues tenemos todavía, para nuestro gusto, una escasa recopilación.

### La utilización escasa del latín

Decíamos que el latín aparece escasamente y a veces recurren a la traducción para que llegue al pueblo llano que lo ignora. Así en cementerio de la Villa de A Guarda (Pontevedra), en la desembocadura misma del río Miño, el aforismo dice: “VATICINARE DE OSSIBUS ISTIS” y por debajo añade: “ADIVIÑA DE QUIEN SON ESTOS HUESOS”. Y lo mismo debieron pensar en Salamanca, donde el “Cementerio Católico” muestra una colección de aforismos latinos, algunos con traducciones paralelas. La puerta principal del camposanto presenta tres aforismos: uno en el dintel y dos en las jambas. El del dintel dice: “MEMENTO HOMO QUIA PULVES ES ET IN PULVEREN REVERTERIS”, que no necesita traducción, mientras que el de la jamba izquierda la tiene para advertirnos:

“DIES MEI TRANSIERUNT, COGITACIONES MEA  
DISSIPATAE SUNT, TORQUENTES COR MEUN”

“MIS DIAS PASARON, MIS PENSAMIENTOS SE  
DESVANECIERON ATORMENTANDO MI CORAZÓN”

*JOB, CAP. 17. V. 11*

En la jamba derecha, y de un modo similar a la de la izquierda, leemos:

“MISEREMINI MEI, MISEREMINI MEI, SALTEM VOS  
AMICI MEI, QUIA MANUS DOMINI TETIGITME”



“APIADAOS DE MI, APIADAOS DE MI, SIQUIERA VOSOTROS  
 MIS AMIGOS, PORQUE LA MANO DEL SEÑOR ME HA TOCADO”

El aforismo de la puerta secundaria es muy conocido en los camposantos gallegos: “BEATI MORTUI QUI IN DOMINO MURIUNTUR, APOC. Cap. 14. Ver. 13”, ruego que el mismo pueblo estaba cansado de leer e repetir durante los responsos y funerales, por lo que tampoco necesitaba traducirse. Decir, que es junto con el acrónimo “R.I.P.” (*Requiescant in pace*) el aforismo latino más repetidos en los camposantos gallegos.

Pero lo normal es que carezcan de traducción, sobre todo los más antiguos, pues hubo un tiempo todavía muy cercano en que el latín como lengua oficial de la Iglesia Católica estaba en plena vigencia, y aunque el pueblo fuese incapaz de interpretarlo siempre había a quien poder preguntar por su verdadero significado. No siempre las palabras latinas estaban correctamente escritas, pues la mayor parte, por no decir la práctica totalidad de los canteros que las grababan eran, en aquellos tiempos analfabetos en castellano, por lo que el latín les resultaba imposible. En latín mal escrito está por ejemplo el del cementerio de Melón, que figura grabado en el frontispicio de la puerta de entrada y que dice: “SUMMA SAPIENTIA MORTIS MEMORIA” e continúan un poco más abajo con un:

“PALIDAMORS  
 AEQUOPEDEPULSAT  
 PAUPERUMCAVERN  
 REGUMOVETTURRE  
 1834”

Claro que el cementerio de esta villa orensana es bastante particular, ya que nació para uso del monasterio cisterciense que se encuentra inmediato, aunque fuese utilizado por la propia comunidad parroquial. Y los frailes, en aquellas épocas bastante más que ahora, dominaban el latín, así que para ellos, a pesar de las muchas imperfecciones que muestra su grabación, era el mensaje, que venía a decir que: “La mejor sabiduría es el recuerdo de la muerte” y que “La pálida muerte hiere con igual fuerza las chozas de los pobres y estremece los palacios de los reyes”. En el cementerio de Brialllos (Portas –Pontevedra) el aforismo advierte: “TIVO TENDIMUR OMNES”, que traduciríamos un poco libremente por: “Aquí llegaremos todos”.

### El escaso uso del gallego

La utilización del gallego resulta anecdótica, pues en la literatura cimiterial más íntima: epitafios y aforismos son meramente testimoniales. Solamente en estos últimos años, después de la normalización llevada a cabo por la Xunta de Galicia, observamos un mayor empleo en cuanto a epitafios, aunque sigue siendo escasísima. Los aforismos no se beneficiaron, sin embargo, de esta corriente autóctona, pues los nuevos cementerios no emplearon ningún mensaje en puertas y paredes. Las llamadas de antaño quedaron desfasadas en la época actual.

Entre todos los aforismos que llevamos recogidos en nuestra región, solamente conocemos el caso del cementerio parroquial de Santa María de Trobo, en el ayuntamiento lugueés de Begonte, que utiliza de manera exclusiva la lengua gallega y que dice así: “EIQUI ESTAN OS NOSOS ÓSOS AGARDANDO PO-LOS VOSOS” (Aquí están nuestros huesos esperando por los vuestros).

### Eufemismos y tabúes a la hora de nombrar los cementerios

Los tabúes y eufemismos consisten en designar una cosa con el nombre de otra y resulta relativamente fácil al hablar de los cementerios encontrarnos con intentos de ocultar el propio nombre común por otros más sonantes, empleados no a manera de verdaderos tabúes, sino en forma de eufemismos que pretenden “elear” la categoría de aquel lugar. Las palabras que encontramos reproducidas más frecuentemente son: mansión, camposanto, templo y morada.

El cementerio de la villa de O Grove (Pontevedra) tiene pintado en grandes letras blancas sobre su puerta oscura estas únicas palabras: “CAMPO SANTO” y con este mismo nombre aparece designado el de Carreira (Ribeira -A Coruña), así como los parroquiales de Bouzas-Vigo, Anceu-Ponte Caldelas y el municipal de Rianxo (A Coruña). Esta designación, formada tanto por una sola palabra como por dos, no es más que una translación semántica dedicada a la porción de terreno amurallado que recibiendo una bendición especial de la Iglesia permite la sepultura de los cadáveres de sus seguidores y que fue utilizada por primera vez en el año 1218, aplicada al cementerio de Pisa, construido con tierra procedente del Santo Sepulcro de Jerusalén.

Por lo menos, también en dos ocasiones, encontramos la palabra “mansión” utilizada en el sentido de casa, hogar o habitáculo. Recordamos como en el “CEMENTERIO GENERAL” de la villa de Cangas (Pontevedra) el epígrafe exterior, en la



parte derecha del muro de la fachada, se refiere a la “MANSIÓN DE LOS MORTALES”, mientras que el municipal de Betanzos (A Coruña) y el parroquial de San Xurxo da Mariña (Ferrol) se auto-llama “MANSIÓN DE LA VERDAD”. También, y con el mismo o semejante sentido, encontramos la palabra “*templo*” en el cementerio orensano de Ribadavia y el municipal de San Mauro de la ciudad de Pontevedra, ya que de esta manera comienzan sus aforismos: “TEMPLO DE LA VERDAD ES EL QUE MIRAS” que, cosa curiosa, coincide prácticamente con el de Pozuelo de Alarcón (Madrid), por lo que debió gozar, deducimos ante tan amplia distribución geográfica, de una gran aceptación entre los curas párrocos encargados de los cementerios de la totalidad de España. El término “*morada*” lo utiliza el aforismo del cementerio parroquial de San Xurxo de Sacos (Cotobade -Pontevedra) que llama al cementerio: “TRISTE MORADA”. Por último y como curiosidad anecdótica, vemos que el cementerio judío de Funchal, en las islas Madeira (Portugal), aparece la palabra “HABITAÇÃO”, (habitación): “HABITACÃO DA VIDA”.

### Alegorías que se vuelven aforismos

No olvidamos que algunas veces, pocas, aparecen en vez de palabras la primera y última letra del abecedario griego: la “alfa” y la “omega”, que interpretamos como “principio” y “fin” de todas las cosas. Tal sucede por ejemplo en el cementerio nuevo de Santa María de Neda (Neda -A Coruña) en el que el aforismo se reduce a estas dos letras soldadas a la verja de entrada. Una “alfa” y una “omega” aparecen también a un lado y otro de una cruz dibujada sobre placa marmórea con los que se inician los aforismos del cementerio de Vilalonga (Sanxenxo - Pontevedra) y acompañados de un sol y de una luna creciente (nacimiento y muerte) aparecen en el cementerio parroquial de Carreira -Aguíño (Ribeira -A Coruña). En Castilla-León, también siguieron esta forma de representación esquemática, pues en el cementerio de San Esteban de Gormaz (Soria), a un lado y otro de la puerta de entrada aparecen pintadas en negro una alfa y una omega.

### Versos, poemas, aforismos...

En ocasiones los aforismos aparecen en forma de poemas cortos y como tales, mantienen una rima, case siempre asonante, aunque algunas veces absolutamente perfecta, que ayuda al lector creyente a memorizar el mensaje. Lemos, por ejemplo, en el muro exterior del cementerio de Baiona (Pontevedra):

“TODO EL TIEMPO QUE VIVIMOS  
HACIA EL MORIR CAMINAMOS,  
RODEANDO SI VELAMOS,  
ATAJANDO SI DORMIMOS”

Parece, por lo que llevamos recogido, que poetas también los hay en las llanuras castellanas y vamos a poner varios ejemplos de aforismos en verso que conocemos. En Quintanilla de Arriba (Valladolid), el cementerio, que data de 1868, tiene en el dintel de la puerta el siguiente mensaje:

“DE MUCHOS SOY PARADERO  
DE POCOS SOY REFLEXIÓN.  
MÍRAME CON ATENCIÓN:  
SI AMOR TIENES VERDADERO  
APLÍCAME LA ORACIÓN”

Bastante más moderno es el de Roales de Campos (Zamora), construido en el año 1924. Su aforismo se recoge en una placa de mármol que se ve encima de la puerta, coronada por una cruz metálica. En letra negra se lee:

“VIAJEROS:  
AQUÍ YACEN TUS HERMANOS  
DESCANSANDO EL SUEÑO  
ETERNO. RÉZALES UNA  
PLEGARIA QUE SERÁ EL  
MEJOR RECUERDO  
ROALES, 30-10-1986”

Y dado que aparece con la fecha de colocación, vemos que los aforismos siguen, a pesar de todo, a tener una cierta vigencia.

En la localidad de Villarramiel (Palencia), el cementerio data de 1889 y en una placa de mármol situada en el dintel de la puerta pone:

“POR QUÉ PASAS TAN ALEGRE Y UFANO  
POR LA PUERTA DE ESTA MANSIÓN TAN TRISTE,  
POR QUÉ NO TE DESCUBRES UN INSTANTE  
Y REZAS UNA ORACIÓN AL QUE PERDISTE”

No siempre son los poetas populares los artífices de los aforismos. En Galicia, nuestra más destacada poetisa, Rosalía Castro, tiene muchos versos suyos converti-



dos en epitafios y una estrofa que se repite como aforismo en dos cementerios: el municipal de Ferrol y el de Santa María de Sillobre (Fene -A Coruña). Versos que aparecieron publicados en su libro *En las orillas del Sar* (1884: 85), y que dicen:

“DE POLVO Y FANGO NACIDOS  
 FANGO Y POLVO NOS TORNAMOS:  
 ¿POR QUÉ PUES TANTO LUCHAMOS  
 SI HEMOS DE CAER VENCIDOS”

Y rematamos esta sección con los versos que recogemos en el cementerio de Villanueva del Campo (Zamora), donde en el dintel de la puerta de entrada, por debajo de la cruz que la preside y grabada dentro de un círculo, leemos este pareado:

“ROGAD A DIOS  
 ¡OH CRISTIANOS!  
 POR VUESTROS  
 FIELES HERMANOS  
 RIP”

Estamos seguros que viendo la repetición de ciertos aforismos a veces a mucha distancia, debió existir alguna forma de extensión que ignoramos, pues no creemos que se deba tan solo a que alguien lo vio escrito en un sitio y lo reprodujo en otro, sin más. Quizás, aunque no dimos con el texto, algunos obispados, en sus boletines diocesanos, debieron reproducir este tipo de mensajes, porque si no es imposible que pueda haber tantas coincidencias entre lugares tan distantes como Entrimo (sur de Ourense) y Montamarta (Zamora). Dice el de Entrimo:

“AQUI ACABA EL REINO DE LA VANIDAD  
 Y EMPIEZA LA SENDA DE ETERNA VERDAD”

Y repite el de Montamarta, casi como un eco, subrayando las palabras finales del pareado para llamar la atención del posible lector sobre el sentido profundo de las mismas:

“AQUÍ TERMINA EL  
 REINO DE LA VANIDAD  
 Y COMIENZA EL REINO  
 DE LA ETERNA VERDAD  
 1978”

### Los aforismos más comunes en Galicia

Tratamos, en su momento de los latinos, por lo que ahora hablaremos de los que aparecen escritos en castellano. Sin duda el más frecuente es aquel que dice:

“EL DESTINO DEL CUERPO AQUÍ LO VEIS,  
EL DEL ALMA SERÁ SEGÚN OBREIS”

Este aforismo con pequeñas variantes se repite en muchísimos lugares de aldeas e villas, seguido de:

“MANSIÓN DE LA VERDAD, ES LA QUE MIRAS,  
NO DESOIGAS LA VOZ DEL QUE TE ADVIERTE  
QUE TODO ES ILUSIÓN, MENOS LA MUERTE”

Nada podemos decir sobre los castellano-leoneses pues precisaríamos para poder atrevernos, contar con una más numerosa recopilación. Quizás más adelante, si todavía perduran escritos sobre dinteles y jambas.

### Bibliografía

- FERNÁNDEZ DE LA CIGOÑA NÚÑEZ, Estanislao. “Política cemiterial e aforismos dos cemiterios de Galicia, España e Portugal”. *Pontevedra, Revista de. Estudos Provincias*. Pontevedra. 2002, n°. 17, pp. 37-78.
- “Escolma aforística dos cemiterios da provincia da Coruña”. *Anuario Brigantino*. Betanzos. 2002, n°. 25, pp. 437-448.
- “Epitafios e aforismos do Carballiño e bisbarra”. *Ágora do Orrellón*. O Carballiño. 2005. n°.35-40.



## PRÁCTICAS DE RELIGIOSIDAD POPULAR EN LA GALICIA MODERNA

José Fuentes Alende

MUSEO DE PONTEVEDRA

### Resumen

En la presente comunicación analizamos algunas de las diversas prácticas religiosas, bien oficiales u oficiosas, éstas con ciertas connotaciones paganas o supersticiosas, que en Galicia estaban vigentes en los siglos XVI al XVIII, comparándolas en algunos casos con las realizadas en tiempos precedentes y en otros con las que continuaron efectuándose hasta bien entrado el siglo XX. A falta de estudios concretos sobre la religiosidad popular en Galicia en la Edad Moderna, nos hemos valido fundamentalmente de algunas de las Constituciones Sinodales de la época y de escritos de autores del momento que hubieran recogido determinadas prácticas o rituales objeto de este breve estudio, con el que sólo pretendemos dar a conocer muy someramente algunos de ellos.



Para referirnos a la religiosidad popular en Galicia hemos de tener en cuenta que aquellos rituales realizados en los albores del cristianismo, anatematizados en el siglo VI por San Martín Dumense en su *De correctionem rusticorum* al prohibir los cultos a las aguas, a las fuentes, a los árboles, a los montes..., condena que casi al mismo tiempo hace San Cesáreo de Arlés y luego San Eloy, obispo de Noyon, y diversos Concilios, como los XII y XVI de Toledo<sup>I</sup>, han llegado prácticamente en su totalidad hasta mediados del siglo XX, perdurando algunos en la actualidad, por lo

---

<sup>I</sup> BOUZA BREY, Fermín. *La mitología del agua en el Noroeste Hispánico*. La Coruña, 1942, p. 25.

cual es lógico pensar que en la Edad Moderna la ritualidad del pueblo fuese muy similar a la actual.

De hecho existen referencias documentales e impresas que nos permiten asegurar que determinados rituales estaban en pleno vigor en los siglos que nos ocupan y que vamos a referenciar en la presente comunicación, deteniéndonos en algunos admitidos por la religión oficial y en otros considerados como paganos o supersticiosos puestos en práctica o relacionados con lugares u objetos sagrados.

### Rituales de la fertilidad

La preocupación por tener descendencia llevaba a los matrimonios estériles a recurrir a diversas prácticas, entre las que debía destacar el baño de las nueve olas que las mujeres con dificultades para engendrar tomaban a las doce de la noche en determinadas playas gallegas. En la de A Lanzada (Sanxenxo-Pontevedra) se realizaba la noche de San Juan o el último sábado de agosto, víspera de la festividad de la Virgen venerada en su pequeña capilla del siglo XIII, en la que al día siguiente oírían misa, depositarían las ofrendas y pasarían por detrás del altar barriendo con una escoba<sup>2</sup>.

El mismo ritual de tomar el baño de las nueve olas se practicaría también en el mar próximo al santuario de San Andrés de Teixido (Cedeira-A Coruña), según se desprende del bello romance “Dama Gelda”, en el que, tras ser desencantadas las doncellas Zulema, Saura Rosa Berenguela y María Gelda, que habían hecho la peregrinación, les recomienda San Andrés: *Ide tomar nove ondas / antes de que saia o día / e levaredes convosco / as nove follas de oliva*<sup>3</sup>. En la práctica, las hojas de olivo eran sustituidas por el clavel marino, conocido como “herba de namorar” y también “herba empenñadeira”, nombre este que le daban, según el P. Sarmiento, “los picarones romeros”, que volvían a casa con ella y con una rama de tejo<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> CEBRIÁN FRANCO, Juan José. *Santuarios de Galicia. (Diócesis de Santiago de Compostela)*. Santiago de Compostela, 1982, pp. 117-123. SUEIRO, Jorge-Víctor, y NIETO, Amparo. *Galicia, romería interminable*. Madrid, 1983, pp. 229-233.

<sup>3</sup> MURGUÍA, Manuel. “Dama Gelda”. *Boletín de la Real Academia Gallega*, t. V, núm. 38, 20 de octubre de 1910, pp. 37-40. MACIÑEIRA PARDO DE LAMA, Federico. *San Andrés de Teixido. Historia, leyendas y tradiciones*. La Coruña, s.a., pp. 93-99.

<sup>4</sup> SARMIENTO, Fr. Martín. *Viaje a Galicia (1754-1755)*. Santiago de Compostela, 1950, p. 57. MACIÑEIRA PARDO DE LAMA, Federico. *Op. cit.* p. 100.



Otro de los cultos prohibidos en su día por el Dumiense era el profesado a las piedras, a las que acudían, en claro rito litolátrico, los matrimonios estériles, tal vez una de las causas por las que a su lado han sido levantados santuarios. Una de ellas era la existente en la desaparecida capilla de San Guillermo (Fisterra-A Coruña), santo identificado, entre otros, con el duque de Aquitania Guillermo X, peregrino a Santiago<sup>5</sup>. Según la leyenda recogida por Jerónimo del Hoyo a comienzos del siglo XVII este santo vivió en la ermita<sup>6</sup>, en la cual el P. Sarmiento pudo ver en 1745 *...el sitio en que, no hace mucho tiempo, había una como pila o cama de piedra, en la cual se echaban a dormir marido y mujer, que por estériles, recurrían al santo y a aquella ermita: y allí delante del santo engendraban...*<sup>7</sup> Otra piedra con las mismas propiedades existía en el monte Pindo (Carnota-A Coruña), que también refiere el ilustre benedictino: *...y oí que algunos tiempos solían ir al Pindo los casados estériles e infecundos con el fin de tener sucesión, al modo que dije de la ermita de San Guillermo en Finisterre...*<sup>8</sup>

El ritual litolátrico se mezcla con el ofiolátrico en la cima del castro de Penalba (Campo Lameiro-Pontevedra), poblado ya en el siglo IX a.C., en donde fue levantada una capilla, citada por Jerónimo del Hoyo<sup>9</sup>, en honor a San Antonio de Padua, la actual del XVIII, junto a la que hay una gran roca en la que aparece grabada una serpiente, que para algunos son dos en actitud de copular, al pie de la cual efectuaban, de noche y a poder ser en luna llena, los matrimonios estériles el acto sexual, que debía ser complementado con la ofrenda a los ofidios de una taza de leche de vaca recién parida<sup>10</sup>.

La práctica del coito en el interior de los templos con fines fecundatorios debía estar muy extendida en Galicia por cuanto a ella se refieren, sin explicitar los motivos, diversos acuerdos adoptados en los Sínodos. En las Constituciones elaboradas tras la celebración del de Ourense en 1544 se estipulaba que los curas no podían celebrar en la iglesia hasta que fuese desviolada por el prelado con oraciones:

<sup>5</sup> CEBRIÁN FRANCO, Juan José. *Op. cit.* p. 53.

<sup>6</sup> HOYO, Jerónimo del. *Memorias del Arzobispado de Santiago*. Santiago de Compostela, s.a., p. 378.

<sup>7</sup> SARMIENTO, Fr. Martín. *Viaje a Galicia (1745)*. Pontevedra, Museo de Pontevedra, 1975, p. 79.

<sup>8</sup> *Ibidem.*, p. 82.

<sup>9</sup> HOYO, Jerónimo del. *Op. cit.*, p. 449.

<sup>10</sup> ÁLVAREZ NÚÑEZ, Antonio. *Castro de Penalba. Campo Lameiro (Pontevedra). Campaña 1983*. Dirección Xeral do Patrimonio Artístico e Monumental. Santiago de Compostela, 1986, p. 9.

*Cuando alguna iglesia ... está violada ... por haber dormido en ella casados ... en actos deshonestos*<sup>11</sup>. Al mismo acto parecen referirse las del Arzobispado de Santiago de 1576 al ordenar que las ermitas permanezcan cerradas para que no entre en ellas ganado ni se hagan cosas indecentes<sup>12</sup> y las del Obispado de Lugo cuando disponen sobre la reverencia que ha de guardarse en las iglesias, que incluye, entre otros actos, que en ellas *...ni tengan cohabitación con sus mujeres...*<sup>13</sup>.

### El bautismo prenatal

Un ritual practicado para que los embarazos llegasen a buen término consistía en realizar el bautismo del feto en el vientre de su madre, evitando así abortos y fallecimientos inmediatamente después del alumbramiento, vigente hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, teniendo como escenario un puente en el que estuviese situada una cruz o un crucero de piedra. La hora de efectuar el “bautismo” era a las doce de la noche, debiendo apostarse a ambos lados del puente dos hombres para evitar que pasase por él ningún animal ni ninguna persona. La primera de éstas en llegar era obligada a tomar agua del río, vertiéndola sobre el vientre de la embarazada, pronunciando las palabras del bautismo litúrgico. Luego daban cuenta de una suculenta cena, cuyos restos eran arrojados por la futura madre al río, situada de espaldas a éste<sup>14</sup>.

No hay duda de que tal práctica era realizada también en la Edad Moderna en Galicia, tal como puede desprenderse de las Constituciones del Arzobispado de Santiago de 1746 que mandan *...que ninguno baptice al niño que no ha nacido...*<sup>15</sup>.

---

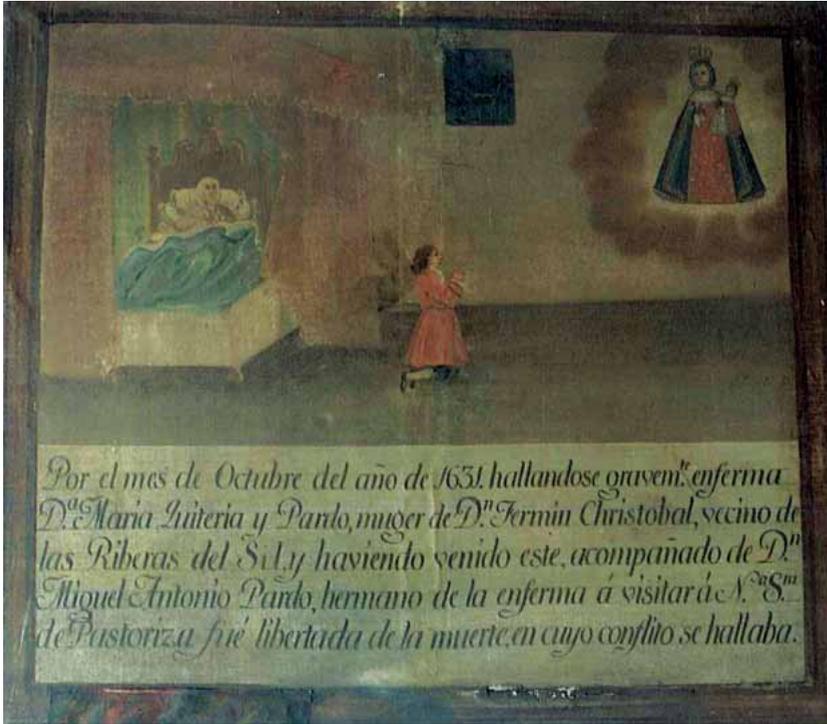
<sup>11</sup> MANRIQUE DE LARA, Francisco. *Constituciones sinodales del Obispado de Orense*. Orense, Vasco Díaz Tanco, 1544. Consello da Cultura Galega, edición facsimilar, 1994, fol. XVIII v.

<sup>12</sup> BLANCO, Francisco. *Constituciones Synodales del Arzobispado de Santiago... 1576*. Mandadas imprimir por Juan de San Clemente. Santiago, Luis de Paz, 1601, fol 77 r.

<sup>13</sup> *Constituciones Synodales del Obispado de Lugo*. Copiladas por Matías de Moratinos Santos. 1669. Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1675. Reimpresión en Santiago, Ignacio Aguayo, 1803, p. 187.

<sup>14</sup> LIS QUIBÉN, Víctor. *La medicina popular en Galicia*. Madrid, 1980, pp. 223-228. FUENTES ALENDE, José. “El bautismo prenatal en ‘A Ponte do Ramo’ (Cuntis-Pontevedra)”. *Revista de Folklore*. Valladolid, núm. 89, 1988, pp. 164-167. PEREIRA-POZA, Antonio. “Bautismo intraútero en cinco puentes del Condado de Salvatierra”. *Actas del II Coloquio Galaico-Minhoto*, vol. I, Betanzos, 1985, pp. 397-404.

<sup>15</sup> GIL TABOADA, Cayetano. *Constituciones Synodales del Arzobispado de Santiago, 1746*. Santiago, Buenaventura Aguayo, 1747, fols. 35-36.



Cuadro exvoto en el santuario de Nuestra Señora de Pastoriza (Arteixo -A Coruña).

## Partos

Durante el embarazo e inmediatamente antes del alumbramiento las mujeres gallegas se ofrecían a la divinidad, buscando su amparo y ayuda, a través de diversas advocaciones de la Virgen, en especial la de la O, y también por medio de otros santos, entre los que sobresale San Ramón, dada su condición de “non nato”. A éste, además de rezarle, le conminaban atándole una cuerda al cuello hasta que la mujer diese a luz<sup>16</sup>.

Los rituales relacionados con los partos, igual que otros muchos, y retrotrayendo los verificados todavía en el s. XX, se realizarían en esta época en las encrucijadas y en torno a los cruceros, que experimentarían su verdadera expansión en el

<sup>16</sup> FRAGUAS FRAGUAS, Antonio. *La Galicia insólita. Tradiciones gallegas*. La Coruña, 1973, pp. 35-36.

siglo XVII con la aplicación de las ideas contrarreformistas del Concilio de Trento. Tan sólo a modo de ejemplos, citemos el crucero de Montecelo (Mourete-Pontevedra), al que iban las mujeres poco antes de cumplir, daban vueltas a su alrededor, en número impar, y se ofrecían a alumbrarle durante un tiempo con un farol de aceite<sup>17</sup>, en el municipio de Rois (A Coruña) la parturienta mandaba a otra mujer que se acercase al de Sónora para que colocase su pañuelo en la cabeza de la imagen de la Virgen de los Dolores hasta que se produjese el alumbramiento<sup>18</sup>, y en la parroquia de Tourón (Ponte Caldelas-Pontevedra) iban a impetrar el favor de la divinidad en el denominado de San Ramón, levantado en 1738, junto al que existía una capilla dedicada al santo mercedario<sup>19</sup>.

Pero una práctica muy extendida por toda Galicia, que permaneció vigente en muchos pueblos hasta el siglo XX<sup>20</sup>, era la de tocar las campanas de las iglesias anunciando el trance de parir en el que se encontraba la mujer, invitando así a los feligreses a rezar por un feliz desenlace. El toque consistía en nueve campanadas, que podía ser repetido dos o tres veces<sup>21</sup>, y fue absolutamente prohibido en la ciudad de Santiago por un Decreto del Concejo del 17 de junio de 1841, por no considerar tal práctica relacionada con la liturgia o con el rito de la Iglesia<sup>22</sup>.

### Entierro de niños no bautizados

Es sabido que las normas de la Iglesia Católica prohibían que recibiesen sepultura en los cementerios los cuerpos de los recién nacidos que no hubieran recibido el bautismo, cuyas almas irían a parar al llamado limbo de los niños, no pudiendo

---

<sup>17</sup> R. CASTELAO, Alfonso. *As cruces de pedra na Galiza*. Buenos Aires, 1950, p. 108. VALLE PÉREZ, José Carlos. "Los cruceros en la parroquia de Mourente (Pontevedra)". *Gallaecia*, núm. 2, Santiago de Compostela, 1976, p. 212.

<sup>18</sup> GONZÁLEZ PÉREZ, Clodio. "Os cruceiros de capela. I. Concello de Rois (II)". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XXXIX, núm. 104, Santiago de Compostela, 1991, p. 274.

<sup>19</sup> SÁNCHEZ CORA, Teresa, MARTÍNEZ PLASENCIA, Mercedes. *Cruceiros, cruces e petos do concello de Ponte Caldelas*. Pontevedra, 1990, p. 201.

<sup>20</sup> TABOADA CHIVITE, Xesús. *Etnografía galega. (Cultura espiritual)*. Vigo, 1972, p.21. FRAGUAS FRAGUAS, Antonio. *Op. cit.*, p. 35.

<sup>21</sup> FRAGUAS FRAGUAS, Antonio. *Op. cit.*, p. 33.

<sup>22</sup> PÉREZ COSTANTI, Pablo. *Notas viejas galicianas*. T. I. Vigo, 1925, pp. 375-377.



ver a Dios más que durante la misa de la Candelaria si sus madres acudían a ella con una vela de cera virgen encendida<sup>23</sup>, práctica no recogida explícitamente en las Constituciones, si bien en las de Ourense de 1544 se estipula que en dicha fiesta se bendigan las candelas y otras hierbas para dar de comer a los animales, bendición que debía hacerse también el día de San Blas y el de San Juan<sup>24</sup>. En la fiesta de San Blas se bendecía pan, vino, aceite y sal que llevaban los feligreses de San Martiño de Xubia (Narón-A Coruña) según un libro de “Usos y costumbres” de 1795<sup>25</sup> y el 29 de abril, día de San Pedro Mártir, se hacía lo propio con ramos de olivo y de laurel<sup>26</sup>, al igual que en el crucero de Santa María de Ordes (Toques-A Coruña)<sup>27</sup> y en Belvís (Santiago de Compostela<sup>28</sup>, ramos que eran colocados en las puertas de las casas para evitar la entrada del mal de ojo.

Por ello era frecuente que los fetos y los niños no bautizados fuesen enterrados en lugares considerados sagrados, siendo elegidos para tal finalidad las encrucijadas o las proximidades de los cruceros. Entre éstos, a pesar de ser muchos en los que tenemos documentada tal práctica, citemos el conocido como “de Asención”, en la ciudad de Pontevedra, actualmente cambiado de su ubicación original, mandado construir en 1592<sup>29</sup>, en el que aún se efectuaban a finales del siglo XIX<sup>30</sup>. Al pie de un sencillo crucero de la parroquia de A Lagoa (Alfoz-Lugo), conocido con el nombre de “la deshonra”, eran enterrados los niños de madres solteras fallecidos<sup>31</sup>.

<sup>23</sup> RODRÍGUEZ FRAIZ, Antonio. “Costumbres populares de las iglesias y santuarios marianos de Galicia”. *El Museo de Pontevedra*, t. XIV, Pontevedra, 1960, p. 111.

<sup>24</sup> MANRIQUE DE LARA, Francisco. *Op. cit.* Fol. LXVII r.

<sup>25</sup> FERNÁNDEZ PACIOS, Juan. “Usos y costumbres de la feligresía de San Martín de Xubia”. *Estudios Mindonienses*, núm. 21. Ferrol, 2005, p. 448.

<sup>26</sup> *Ibidem.* p. 463.

<sup>27</sup> BROZ REI, Xosé Manuel. “Os cruceiros da Terra de Melide”. *Boletín do Centro de Estudos Melidenses -Museo Terra de Melide*, núm. 2, 1983, sin página.

<sup>28</sup> CEBRIÁN FRANCO, Juan José. *Op. cit.*, p. 176.

<sup>29</sup> R. CASTELAO, Alfonso. *Op. cit.*, p. 119.

<sup>30</sup> FUENTES ALENDE, Xosé. “O cruceiro d’Asención na Moureira”. *Nodales*. Pontevedra, 2001, pp. 22-23.

<sup>31</sup> BEIRÓ PIÑEIRO, Xosé Carlos. “Dous novos tipos de cruceiros na provincia de Lugo: o cruceiro xiratorio de ‘A Cruz da Graña’ (A Fonsagrada) e o ‘cruceiro da deshonra’ de Bao (Alfoz)”. *Mur-guía. Revista Galega de Historia*. Santiago de Compostela, núm. 11, 2006, p. 61.

A esta práctica, vigente a finales del siglo XVIII en Xubia, según se desprende de la afirmación *A los niños que mueren sin Baptizar los entierran al pie de una cruz*<sup>32</sup>, pueden referirse las Constituciones de Tui, de 1627 y 1665, que mandan que no entierren niños sin llamar a los curas<sup>33</sup>, o las de Lugo, al enumerar los casos en los que se niega la sepultura, entre los que incluye *otros cualesquiera que no sean bautizados*<sup>34</sup>.

### Procesiones de rogativas

En las Constituciones del Arzobispado de Santiago<sup>35</sup> y en las de los Obispos de Mondoñedo<sup>36</sup> y Lugo<sup>37</sup>, como habían hecho las de Tui de 1482<sup>38</sup>, se estipula cómo han de organizarse las procesiones, llamadas “de rogaciones” o “de letanías” en el segundo, que debían celebrarse el 25 de abril, festividad de San Marcos, y los tres días anteriores a la Ascensión, indicando que “como es costumbre” salgan con la cruz, debiendo ir los niños delante “cantando la Letanía”, para llegar a la ermita o lugar acostumbrado, admitiendo la posibilidad de que coincidan en ese punto varias procesiones. Especifican las tudenses que tales procesiones *...fueron establecidas e bordenadas para rogar a Dios por la salud e paz entre los cristianos, e por los frutos de la tierra, e por los frutos de la mar e todos los cristianos que en ella navegan...*

Estas marchas procesionales se celebraban también en Xubia, llegando hasta el monte Picota<sup>39</sup>, que recibía asimismo la organizada el día 3 de mayo, en la que desde allí se procedía a la bendición de los campos y de los frutos<sup>40</sup>. Otras similares, y el mismo día de San Marcos, discurrían hasta determinados cruceros: al de

---

<sup>32</sup> FERNÁNDEZ PACIOS, Juan. *Op. cit.*, p. 480.

<sup>33</sup> *Constituciones Synodales del Obispado de Tuid* (sic.). Ordenadas por Pedro de Herrera. 1627. Reimpresas en Santiago, Ignacio Aguayo, 1761, p. 43.

<sup>34</sup> *Constituciones Synodales del Obispado de Lugo*, cit., p. 170.

<sup>35</sup> BLANCO, Francisco. *Op. cit.* Fol. 73 v. GIL TABOADA, Cayetano. *Op. cit.*, Fol 238.

<sup>36</sup> Redactadas por Antonio de Guevara en 1541. *Synodicum Hispanicum. I. Galicia*. Antonio García y García (Dir.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1981, pp. 74 y 77.

<sup>37</sup> *Constituciones Synodales del Obispado de Lugo*, cit., p. 199.

<sup>38</sup> Redactadas por Diego de Muros. *Synodicum Hispanicum...*, cit., pp. 381-382.

<sup>39</sup> FERNÁNDEZ PACIOS, Juan. *Op. cit.*, p. 463-464.

<sup>40</sup> *Ibidem*. p. 463.



Monte Sanín, que servía de límite entre Mourente y Bora (Pontevedra), llegaban las de ambas parroquias, realizando las bendiciones<sup>41</sup>; al ya citado de San Ramón, en Tourón<sup>42</sup>, al de Santa María de Ordes<sup>43</sup> y al de San Pedro de San Romao (Santiso-A Coruña)<sup>44</sup>.

En la parroquia de Castrelos (Vigo-Pontevedra) se celebra el propio día de la Ascensión una procesión con la imagen de la Virgen del Rosario, que desde la iglesia va al lugar conocido como “de los Cristos”, en donde hay un sencillo Calvario, para desde allí realizar la bendición de los campos<sup>45</sup>. Otros rituales propiciatorios de buenas cosechas se practicaban en Galicia a finales de abril y comienzos de mayo, bien con la asistencia de la autoridad eclesiástica, bien la comunidad vecinal por su cuenta<sup>46</sup>.

Pero, al margen de las procesiones estipuladas y las de los santos patronos, solían organizarse otras ocasionales impetrando el bien para la comunidad. Así las celebradas en petición del tiempo apropiado para las cosechas, ya por escasez de lluvias (*ad petendam pluviam*), ya por exceso de las mismas (*pro serenitate temporis*). Como ejemplo citemos las programadas en la entonces villa de Pontevedra desde finales del siglo XVI, teniendo como intercesora a su patrona, la Virgen de la O, que era llevada solemnemente desde su capilla en la desaparecida iglesia de San Bartolomé a la conventual de Santa Clara, en donde se celebraba un novenario<sup>47</sup>, similar a la que se hacía en Xubia con la Virgen del Rosario como intercesora<sup>48</sup>.

Otros rituales impetratorios de buen tiempo se celebraban en Galicia, mezcla de religiosidad y de paganismo, llevando en procesión determinadas imágenes, a las

41 VALLE PÉREZ, Xosé Carlos. *Op. cit.*, p. 211.

42 SÁNCHEZ CORA, Teresa, MARTÍNEZ PLASENCIA, Mercedes. *Op. cit.*, p. 201.

43 BROZ REI, Xosé Manuel. *Op. cit.*

44 *Ibidem*.

45 FUENTES ALENDE, Xosé. “Fe, devoción e relixiosidade popular nas romarías e templos de Vigo”. *Vigo. Tradición e fe*, Vigo, 2005, p. 57.

46 GONZÁLEZ PÉREZ, Clodio. *A festa dos Maios en Galicia. Unha aproximación histórico-antropolóxica ó Ciclo do Maio*. Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, 1989, pp. 8-16.

47 FERNÁNDEZ CORTIZO, Camilo. “¿En Galicia, el hambre entra nadando? Rogativas, clima y crisis de subsistencias en la Galicia litoral sudoccidental en los siglos XVI-XVIII”. *Muerte y ritual funerario en la historia de Galicia*. Ed. a cargo de Antón A. Rodríguez Casal y Domingo L. González Lopo. *Semata*, núm. 17. Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, p. 260.

48 FERNÁNDEZ PACIOS, Juan. *Op. cit.*, pp. 466-467.



Cuadro exvoto en  
la ermita de la Virgen  
del Camino  
(Muros -A Coruña).

que amenazaban con arrojarlas a un río o a un pozo si no atendían la petición o les lavaba los pies o la cara un niño inocente<sup>49</sup>. Una “singularísima ceremonia” presenció el 11 de agosto de 1755 el P. Sarmiento en la iglesia de Santa María de Tourón (Ponte Caldelas -Pontevedra), que consistía en cercar el templo y la imagen de

<sup>49</sup> BOUZA-BREY, Fermín. *Ritos impetratorios da choiva en Galiza. A inmersión dos “Sacra” e os vellos cultos hidricos*. Porto, 1956.



Nuestra Señora de los Remedios con una cerilla de 150 pies de largo para pedir la lluvia, y afirma que “es evidente que el día 12 llovió bien”<sup>50</sup>. El propio benedictino refiere “un fenómeno raro que se vio en las calles de Valladolid” con ocasión de una rogativa oficial en la que él había participado, organizada en 1753 con la imagen del Santísimo Cristo de la Cepa, con procesión y novenario, afirmando que había llovido copiosamente<sup>51</sup>.

También eran organizadas procesiones con motivo de otros peligros que afectasen a la comunidad, especialmente la peste. En la villa de Pontevedra fue instituido en 1515 el “voto” a San Sebastián, al que pronto se uniría San Roque como abogado, puesto que en 1599 el Ayuntamiento organiza una solemne procesión hasta la iglesia de San Bartolomé para recoger la imagen de San Sebastián y llevarla a la capilla de San Roque, en donde ambos taumaturgos serían objeto de una novena<sup>52</sup>.

### Prácticas supersticiosas

No hay duda de que estaría extendida la costumbre de emplear diversos elementos del culto para realizar prácticas que rayaban la superstición. Entre ellos estarían los santos óleos, los crismas y las aras, a cuyo “mal uso” se refieren las Constituciones de Ourense de 1544, al afirmar que han raído y quebrado aras para hacer maleficios y hechizos<sup>53</sup>. En relación con esta práctica hemos de citar la que los marineros de A Moureira, en la ciudad de Pontevedra, llevaban a cabo para propiciar buenas mareas al acudir al santuario de San Cibrán de Tomeza con el aparojo y bendecirlo con un puñado de maíz, robado y cogido con la mano izquierda, mezclado con incienso, un poco de polvo del ara y agua bendita, ritual que finalizaba con una comida simbólica, cuyos restos arrojaban al tejado de la capilla<sup>54</sup>.

<sup>50</sup> SARMIENTO, Fr. Martín. *Viaje a Galicia (1754-1755)*, cit., pp. 74-75.

<sup>51</sup> SARMIENTO, Martín. *Epistolario*. Dispuesto por Xosé Filgueira Valverde y M.<sup>a</sup> Xesús Fortes Alén. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1995, p. 304.

<sup>52</sup> F. VILLAMIL, Enrique. “La peste. Notas sobre la invasión del mal y su remedio en Pontevedra. (Siglos XVI al XIX)”. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, fasc. XIX, t. VI, Santiago de Compostela, 1951, pp. 268-269.

<sup>53</sup> MANRIQUE DE LARA, Francisco. *Op. cit.*, Fol. XXX v.

<sup>54</sup> FUENTES ALENDE, Xosé. “Prácticas relixiosas dos mareantes de Pontevedra”. *Nodales*. Pontevedra, 1999, pp. 18-19.

O también la existente en Xubia, en donde eran dados polvos del ara a los enfermos de tercianas<sup>55</sup>.

A tenor de lo estipulado en las Constituciones de Lugo, tales prácticas debían estar generalizadas, por cuanto mandan cerrar las iglesias, los atrios y las ermitas para que así estén seguros, entre otros, “los cuerpos de los difuntos, de que usan para supersticiones muchas personas”<sup>56</sup>, dando a entender que emplearían los restos óseos para determinados ritos, prohibiendo asimismo el uso para superstición del agua bendita, del santo óleo y del crisma del Bautismo<sup>57</sup>. Dedicán también sendos apartados a las supersticiones y hechicerías y a los espiritados y endemoniados<sup>58</sup>, solicitando que se dé cuenta de las *...personas hechiceras, encantadoras, sortilegas, y agoreras, y que saben, y usan hacer ligaduras, meficios, y encantamientos (sic.), conjuros y ensalmos, santiguando el mal de ojo, ó cortando el vazo, ó segando la rosa, ó mal de culebrilla, ó que sean adivinos, prefiriéndose á decir las cosas perdidas, y que están por venir...*<sup>59</sup> También contra los adivinos, agoreros, hechiceros y curanderos se habían pronunciado las Constituciones antiguas de Ourense<sup>60</sup> y las de Tui de 1482<sup>61</sup> y de 1528<sup>62</sup>.

Otra práctica tenida por supersticiosa, que ha llegado hasta el siglo XX, es la que el sínodo mindoniense de 1541 considera como “rito diabólico y gentilico”<sup>63</sup> al referirse a la costumbre de poner en el lar un gran tronco el día de Nochebuena, que debía arder hasta Año Nuevo o Reyes, cuyos restos eran utilizados luego para calmar tempestades o curar enfermedades<sup>64</sup>.

### Ofrecimientos a la divinidad. Los exvotos

Ante las diversas adversidades, como peligros o enfermedades, tanto de las personas como de los animales de la hacienda, era de uso común encomendarse a la

---

<sup>55</sup> FERNÁNDEZ PACIOS, Juan. *Op. cit.*, p. 481.

<sup>56</sup> *Constituciones Synodales del Obispado de Lugo, cit.*, p. 174.

<sup>57</sup> *Ibidem.* p. 207.

<sup>58</sup> *Ibidem.* pp. 236-237.

<sup>59</sup> *Ibidem.* p. 258.

<sup>60</sup> *Synodicum Hispanicum...*, *cit.*, pp. 126 y 127.

<sup>61</sup> *Ibidem.* p. 379.

<sup>62</sup> *Ibidem.* pp. 514 y 521.

<sup>63</sup> *Ibidem.* p. 74.

<sup>64</sup> TABOADA CHIVITE, Jesús. *El Tizón de Navidad*. Oporto, 1960.



divinidad a través de Cristo, de la Virgen, bajo las distintas advocaciones, o de los santos, haciendo al mismo tiempo las más variadas promesas, que eran de obligado cumplimiento para poder descansar en ésta y en la otra vida y evitar sufrimientos.

Muchas de esas promesas aparecen documentadas en los exvotos pintados, o cuadros votivos, que se conservan en numerosos santuarios gallegos, generalmente obra de pintores anónimos, con un cierto aire naïf e ingenuista, sobre tabla o sobre lienzo, que en su mayoría constan de tres campos: en el superior, salvo excepciones, se sitúa la imagen divina; en el intermedio, la escena terrenal, con el enfermo en peligro, encamado y/o el momento del cumplimiento de la promesa, y en el inferior una leyenda, más o menos extensa, que nos proporciona datos sobre el enfermo y sobre el oferente (edad, localidad, enfermedad, etc.), indicando la fecha y la oferta realizada<sup>65</sup>.

El más antiguo de estos cuadros se encuentra en el santuario de Nuestra Señora de Pastoriza (Arteixo-A Coruña) y está fechado en 1631. Esto no quiere decir que no existiesen con anterioridad, pues ya los romanos ofrecían a sus dioses las “*tabulae votivae*”, lo que hace pensar que el cristianismo los incorporaría a sus costumbres piadosas, llegando incluso hasta el s. XX. El P. Sarmiento, al referirse a Pastoriza, afirma que había “*infinidad de tablas pintadas de milagros*”<sup>66</sup>, lo que indicaría que el soporte no era tela, sino tabla, de los cuales no se conserva ninguno en dicho templo.

Uno de los ofrecimientos más frecuentes era el de hacer la romería al santuario de devoción, en el que oírían misa, darían vueltas alrededor del templo en número impar y completarían la oferta, realizando durante el camino a pie diversos rituales, como el de depositar piedras conformando montones, los “*Milladoiros o Humiliatorios*” que cita el P. Sarmiento en Teixido<sup>67</sup>. En caso de no poder realizarla, mandarían que fuese cumplido su deseo, como Johan Gomes, de Ribadavia (Ourense), que en 1361 manda *...yr en romaría por min buum home ou moller con oferta e*

<sup>65</sup> FUENTES ALENDE, José. “Arte religioso popular”. *Galicia*. T. XXV. *Antropología. Marineros, creación estética*. La Coruña, Hércules de Ediciones, 1997, pp. 286-296.

<sup>66</sup> SARMIENTO, Fr. Martín. *Viaje a Galicia (1754-1755)*, cit., p. 69.

<sup>67</sup> *Ibidem*. p. 56. MARIÑO FERRO, Xosé Ramón. *Las Romerías / Peregrinaciones y sus símbolos*. Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1987, pp. 131-134.



Cuadro escvoto  
en la iglesia de  
San Andrés de Barciela  
(Santiago de Compostela  
-A Coruña).

con candeas a Santa María da Franqueira...<sup>68</sup>, o María Rodríguez, de Viveiro (Lugo), que en 1391 ordena ...yr por min en romaría a Santo André de Teixido porque llo teño prometudo...<sup>69</sup>.

En esa obligatoriedad incide la leyenda que adorna el hallazgo en alta mar de la imagen del Cristo de la Sal, luego de la Victoria, que se venera en la Concatedral

<sup>68</sup> *A vida e a fala dos devanceiros. Escolma de documentos en galego dos séculos XII ao XVI*. Edición de Xesús Ferro Couselo. Vol. I. Fundación Penzol. Seminario de Estudos Históricos. Vigo, Editorial Galaxia, 1967, p. 90.

<sup>69</sup> RODRÍGUEZ GALDO, M.<sup>a</sup> Xosé. *Señores y campesinos en Galicia. Siglos XIV-XVI*. Santiago, Editorial Pico Sacro, 1976, pp. 145-146.



de Vigo, tras el cual el barco se vio acometido por un fuerte temporal, por lo que sus tripulantes prometieron entregarla al llegar a puerto y asistir descalzos a una misa pagada por ellos, compromiso este que aparece también explicitado en muchos cuadros, promesa que no cumplieron, repitiéndose luego la tempestad en dos ocasiones más, por lo que decidieron cumplir con lo prometido<sup>70</sup>. La misma promesa de ir descalzos al santuario de la Virgen del Camino (Muros-A Coruña) hizo en 1766 la tripulación del barco “San José y Ánimas”, acometido también por un temporal<sup>71</sup>. Visitar el santuario de San Benito de Cambados (Pontevedra) y mandar decir una misa fue la oferta realizada en 1752 por Francisco Antonio de San Martín, afectado de una trombosis paralizante del lado izquierdo, tras haberse untado con el aceite de la lámpara del santo, aceite que sigue siendo aún hoy utilizado para curar las enfermedades de la piel en muchos santuarios en los que se venera a San Benito<sup>72</sup>.

En el transcurso de la romería no dejarían de someterse a lo sagrado, pasando por debajo de las andas procesionales o del altar, como en San Benito de Lérez (Pontevedra)<sup>73</sup>, o haciendo que le impusieran el santo, una imagen pequeña que el sacristán o “santero” coloca sobre la cabeza o sobre la parte enferma del devoto<sup>74</sup>, práctica que aparece citada en un cuadro de 1784 de San Andrés de Barciela (Santiago de Compostela -A Coruña), en el que se afirma que un matrimonio, teniendo a su hijo enfermo, “...ocurrieron al auxilio de esta imagen y poniéndosela encima de su cuerpo con oferta de una mula...” alcanzó la mejoría al instante.

<sup>70</sup> ESPINOSA RODRÍGUEZ, José. *Tierra de Frago. (Notas para la historia de Vigo y su comarca)*. Vigo, 1949, p. 222.

<sup>71</sup> *Exvoto marins de Bretagne et Galice / Exvotos mariñeiros en Galicia e Bretaña*. Textos de Xosé Fuentes Alende y Denis Michel Böell. Rennes, Carrefour des Régions d'Europe, 1987, pp. 38-39. FUENTES ALENDE, José. “Arte religioso popular”. *Op. cit.*, pp. 290-291. FUENTES ALENDE, Xosé. “Os exvotos de tema mariñeiro en Galicia”. *Antropoloxía mariñeira. Actas do Simposio Internacional in memoriam Xosé Filgueira Valverde*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1998, pp. 324-325. FUENTES ALENDE, José. “Los exvotos marineros en Galicia”. *A mares. O espello do mar en el arte gallego de los siglos XIX y XX*. Vigo, Museo do Mar de Galicia, Santiago, Tórculo Artes Gráficas, 2003, p. 66.

<sup>72</sup> FUENTES ALENDE, Xosé. “San Bieito de Lérez, de Lores e de Fefiñáns. O santo milagreiro”. *Tempos de festa en Galicia*. Vol. II. A Coruña, Fundación Caixa Galicia. (En prensa).

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> MARINO FERRO, Xosé Ramón. *Op. cit.*, pp. 171-173. BLANCO PRADO, José Manuel. *Exwotos e rituais nos santuarios lucenses*. Lugo, Diputación Provincial, 1996, pp. 31-32.

Pero además de la peregrinación al santuario, las personas que solicitaban el favor divino se comprometían a entregar determinadas ofertas, en metálico o en especie, en forma de productos del campo o de animales vivos, e incluso joyas u objetos de culto. Las Constituciones de la Catedral de Santiago, del siglo XVI, refieren que recibía donaciones *...en plata, oro, u otro metal, o seda, o lienzo, o pluma, o madera, o piedra, o piedras preciosas...*<sup>75</sup>. Como ejemplos de dádivas de objetos de plata citemos la gran lámpara ofrecida en 1673 por el alférez Pedro Zerderas a la Virgen del Rosario en Santa María de Cervo (Lugo), similar a la de la Real Basílica de Santa María, de Pontevedra<sup>76</sup>.

Además de la oferta de animales, como bueyes, caballos y terneros, especificada en los cuadros, y de otros menores, como ovejas, conejos, gallinas o palomas que aún hoy pueden verse en los santuarios gallegos, la divinidad recibía también otros productos, como carne de cerdo salada, patatas, maíz, centeno o trigo. Este último estaba presente en la festividad de San Benito, el 21 de marzo, en Xubia, en donde se ofrecían los niños al santo “a peso de trigo” y se exorcizaba a las personas con mordeduras de animales rabiosos o ponzoñosos<sup>77</sup>. El hecho de ofrecer la equivalencia en grano del peso de la persona aparece relacionado entre las curaciones milagrosas obradas en el santuario de Nuestra Señora de los Milagros del Monte Medo (Baños de Molgas-Ourense) al narrar la curación de una mujer en 1802<sup>78</sup>, lo mismo que en el cuadro de San Benito de Mercurín (Cambre-A Coruña), cuya leyenda dice que un niño fue ofrecido en 1856 “...con la limosna de tanto trigo como pesase...”, pesaje para el que la iglesia de San Benito de Cambados (Pontevedra) dispone de una báscula<sup>79</sup>.

---

<sup>75</sup> *Constituciones establecidas por ... Don Francisco Blanco, Arzobispo de Santiago: juntamente con los Illustrísimos Señores Deán i Cabildo de la dicha Santa Iglesia...* Reimpresas en Santiago, Ignacio Aguayo, 1781, p. 29.

<sup>76</sup> FUENTES ALENDE, José. “Los exvotos marineros...”. *A mares... cit.*, p. 67.

<sup>77</sup> FERNÁNDEZ PACIOS, Juan. *Op. cit.*, p. 458.

<sup>78</sup> RIVAS QUINTAS, Eligio. *Historia del santuario de los Milagros. Orense*. Orense, 1983, p. 92.

<sup>79</sup> FUENTES ALENDE, Xosé. “San Bieito de Lérez...”. *Op. cit.*



Exvotos de madera  
en la capilla de  
San Mauro de Matamá  
(Vigo -Pontevedra).

Pero la oferta más generalizada era, y sigue siéndolo en la actualidad, la cera, en bruto o después de haberle dado forma los artesanos “cereiros”<sup>80</sup>. Por un lado tenemos las velas o cirios, ya citados en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X El Sabio<sup>81</sup>, que han de ser de la misma altura que la de la persona ofrecida, tal como mandaban los mencionados Johan Gomes y María Rodrigues. Por otro, las figuras representando cuerpos enteros o las partes de los mismos afectadas por la enfermedad, así como animales, de gran similitud con las de terracota etruscas del siglo III a.C., y referidas ya en el siglo IV d.C. por Paulino de Nola y luego en las *Cantigas*<sup>82</sup>. Fundidas en moldes de escayola o de madera, su uso estaría vigente en la Edad

<sup>80</sup> FUENTES ALENDE, Xosé. “Exvotos de cera: tecnoloxía e funcionalidade”. *Tecnoloxía tradicional. Dimensión patrimonial. Valoración antropolóxica*. Antonio Fraguas Fraguas y Xosé Antón Fidalgo Santamaría (Coords.). Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1996, pp. 227-260. FUENTES ALENDE, José. “Arte religioso popular”. *Op. cit.*, pp. 276-285.

<sup>81</sup> FUENTES ALENDE, Xosé. “Promesas, ofertas e exvotos nas *Cantigas de Santa María* de Afonso XO Sabio”. *El Museo de Pontevedra*. Tomo LII. Vigo, 1999, pp. 211-212.

<sup>82</sup> *Ibidem*. pp. 213-215.

Moderna, por cuanto en la visita pastoral de 1791 al arciprestazgo de A Mahía (A Coruña) se ordena que el párroco no consienta que *...se cuelguen en los altares, ni cerca de ellos, Manos, Brazos, Piernas y otras figuras de cera (que por pudor no se nombran) Mortajas y Cabellos...*<sup>83</sup>.

Estas figuras solían hacerse también en metales, como la plata, o en madera. Ejemplares realizados en este último material, fundamentalmente de piernas y brazos, podemos encontrar, aunque no ofrecidos en la actualidad, en la ermita del pazo de San Mauro (Salvaterra de Miño-Pontevedra) y en la capilla del mismo santo en Matamá (Vigo -Pontevedra), en donde los fieles, previa entrega de un donativo en metálico, dan varias vueltas, en número impar, con algunos de ellos alrededor del santuario<sup>84</sup>.

La referencia del visitador de A Mahía a las “Mortajas” sería a los hábitos que los librados de la muerte por gracia divina portaban en determinadas procesiones. De color blanco eran los llevados en la de la Virgen de los Remedios de A Ermida (Queiroga -Lugo)<sup>85</sup> y morados los que portan aún hoy en la del Nazareno en A Pobra do Caramiñal (A Coruña), en la que desfilan también féretros con los ofrecidos, costumbre que tiene su origen en el siglo XV, cuando Juan de Liñares, Alcalde Mayor de la villa, fue curado por el Nazareno, saliendo en la procesión tras el ataúd portado por cuatro prisioneros ajusticiados por él, a los que conmutó luego la pena capital<sup>86</sup>.

Otra modalidad de exvoto es la que ofrecen los marineros, que en medio de la tempestad o ante otros peligros se encomiendan a diversas advocaciones y santos, como en el siglo XV hicieron los compañeros de Pero Niño, con votos y promesas

---

<sup>83</sup> GONZÁLEZ LOPO, Domingo L. “Aspectos de la vida religiosa barroca: las visitas pastorales”. *Las religiones en la historia de Galicia*. Edición de Marco V. García Quintela. *Semata*, núm. 7. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1996, p. 438.

<sup>84</sup> FUENTES ALENDE, Xosé. “Fe, devoción...”. *Op. cit.*, pp. 54-55.

<sup>85</sup> BLANCO PRADO, José Manuel. *Op. cit.*, pp. 44-45. RUBIERO DA PENA, Ana M.ª. “A Virxe dos Remedios Patrona da Ermida (Queiroga, Lugo)”. *Croa. Boletín da Asociación de Amigos do Museo do castro de Viladonga*, núm. 8, 1998, p. 67.

<sup>86</sup> FUENTES ALENDE, José. “La devoción a Jesús Nazareno en Galicia”. *La advocación de Jesús Nazareno. Actas del Congreso Nacional*. Juan Aranda Doncel (Coord.). Pozoblanco, 2007, pp. 315-318.



a, entre otros, San Telmo, protector por excelencia a través de los fuegos que llevan su nombre<sup>87</sup>. Además de una parte de la pesca y de llevar algo sagrado a bordo, ofrecerían elementos de valor, como el palo de proa y su aparejo prometido por los tripulantes de “La María” en 1758 a la Virgen del Camino de Muros (A Coruña) o el precio del trinquete por los del bergantín-goleta “Nuestra Señora del Rosario” en 1827 al Ecce Homo de Noal (Porto do Son-A Coruña)<sup>88</sup>. Pero los más frecuentes son las maquetas o reproducciones de barcos, presentes en prácticamente todos los santuarios de la costa gallega y en algunos del interior, siendo los conservados relativamente recientes, lo que no quiere decir que no fuesen ofrecidas también en la época que nos ocupa, por cuanto aparecen citadas por Horacio en tiempos de los romanos.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> GONZÁLEZ PÉREZ, Clodio. “Devocións mariñeiras: do Corpo Santo á Virxe do Carme”. *Antropoloxía mariñeira. Actas do Simposio Internacional in memoriam Xosé Filgueira Valverde*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1998, pp. 283-313.

<sup>88</sup> FUENTES ALENDE, Xosé. “Os exvotos de tema mariñeiro...”. *Op. cit.*, pp. 323 y 329.

<sup>89</sup> *Exvoto marin... / Exvotos mariñeiros...*, *Op. cit.*, pp. 50-75. FUENTES ALENDE, Xosé. “Os exvotos de tema mariñeiro...”. *Op. cit.*, pp. 330-333. FUENTES ALENDE, José. “Arte religioso popular”. *Op. cit.*, pp. 67-70.





## LA PURÍSIMA DE VESTIR, UNA ICONOGRAFÍA SEVILLANA. DEVOCIÓN, ORÍGENES, SENTIMIENTO Y BARROCO. (I)

**José Gámez Martín y Soledad Jiménez Barreras**

*A la Academia de la Purísima Concepción de Valladolid, por su dilatada y fructífera trayectoria y por tener el título más bello de todas las academias hispánicas.*

### Resumen

El objetivo de esta comunicación es dar a conocer una iconografía de la Inmaculada Concepción que se da en la Sevilla moderna, la Purísima de vestir. La devoción mariana en la España de este momento, tan influenciada por la mentalidad Barroca, tiene su principal manifestación en la defensa que toda la sociedad hispánica, sin distinción, realizó de la creencia de que María fue concebida libre del pecado original. Tras haber consultado y analizado diferentes fuentes bibliográficas, en este trabajo se presenta el estudio de los principales símbolos parlantes de esta iconografía castiza y popular surgida en las tierras del antiguo reino de Sevilla en el siglo XVI y que proliferaría abundantemente en las dos centurias posteriores, llegando incluso a nuestros días, conocida en la historiografía como “Virgen Sevillana” y que los artistas, siguiendo los dictados del pueblo, representaron en multitud de ocasiones plasmando en las artes plásticas el sentimiento genuino de los devotos fieles. Además se realiza un breve repertorio de algunas de las imágenes que se veneran hoy en día en la ciudad hispalense y en su provincia, dando a conocer los mismos.



La creencia de que la Santísima Virgen María fue concebida sin mancha de pecado original desde el primer instante de su ser natural, librándose así de las consecuencias negativas de nuestros primeros padres, surge en la Iglesia de Oriente, donde ya en los siglos VII, VIII y IX se celebraba la fiesta de la concepción de Santa

Ana, llegando a las tierras occidentales en el siglo XI donde ya estaba instituida en Canterbury y en algunas zonas de Francia.

La defensa de esta creencia fue un estandarte religioso en la España de la Edad Moderna, donde todos los estamentos sociales, desde el rey a las Cortes, religiosos, intelectuales, pueblo fiel... solicitaban a Roma al unísono la ansiada declaración dogmática, hecho que no obstante se postergaría en el tiempo hasta la promulgación de la bula *Inefabilis Deus* a cargo del Beato Pío IX el 8 de diciembre de 1854<sup>1</sup>.

Las artes intentan representar tan soberano privilegio. La iconografía concepcionista empieza a gestarse durante la Edad Media y deriva tanto de la representación de la genealogía del Redentor como el árbol de Jesé, parentela de María, abrazo místico, unión de los tallos y los lirios, como de la serie de alegorías sobre la virginidad de la Madre de Dios y la Natividad de su hijo, siendo a finales del siglo XV con la aparición de la *Tota Pulchra* cuando el tema queda ya establecido como una de las representaciones marianas más divulgadas y extendidas en la Historia del Arte.

En las tierras del antiguo Reino de Sevilla la devoción inmaculadista ha brillado con luz propia con diferentes fastos devocionales a lo largo de los años y siendo la Purísima la advocación más representada desde el punto de vista artístico, creando incluso la ciudad una forma castiza de representarla la cual ha sido llamada “Virgen Sevillana”: la imagen de candelero para ser vestida, con claros ejemplos barroquizantes al ser ataviada con suntuosos ropajes y exornada con los tradicionales símbolos de la visión apocalíptica. Por imagen de candelero entendemos aquella en la que el cuerpo viene a ser un armazón de madera tallándose sólo las manos y la cabeza.

La historiografía parece aceptar que la imagen de candelero surge en oratorios particulares a fines del siglo XVI, tomando gran predicamento en tiempos de Felipe II, cuando toman carácter procesional<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Una apretada síntesis histórico-teológica sobre el Dogma Concepcionista en CARR, Aidan y WILLIAMS, Germain: “Inmaculada Concepción de María” en *Mariología*. Madrid, B.A.C., 1964, pp. 307–370. Obra Fundamental sobre el fervor concepcionista en España es PÉREZ, Nazario: *La Inmaculada y España*. Santander, Sal Terrae, 1954. Para el caso de Sevilla consultar la clásica obra SERRANO y ORTEGA, Manuel: *Glorias Sevillanas*; Sevilla, 1893 (Edición facsimil, Sevilla 2004)

<sup>2</sup> MARTÍNEZ–BURGOS GARCÍA, Palma. “La imagen de vestir: el origen de una devoción barroca”. *Pedro de Mena y su época. Simposio nacional*. Granada: Junta de Andalucía, 1990, pp. 149-151.



LA PURÍSIMA DE VESTIR, UNA ICONOGRAFÍA SEVILLANA.  
DEVOCIÓN, ORÍGENES, SENTIMIENTO Y BARROCO. (I)



Inmaculada Concepción "Virgen de la Historia", *Anónima*, primera mitad del s. XVII. Monasterio de las Concepcionistas, Ágreda (Soria).



Inmaculada "del Alma Mía", *Hernando Gilman*, 1615. Iglesia de San Antonio Abad, Sevilla.

Hay que considerar que en Sevilla las imágenes de la Virgen para ser vestidas tendrían ya bastante predicamento a finales del quinientos, pues en el sínodo celebrado en 1604 se fijaron, a instancias del Cardenal Fernando Niño de Guevara, normas de obligado cumplimiento para regular el uso correcto del aderezo de imágenes<sup>3</sup>.

La Purísima para ser vestida surgiría en la ciudad en el año 1615, a la vez que estalló la llamada "Guerra Concepcionista", y el artista representa a la Bienventu-

<sup>3</sup> SANZ SERRANO, M.<sup>a</sup> Jesús. "Las imágenes vestidas de la Virgen durante el barroco". *Pedro de Mena y su época. Simposio nacional*. Granada: Junta de Andalucía, 1990, p. 470.

rada Reina de los Cielos tomando como fuente fidedigna la visión de la Mujer por parte de San Juan en el libro del Apocalipsis.

En el capítulo XII del libro apocalíptico está descrita la aparición de la Mujer en el cielo *“apareció en el cielo una señal grande, una Mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas, y estando en cinta, gritaba con los dolores de parto y las ansias de parir. Apareció en el cielo otra señal, y vi un gran dragón de color fuego, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y sobre las cabezas siete coronas”*. Iconológicamente la Mujer es la Iglesia del Antiguo Testamento que da a luz al Mesías frente al dragón, enemigo de Dios y de su Palabra. En figuración mariológica sería Nuestra Señora enfrentada al demonio.

No cabe duda de que la pintura es el arte donde mejor pueden representarse estas figuras bíblicas al no tener las limitaciones espaciales de las figuras de bulto redondo, en las que los vestidores harán todo lo que esté en sus manos para que, con los aditamentos correspondientes, puedan alcanzar la grandeza pictórica.

La Purísima de candelero para vestir lo hace a la manera romana, pues dicho Imperio controlaba en aquellos años las tierras de Israel. De esta manera la túnica ha de quedar visible hasta el cuello, antiguamente su color era el jacinto hasta que en el siglo XVII, con la importancia de la obra de Zurbarán, comenzó a representarse de blanco, signo de pureza. La saya ha de estar realizada con ricas telas bordadas o recamadas de oro, signo de santidad que define la Jerusalén celeste descrita también en el Apocalipsis.

El manto debe ir colocado en la espalda desde el hombro izquierdo a la cadera derecha para cruzarlo por la cintura en señal de virginidad. Su color es el azul que tras las visiones de Santa Beatriz de Silva, fundadora de las hermanas concepcionistas, y del jesuita Padre Martín Alberro pasó a ser celeste.

Las alhajas hablan de las virtudes de María y es tradicional que estas imágenes fueran exornadas con gran número de ellas. Un atributo iconográfico propio de esta representación Concepcionista Sevillana es la melena suelta de pelo natural que manifiesta la condición de doncella de la Virgen, ya que las desposadas lo ocultaban con tocas, como pasa en las representaciones de la Dolorosa. El peinado del cabello manifiesta alegría con los característicos rizos y tirabuzones.

En el siglo XVIII, con el auge del rococó, el pelo natural cobró gran trascendencia, al igual que la aparición de los ojos de cristal y el rostro nacarado como efectos impactantes de visualización.

Los enseres de orfebrería son la corona, la ráfaga y la media luna. La corona ha de llevar las doce estrellas del Apocalipsis, símbolo de las tribus de Israel o de los doce apóstoles, algunas veces no se representa la corona real, sino únicamente una



LA PURÍSIMA DE VESTIR, UNA ICONOGRAFÍA SEVILLANA.  
DEVOCIÓN, ORÍGENES, SENTIMIENTO Y BARROCO. (I)

aureola de doce estrellas; la ráfaga es el vestido de sol, pues María alumbró al sol de justicia, a la ráfaga también se le da un sentido eucarístico ya que la Virgen fue sagrario viviente de Jesucristo; y la media luna, antiguo símbolo de la castidad, parece representar al Islam, enemigo político y religioso al que vence María, figurada sobre él como Madre de la Iglesia<sup>4</sup>.

El gran desarrollo de las imágenes de la Inmaculada vestida en la Sevilla barroca hizo que también se cubrieran con ropajes las que eran de talla policromada, caso de la inmortal imagen montañesina conocida como “La Cieguecita” durante la mayoría de los años del siglo XVIII y que procesionó por las calles sevillanas en 1761 y 1763 en suntuosos cortejos organizados por el Cabildo Catedral y la Archicofradía Sacramental del Sagrario por acción de gracias por el Patronato Concepcionista de las tierras de España, cubierta por un vestido azul y plata de riquísimos bordados en los que se gastaron 66 078 maravedises. El Cabildo Catedral, con buen criterio, en reunión del 5 de noviembre de 1779, mandó quitar a la imagen los vestidos que portaba en su capilla, descubriendo su pureza original, a la que fue preciso someter a un proceso de restauración<sup>5</sup>.

Esta costumbre de vestir imágenes talladas fue un hecho general en todas las tierras andaluzas, pudiéndose citar a modo de ejemplo el caso de Málaga con la Virgen de la Victoria, Patrona de la ciudad, bella imagen gótica que estuvo vestida a imitación de los gustos cortesanos desde el siglo XVI hasta la década de los años veinte del pasado siglo<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> GONZÁLEZ ISIDORO, José. “De iconografía e iconología concepcionista”. *Camino Real*. Castilleja de la Cuesta (Sevilla). Diciembre de 2002, N° 56, pp. 60-65. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. “Los artistas también te llaman Bienaventurada”. *Mater Amabilis*. Córdoba: Cajasur, 2001, pp. 44-46. LÁZARO LAMAS, M.ª Soledad. *La Inmaculada Concepción de María*. Jaén: 2001, pp. 122-129.

Para profundizar en el estudio de esta Iconografía sevillana, pueden consultarse dos trabajos específicos dedicados al tema: TOBAJA VILLEGAS, Manuel. “La iconografía Sevillana de la Virgen Inmaculada”. *Actas del congreso Internacional de la Orden Concepcionista*. León: Universidad, 1990, Vol II, pp. 77-90; y GÁMEZ MARTÍN, José. “La Purísima de vestir: devoción concepcionista en una iconografía de la Sevilla barroca”. *Boletín extraordinario de la Coronación Canónica de la Purísima Concepción de la Alhambra*. Sevilla, abril de 2004, pp. 49-53.

<sup>5</sup> GÁMEZ MARTÍN, José. “El Sol es tu vestido, La Cieguecita en la devoción Concepcionista de Sevilla”. *Actas del Simposium La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*. El Escorial: Instituto Escorialense, 2005, Tomo 2, pp. 990-991.

<sup>6</sup> ROMERO TORRES José Luis. “Iconografía de la Virgen de la Victoria en Andalucía. De la imagen religiosa a la imagen devocional”. *Los Mínimos en Andalucía*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2006, pp. 515-517



Purísima Concepción  
Coronada, Anónima,  
s. XVIII. Ermita de Aral,  
La Algaba (Sevilla)

La imagen más antigua conservada de la tipología que analizamos es una Inmaculada que se venera hoy en la Parroquia de San Juan Bautista de San Juan del Puerto (Huelva), obra anónima del siglo XVI cuya indumentaria se compone de saya de brocatel blanco, manto de raso celeste y toca de encaje blanco. A sus pies hay una media luna de plata con el anagrama de María en el centro mientras que la cabeza, de marcada frontalidad, tiene peluca y pestañas postizas.

Esta Virgen procede del desaparecido convento de Carmelitas que se fundó en la localidad el 9 de septiembre de 1529 dedicado a la Inmaculada a instancias de Juana Lucero, viuda de Diego Abreu, siendo provincial Pedro Chaves. Los carme-



LA PURÍSIMA DE VESTIR, UNA ICONOGRAFÍA SEVILLANA.  
DEVOCIÓN, ORÍGENES, SENTIMIENTO Y BARROCO. (I)

litas de San Juan del Puerto se destacaron por su devoción concepcionista y desde 1662 acordaron a parte de los de pobreza, castidad y obediencia, realizar voto de defender la pureza de María<sup>7</sup>.

La orden carmelita propagó con ahínco la devoción a la Purísima desde su llegada a Andalucía con la fundación en el año 1300 del primer convento en la localidad de Gibraleón (Huelva), donde está documentado que ya desde los primeros tiempos existía una cofradía de la Purísima Concepción<sup>8</sup>.

En la localidad sevillana de Castilleja de la Cuesta existía una ermita dedicada a la Virgen de la que tomaron posesión los frailes terceros franciscanos el año 1400 por concesión del arzobispo don Gonzalo de Mena. La ermita, situada en la actual calle Real, parece ser que en su origen fue una mezquita de una alquería árabe, siendo tradición que en ella Fernando III el Santo puso la capilla de su campamento. Los religiosos terceros franciscanos para potenciar la piedad y devoción de los vecinos de Castilleja a la Inmaculada dan culto público en la ermita a una imagen de Nuestra Señora de la Concepción de candelero y de vestir desde el propio siglo XV. La imagen era venerada por numerosos viajeros que transitaban por esta calle, pues los frailes colocaron una ventana para que pudiera ser vista. Ya el 9 de junio de 1478 fundan una hermandad con el nombre de Cofradía y Hermandad de la Santísima Vera Cruz y Sangre de Jesucristo, a honra y gloria de Nuestro Señor y de Su Santísima Madre Concebida sin Pecado Original. La nueva corporación fue fundada, sin duda, a semejanza y siguiendo el espíritu de la ya existente en el Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla.

Esta primitiva imagen de candelero, de tamaño académico, aún se conserva hoy en día, aunque tomó la advocación de Nuestra Señora del Rosario para ser titular de la hermandad fundada en 1653, tallándose en años anteriores un simulacro concepcionista para la hermandad de la Purísima que, lamentablemente, se perdió en un incendio fortuito acaecido el 4 de diciembre de 1877 durante la celebración de la octava a la venerada titular<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús. *Escultura Mariana omibense*. Huelva: 1992. p. 69

<sup>8</sup> MARTÍNEZ CARRETERO, Ismael. "La Inmaculada Concepción y los Carmelitas sevillanos". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*. Sevilla, Julio de 2004, N° 545, p. 569

<sup>9</sup> RODRÍGUEZ NAVARRO, Antonio. "La Inmaculada Concepción de la Villa de Castilleja de la Cuesta (Sevilla)". *Actas del Simposium La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*. Instituto Escorialense: 2005, Tomo 1, pp. 259-283.

La crítica no duda en señalar a la “Inmaculada del Alma Mía”, que hoy recibe culto en la iglesia de San Antonio Abad por la hermandad del Silencio, como la decana de las imágenes concepcionistas de candelero de la ciudad de Sevilla.

El año 1615 un escultor flamenco afincado en Sevilla de nombre Hernando Gilman donó esta imagen de la Inmaculada al convento franciscano de San Diego que como es bien sabido, fue uno de los puntos del inicio de la llamada Guerra Concepcionista, con figuras de la talla de Fray Francisco de Santiago, el mártir beato Fray Juan de Prado, o Fray Diego Jaramillo.

La batalla por la defensa concepcionista podríamos decir que ya estaba presente en Sevilla desde el siglo XIV, pues no debe olvidarse que ya en 1369 cada 8 de diciembre se celebraba en la catedral fiesta de primera clase con procesión de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes y en 1503 se publica en la ciudad el tratado de *La Concepción de Nuestra Señora la Virgen María*, de Luis de las Casas, estableciéndose en 1512 las cuatro fiestas marianas del año litúrgico a cargo del arzobispo Fray Diego de Deza: la Purificación, la Anunciación, la Natividad y la Concepción.

Es el 1615 un año crucial de esta “Guerra Santa Mariana”, cuando se realiza esta Inmaculada del Alma Mía: el 15 de febrero la Archicofradía Sacramental de la Catedral, a petición de su cofrade Juan Clemente, establece una función anual y propia de la Inmaculada y el 29 de septiembre los cofrades de Jesús Nazareno realizan un Voto de Sangre en defensa de la piadosa creencia, siendo seguido a los pocos días por la Hermandad de Sacerdotes de San Pedro ad Víncula. Sevilla en pleno estalla en fiestas el año siguiente, 1616, cuando el Papa Pablo V firma el decreto *Sanctissimis Dominis Noster*, por el que “*en adelante, hasta que Su Santidad lo defina o derogue, nadie se permita afirmar públicamente en sermones, lecciones o conclusiones y otros actos de cualquier naturaleza, que la Santísima Virgen fue concebida en pecado original*”.

Según las crónicas, una vez concluida la talla del Alma Mía, la imagen fue llevada en procesión desde el taller del escultor al convento franciscano, alcanzando desde entonces una gran devoción y veneración profesada por el pueblo, estrechamente vinculada a la narración de prodigios y hechos milagrosos como la leyenda que explica la razón de su sobrenombre: estando su camarera de obras en su domicilio, su hijo de pocos años cayó al vacío desde un segundo piso, por lo que la angustiada señora invocó a la Virgen con la jaculatoria “*¡Señora del Alma Mía, Sálvalo!*”, produciéndose el deseo materno. También se cuenta que la Virgen sanó de una dolencia incurable al hijo del propio escultor, que durante todas las tardes de su vida visitó agradecido a la Celestial Señora salida de sus manos.



LA PURÍSIMA DE VESTIR, UNA ICONOGRAFÍA SEVILLANA.  
DEVOCIÓN, ORÍGENES, SENTIMIENTO Y BARROCO. (I)

En la tarde del 13 de junio de 1784, al parecer por las continuas riadas del Guadalquivir, los franciscanos dieguinos se trasladan a la casa jesuita de San Luis en solemne procesión con las imágenes de San José, San Diego, la Virgen del Alma Mía y las reliquias del beato Juan de Prado, martirizado en Marruecos el 24 de mayo de 1631. Tras la vuelta de los jesuitas, la comunidad pasó el 22 de abril de 1817 a la casa principal del mayorazgo de los marqueses de la Granja, venerándose la Virgen en sitio preferente del oratorio. El último traslado de los dieguinos fue el 30 de marzo de 1819 a la iglesia y casa hospital de San Antonio Abad, con lucido acompañamiento. La comunidad decidió donar la Virgen del Alma Mía a la Archicofradía de Jesús Nazareno allí residente, firmándose carta de cesión el 10 de febrero de 1836, presidiendo actualmente un retablo barroco en el lado de la epístola de esta iglesia.

Está claro que al contemplar la imagen apreciamos en ella características propias del siglo XVIII, por lo que hay que pensar que fuera muy reformada desde su ejecución, adaptándose a los vaivenes de los gustos artísticos. Piensa Serrano Ortega que casi todas las imágenes de esta tipología fueron originariamente de talla y mutiladas para ser vestidas en la centuria dieciochesca con motivo del exacerbado barroquismo imperante.

Es una imagen algo menor del natural, de 1'30 m de alto, y su actitud es estática, realizada por los aditamentos rococó de cabellos naturales, pestañas postizas y ojos de cristal. La disposición de sus ropajes coincide con la estética de Pacheco: manto sobre los hombros de la Virgen, quedando uno de ellos al descubierto, mientras cruza uno de sus picos hacia el brazo contrario. La aureola, peana, media luna y ráfaga de plata hay que fijarlas también en el siglo XVIII. La Virgen fue restaurada en 1981 por Francisco Peláez del Espino, que respetó fielmente sus nacaradas facciones, y su rostro, retallado en más de una ocasión, está caracterizado por una doble barbilla que contribuye a ensancharlo<sup>10</sup>.

En el Convento Franciscano de San Buenaventura encontramos la imagen más popular de esta tipología, llamada "La Sevillana". Cuenta la leyenda que esta magnífica imagen que hoy preside el retablo mayor se encontraba en el oratorio privado de una ilustre dama sevillana que tomó en 1649 el hábito franciscano con el nombre de María de San Francisco. La propia Virgen bajó durante tres días seguidos de su altar

<sup>10</sup> GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. *Estudio histórico-institucional de la Primitiva hermandad de los Nazarenos de Sevilla, Archicofradía Pontificia y Real de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Santa Cruz en Jerusalén y María Santísima de la Concepción, de Sevilla*. Sevilla: 1984, pp. 280-282. TOBAJA. "La iconografía sevillana... pp. 81-82



*Izda.* Santa María de la Concepción, Anónimo, s. XV. Capilla de la Calle Real, Castilleja de la Cuesta (Sevilla).

*Dcha.* Inmaculada Concepción de Regina Angelorum, Cristóbal Ramos, s. XVIII. Iglesia de San Martín, Sevilla.



y le pidió a su dueña fuera cedida al convento Casa Grande de San Francisco, por lo que doña María sin dilación cumplió los deseos de la Señora del Cielo. Otros autores desechan esta historia milagrera y opinan que la imagen provenía de un hospital dedicado a la Asunción que se encontraba en la calle Vizcaínos, conocido como el de los Caballeros, tras ser refundado en 1557 por el arzobispo Rodrigo de Castro, con el de Amor de Dios. La Virgen, desde 1649, se veneró en un altar del presbiterio del convento hasta que, tras unas reformas habidas en el altar mayor en 1718, pasó a ocupar en éste un camarín central preparado especialmente para ella.

El popular apelativo que recibe proviene también de una tradición con visos de leyenda referida por González de León: *“el título de Sevillana, siendo imagen de la Concepción, dicen que vino de que habiéndole robado varias veces las alhajas de oro y plata de su adorno decían algunos, ¿cómo se ha permitido tan impío despojo, la que cuidando de su decencia se vino a San Francisco? Y respondían otros: como es tan sevillana no hace aprecio de su riqueza”*.

Tuvo gran devoción en la ciudad durante los siglos XVII y XVIII y presidió suntuosas fiestas en el cenobio franciscano durante los hitos de la lucha sevillana concepcionista, como una solemne función en 1709 tras ser declarado el 8 de diciem-



LA PURÍSIMA DE VESTIR, UNA ICONOGRAFÍA SEVILLANA.  
DEVOCIÓN, ORÍGENES, SENTIMIENTO Y BARROCO. (I)

bre día festivo o el solemne octavario del 28 de junio al 5 de julio de 1761, motivado por el patronato concepcionista y que fue culminado con solemne procesión el último día por el claustro conventual con las imágenes de San Francisco de Asís, San Luis rey de Francia, San Antonio de Padua, San Diego, San Buenaventura, Santa Clara, La Sevillana, Jesús Niño y el Santísimo en la Custodia.

En 1843, al ser derribado el Convento Casa Grande de San Francisco, pasó junto a otros bienes de la comunidad a la Iglesia parroquial de San Andrés, de allí en fecha desconocida a la residencia de los Marqueses de Casa de Ulloa y, finalmente, en 1890 a San Buenaventura.

El 19 de mayo de 1929 la Virgen participó en la magna procesión de clausura del Congreso Mariano Hispanoamericano y el 9 de mayo de 1954 en otra con motivo del I Centenario del Dogma de la Inmaculada junto a la Pura y Limpia del Postigo, la de las sacramentales de San Julián y la Magdalena, la de Alonso Martínez de la procesión del Corpus y la Dolorosa del Silencio.

La imagen es de tamaño natural y su morfología nos recuerda la dulzura de las composiciones del siglo XVIII, nariz fina, boca apretada y cuello largo y recto, elementos que le aportan su mística elegancia. De autoría desconocida, aunque bien pudiera estar relacionada con algún gran maestro del siglo XVII, pues presenta similitudes con algunas imágenes de aquella centuria cercanas a la producción mesina. Sí parece claro que en el setecientos sufrió una gran transformación, desprendiéndole la mascarilla del rostro para colocarle ojos de cristal y pestañas. También en el siglo XIX fue retocada, reencarnándosele el cuello y el rostro en posible intervención de Juan de Astorga, al que se le atribuyen las estilizadas manos de cuatro falanges. Rasgo iconográfico de la Virgen es el libro cuya devota lectura medita entre sus manos, con texto de las profecías celestiales que en ella se han cumplido o con las oraciones de la Iglesia Peregrina, esposa del Espíritu Santo. Exornan a la Virgen media luna, ráfaga de rayos ondulantes y una corona cordobesa del siglo XVIII caracterizada por la flor de lis y por llevar el punzón de Aranda.

En 1993 fue ejemplarmente restaurada por el profesor Miñarro, que se propuso devolver a la imagen su estética original<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> DEL CASTILLO UTRILLA, M.ª José: *El convento de San Francisco, Casa Grande de Sevilla*. Sevilla: Diputación (Ate Hispalense), 1988, pp 68-71. GÁMEZ: "La Purísima de vestir..." pp. 49-53. GARCÍA, J. L: "Miñarro devuelve su estética original a la Sevillana". *ABC de Sevilla*.

Una prueba palpable de la devoción de esta imagen es las veces que la misma ha sido llevada a la estampa, siendo el ejemplo más antiguo que conocemos hasta el momento uno de Domingo Martínez de la centuria dieciochesca, en el que aparece la Virgen realizándole a su dueña la petición de ser llevada al Convento de San Francisco. En el grabado son fácilmente reconocibles los elementos de exorno de la iconografía concepcionista, mostrando un gran efecto barroquizante tanto la corona real como las ráfagas, que actualmente están bastante simplificadas. Del siglo XIX existe otro grabado realizado por Mariano Brandi según dibujo de Justo González donde la Virgen aparece representada muy libremente con túnica sutil y manto movido por el viento, pero con equilibrio netamente neoclásico que también podemos observar en la estilizada y elegante representación de la Inmaculada, que aparece rodeada de ángeles que portan en sus manos diferentes atributos marianos.

La denominación popular de esta Virgen –La Sevillana– nos hace considerar que consagrara este apelativo para nombrar a la iconografía de la Purísima de Vestir.



## LA PURÍSIMA DE VESTIR, UNA ICONOGRAFÍA SEVILLANA. DEVOCIÓN, ORÍGENES, SENTIMIENTO Y BARROCO. (II)

**José Gámez Martín y Soledad Jiménez Barreras**

En Sevilla también siguen los postulados de esta tipología otras imágenes que tuvieron gran devoción, así en el siglo XVI se fundó en el convento dominico de Regina Angelorum una hermandad de sangre con el título de Santo Crucifijo y Purísima Concepción que realizaba estación de penitencia la tarde del Jueves Santo, llevando sus cofrades hábito nazareno con túnica blanca y escapulario celeste. Se transformó en el siglo XVII en corporación de gloria o luz. Debido a fuertes pleitos con los dominicos, como se sabe por aquellos años poco afectos al misterio inmaculadista, la hermandad realizó una solemne procesión con su imagen titular el 18 de septiembre de 1615, llevándola al Convento Casa Grande de San Francisco, del que volvería a la mañana siguiente tras fastuosa función. Participaron en ambas procesiones representaciones de las hermandades del Rosario de Regina, el Silencio, Entrada del Señor en Jerusalén, Virgen de la Palma, Regla, Socorro, Espiración, Dulce Nombre de Jesús, Nuestra Señora de la Antigua, Hiniesta, Cristo de la Humildad, Piedad, Rosario de Montesión, Despedimiento y Virtudes, la Soledad, Cinco Llagas, Sacramental de San Martín, dieciocho cruces parroquiales y Ayuntamiento en pleno. La venerada imagen volvió a salir en junio de 1653 para presidir un solemne desagravio en la catedral tras un desacato cometido en la Corte al misterio concepcionista, con numerosa presencia de las fuerzas vivas de la ciudad.

La hermandad padeció los embates de la dominación francesa y, transformada su residencia canónica en cuartel, trasladó su imagen a la cercana iglesia de San Martín, refundándose más tarde con la sacramental de este templo.

Matute dice en sus anales que en 1794 se construyó un nuevo retablo en el convento de Regina para la corporación concepcionista y, ante el deterioro de la ima-

gen titular, el escultor Cristóbal Ramos realizó una nueva efigie en barro cocido con la que se identifica la que actualmente se encuentra en San Martín y que responde a los cánones de la obra de Ramos: serena y dulce expresión en su bello rostro ensimismado de mejillas sonrosadas, con pequeño hoyuelo en el mentón, frente ligeramente inclinada hacia el lado derecho, cuello suavemente estilizado y manos unidas en oración. Es de tamaño algo menor al natural -1'43 metros- y los signos apocalípticos de la media luna y ráfagas fueron realizados por José Guzmán en 1800. Fue repolicromada por el pintor Manuel María Guillén en 1820, volviendo a ser restaurada por Emilio Pizarro en 1893, la última intervención realizada fue en 1985 por José Rodríguez Rivero-Carrera, que le realizó nuevas manos en la genuina actitud orante y flexionadas por las muñecas, conformando diversas partes del barro del rostro de la imagen y realizando un nuevo candelero. La Virgen participó en la procesión del Congreso Mariano de 1929 y la concepcionista de 1954.

Actualmente es titular de la hermandad de la Sagrada Lanzada, que también conserva en su archivo el de esta histórica corporación de Regina<sup>1</sup>.

La Hermandad Sacramental de la Parroquia del Divino Salvador realizó el 1 de junio de 1653, Pascua de Pentecostés, solemne voto en defensa del misterio concepcionista, decidiendo adquirir al año siguiente una imagen mariana representante de este fervor, por la que se la pagaron 300 reales a un anónimo escultor y que sería conocida desde su ejecución por “la del Voto” en recuerdo de éste hito inmaculadista de la corporación. La imagen, realizada en madera policromada, es de tamaño natural, pues mide 1'57 m, y aparece en actitud erguida, siendo realizada para procesionar. Presenta una gran majestad debida sobretodo a su actitud hierática y concentrada: cejas finas, ojos de cristal, labios diminutos, redondeada barbilla y esbelto cuello. Las manos, de dedos entrelazados, portan un libro donde puede apreciarse la influencia de “La Sevillana” de San Francisco. En 1903 la efigie fue restaurada por Manuel Gutiérrez Reyes y Cano, que volvió nuevamente a trabajar en ella dos años después tras un incendio fortuito acaecido en la capilla sacramental. Se ha

---

<sup>1</sup> MONTESINOS MONTESINOS, Carmen. *El escultor sevillano don Cristóbal Ramos (1725-1799)*. Sevilla. Diputación, 1986, p. 56. TOBAJA. “La iconografía sevillana... p. 82. ESCUDERO MARCHANTE, José M.<sup>a</sup>. *La iglesia de San Martín de Tours de Sevilla. Historia y descripción artística*. Sevilla: 2007, p. 41.



LA PURÍSIMA DE VESTIR, UNA ICONOGRAFÍA SEVILLANA.  
DEVOCIÓN, ORÍGENES, SENTIMIENTO Y BARROCO. (II)

venerado a Nuestra Señora del Voto en el lado del evangelio del retablo-portada de esta capilla sacramental, renombrada obra barroca de Cayetano de Acosta, estrenada en 1764.

Posee una espléndida corona de “gorro” de 1689 y otra rococó de José Alexandre y Ezquerro en 1771. Joya de su ajuar es el manto bordado en 1687 por Felipe de Morales, realizado en oro sobre tisú celeste, que serviría de inspiración al taller de Olmo para los bordados del paso de palio de la hermandad del Silencio. Del gran fervor que tendría en otros tiempos nos da muestra el que se hayan perdido elementos de orfebrería que la exornaban y de los que hoy tenemos constancia documental, como una ráfaga de plata con pedrería de Ginebra labrada en 1694 o la luna, también argéntea, que se situaba a sus pies.

La Virgen del Voto ha presidido, hasta el cierre por la restauración de la colegial, el altar levantado para la procesión del Corpus catedralicio como antaño lo hiciera la Virgen de las Aguas. Es una imagen que representa el fervor concepcionista tan enraizado con la historia de las hermandades sacramentales hispalenses, pues de hecho no debemos olvidar que la Eucaristía y la Purísima son las dos firmes columnas de la fe de estas corporaciones, ya en las primeras reglas de la Sacramental del Salvador, aprobadas el 2 de junio de 1543 por Juan Fernández, provisor y vicario general de Sevilla y su arzobispado, se dedica todo el capítulo XXXVIII a tratar de la fiesta de Nuestra Señora de la Concepción<sup>2</sup>.

La Archicofradía Sacramental del Sagrario, decana de las sevillanas, encargó al maestro Juan Martínez Montañés la hechura de una Inmaculada Concepción de vestir, según refleja un inventario del año 1634, hoy desgraciadamente perdida<sup>3</sup>. Este encargo al maestro alcalaíno debió hacerse durante los años 1606-1607, a la vez que realizaba la inmortal imagen del Niño Jesús, aún conservada, gloria de la estatuaría hispánica.

Estrecha vinculación con la imagen del Salvador desde un punto de vista iconográfico mantiene la de Nuestra Señora de la Encarnación, fechada en el segundo

<sup>2</sup> RODA PEÑA, José. “Advocaciones marianas de Gloria en la Colegiata sevillana del Salvador”. *Las advocaciones marianas de Gloria. Actas del I Congreso Nacional*, Tomo II. Córdoba: Cajasur, 2003, pp. 47-48.

<sup>3</sup> ILLÁN, Magdalena y VALDIVIESO, Enrique. *Noticias artísticas sevillanas del Archivo Farfán Ramos. Siglos XVI-XVII y XVIII*. Sevilla: Guadalquivir, 2005, pp. 117-118.

tercio del siglo XVII y venerada en la iglesia de los Terceros, titular de la Santa Esclavitud de igual título residente en el mencionado templo, coincide con la Virgen del Voto en su actitud hierática y acusada frontalidad, teniendo también entre sus manos el libro de las horas canónicas, la semejanza y diseño de estas manos con las de la dolorosa del Socorro, titular de la hermandad del Amor, ha hecho que recientemente se la atribuyera al escultor Juan de Mesa<sup>4</sup>, hipótesis corroborada por el restaurador Miñarro en la reciente intervención que realizó a la imagen, que al ser titular actualmente de la corporación penitencial de la Sagrada Cena, sale en procesión desde hace dos años por las calles sevillanas en el mes de octubre.

También se da culto en la iglesia de San Benito a otra imagen de la Encarnación de candelero realizada a mediados del siglo XVI y relacionada con el quehacer de Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, por inventarios artísticos conservados conocemos que esta imagen era ataviada durante el siglo XVII con los habituales atributos iconográficos concepcionistas, así “*iris de plata de rayos y ráfaga*” adornado con “*serafines de metal dorado*” que había ejecutado el orfebre Diego Garay, figurando a sus pies una media luna también de plata<sup>5</sup>.

En el Convento Franciscano de San Antonio se venera la imagen conocida como “La Inmaculada del Primer Instante”, advocación tomada de la sevillanísima oración que dice “*Alabado sea el Santísimo Sacramento del Altar y la Inmaculada Concepción de la siempre Virgen María, concebida sin mancha de pecado original desde el primer instante de su ser natural*”, ideada al parecer por Fray Francisco de Santiago en el siglo XVII.

Hasta los años sesenta del siglo XX estuvo en el altar mayor conventual, pasando a un retablo lateral y venerándose desde 1961 en una repisa de la cabecera de la nave de la epístola, tras ser restaurada por Fray Francisco Javier de Córdoba de Julián, religioso de la propia comunidad, que le colocó un nuevo candelero, talló las manos y puso cabellera de estopa.

Aunque algunos autores fechan su ejecución en el siglo XIX, su morfología nos remite a los dictados artísticos del siglo XVIII, pareciendo corroborar esta opción el que el 29 de julio de 1761, para celebrar el patronato concepcionista, tuviese

---

<sup>4</sup> GÓMEZ PIÑOL, Emilio. *La Iglesia Colegial del Salvador*. Sevilla: Fundación Farmacéutica Albeonzar, 2000, p. 422

<sup>5</sup> MOLINA CAÑETE, David. “La Primitiva imagen de María Santísima de la Encarnación de Triana”. *Boletín de la Hermandad Sacramental de San Benito*. Sevilla, octubre de 2000, N° 35, pp. 34-35.



LA PURÍSIMA DE VESTIR, UNA ICONOGRAFÍA SEVILLANA.  
DEVOCIÓN, ORÍGENES, SENTIMIENTO Y BARROCO. (II)

lugar en el convento una solemne procesión con las imágenes de San Antonio, San Francisco de Asís, la Virgen Inmaculada —que bien podría ser la que estudiamos—, Jesús Infante y la Custodia. La Virgen es de tamaño algo menor del natural, presentando la originalidad iconográfica de tener las manos depositadas sobre su falda. Lleva la tradicional media luna y una aureola de doce estrellas sobre su cabeza, y se exorna con peluca de cabello natural suelto, símbolo parlante de su doncellez<sup>6</sup>.

En el Convento de Santa Isabel se da culto a una efigie de tamaño académico que podemos datar en el setecientos y que sobresale por la genuina hermosura de los estilizados rasgos juveniles de su redondeado rostro. Sus manos carnosas se unen en oración a la altura del pecho. Aparte del clásico candelero, posee otros dos cuerpos, uno para representarla arrodillada y otro para mostrarla con el Niño en su regazo como Virgen Majestad, en similar postura a la Patrona Hispalense Nuestra Señora de los Reyes.

En esta iglesia se vivió fervientemente el clima religioso concepcionista del siglo XVII, pues hay constancia documental de un voto realizado el 25 de julio de 1617 por las primitivas ocupantes del convento: las monjas de la orden de San Juan. El legajo se conserva en el Archivo Histórico Nacional y está dedicado a dos firmes puntales de la causa inmaculadista hispalense: Vázquez de Leca y Bernardo del Toro.

Actualmente es venerada en el coro bajo de la iglesia, junto a los sepulcros de los fundadores de la comunidad de Religiosas Filipenses que actualmente la regenta, Madre Dolores Márquez y Padre García Tejero<sup>7</sup>.

En la capilla de la hermandad del Rosario de los Humeros se conserva una Inmaculada de tamaño académico, de rostro frontal y poco expresivo, se haya muy repintada y ha sufrido diversas restauraciones, no habiendo sido posible hasta el momento documentar su autoría y cronología, aunque ya figura en un inventario del siglo XIX y contaba con retablo propio que fue suprimido en 1969<sup>8</sup>. En el año 2007 ha presidido un altar efímero montado por las hermandades de gloria sevillana para la procesión general del Corpus Christi.

<sup>6</sup> MARTÍNEZ ALCALDE, Juan. *Sevilla Mariana. Repertorio Iconográfico*. Sevilla: Guadalquivir, 1997. p. 398.

<sup>7</sup> GÁMEZ MARTÍN, José y JIMÉNEZ BARRERAS, Soledad. "A propósito de una iconografía Sevillana de la Inmaculada Concepción. La Purísima del Convento de Santa Isabel". *Boletín del Consejo de las Cofradías de Sevilla*. Sevilla, Julio de 2004, N° 545, pp. 559-561.

<sup>8</sup> ROMERO MENSAQUE, Carlos J. *El Rosario de los Humeros. Estudio histórico y patrimonial de la hermandad de Nuestra Señora del Rosario y Santo Cristo de la Paz*. Sevilla, 1993. p. 55.



Inmaculada Concepción "La Cieguecita",  
Juan Martínez Montañés, 1629. Catedral de Sevilla.



Purísima Concepción "La Sevillana", atribuida a Juan de Mesa, s. XVII.  
Iglesia del Convento de San Buenaventura, Sevilla.

Por avatares históricos se han perdido con el correr de los tiempos algunas imágenes de esta iconografía, éste es el caso de una con gran devoción y gran hermosura, según González de León, y que recibía culto en la iglesia del convento del Valle, actual sede de la hermandad de los Gitanos<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> GÁMEZ MARTÍN, José. "La Purísima de vestir: devoción concepcionista en una iconografía de la Sevilla barroca". *Boletín extraordinario de la Coronación Canónica de la Purísima Concepción de la Algaba*. Sevilla, abril de 2004, p. 53



LA PURÍSIMA DE VESTIR, UNA ICONOGRAFÍA SEVILLANA.  
DEVOCIÓN, ORÍGENES, SENTIMIENTO Y BARROCO. (II)

Son muy numerosas las versiones de la Purísima de vestir repartidas por localidades sevillanas. Así en la Algaba la titular de la hermandad de la Purísima se venera en capilla propia del barrio del Aral, se data en el setecientos y fue coronada canónicamente en el mes de mayo de 2004<sup>10</sup>.

En Marchena, en el convento de la Inmaculada Concepción, conocido popularmente como Santa María y perteneciente a las religiosas recoletas franciscanas, preside la hornacina central del retablo mayor del siglo XVIII una Inmaculada de la misma cronología y cuya principal característica iconográfica es su marcada frontalidad. Este cenobio fue construido junto a la iglesia de Santa María de la Mota, en el recinto de lo que fue el palacio de los duques de Arcos, siendo fundado en 1631<sup>11</sup>.

En Carmona la Purísima preside el retablo mayor del convento de las Concepcionistas, fundado en 1513, la máquina lignaria fue realizada por Tomás Guisado en 1734. Aunque la imagen mariana es de los comedios del siglo XVI, pues era titular de una antigua corporación fundada en 1578, esta imagen tradicionalmente se veneró en la vitrina central del sotocoro mientras que en el retablo mayor lo hacía una Purísima dieciochesca vendida contemporáneamente a las Madres Irlandesas de Sevilla. Hoy en día, en el sotocoro y en una vitrina dorada de rocallas se da culto a una purísima del tamaño menor del natural con los postulados del XVIII<sup>12</sup>.

El retablo mayor de la iglesia de la Inmaculada Concepción de Guilena es presidido por una talla de la Purísima datable todo el conjunto a mediados del s. XVIII<sup>13</sup>.

En Albaida del Aljarafe la Purísima Concepción es una imagen perteneciente a la Hermandad de la Vera Cruz que recibe culto en la ermita del mismo nombre. Casi con toda seguridad procede del convento franciscano, pues allí se fundó la

<sup>10</sup> RUBIO PASTOR, J. José. "La Algaba. Enciclopedia cofrade de los pueblos andaluces". *Tabor y Calvario*. Sevilla, Marzo de 1996, p. 100.

<sup>11</sup> MORALES, Alfredo J; OLIVER, Alberto; PLEGUEZUELO, Alfonso; SANZ, M.ª Jesús; SERRERA, Juan M; y VALDIVIESO, Enrique. *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, T. II; Madrid: Ministerio de Cultura, 1983. pp. 58-61.

<sup>12</sup> AA VV: *Guía Artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, Diputación. 1981, p. 382. GONZÁLEZ ISIDORO, José. "Memoria de los edificios". *Carmona, ciudad y monumentos*. Carmona (Sevilla): 1993, p. 74.

<sup>13</sup> HALCÓN, Fátima; HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro. *El retablo Barroco Sevillano*. Sevilla: Universidad, 2000, p. 533.

hermandad penitencial. Se trata de una preciosa imagen de tamaño académico, realizada en barro cocido con candelero de madera. El genuino material de ejecución junto al nacarado de su policromía ha hecho que tradicionalmente sea atribuida a Cristóbal Ramos, arrolladora personalidad de la imaginería hispalense del siglo XVIII. Vestida tradicionalmente con ropajes de brocado celeste y blanco, se nos muestra sobre barroca peana de madera plateada con presencia de querubines. A sus pies la típica media luna de plata y sobre su cabeza la aureola de doce estrellas<sup>14</sup>. Es conocida popularmente como “La Portalita” pues, al igual que ocurriera como vimos con la del convento sevillano de Santa Isabel, también preside el portal de Belén montado por la cofradía.

En la capilla de la Soledad de Benacazón se da culto a una imagen de la Inmaculada de tamaño menor al natural, conocida por esta circunstancia como “La Purecita”, de clara afiliación dieciochesca y con estética cercana al círculo de la Roldana, que recorre las calles de la población junto a una imagen del Niño Jesús en la jornada del Domingo de Resurrección<sup>15</sup>.

En el también pueblo aljarafeño de Salteras existe una Purísima venerada en capilla propia del altar mayor y que anteriormente presidía la capilla de la hermandad sacramental. Su fecha de realización hay que situarla en el siglo XIX, pues presenta sintaxis neoclásica carente del movimiento barroco<sup>16</sup>.

En Castilleja de la Cuesta se venera a Nuestra Señora de la Concepción, titular actual de la hermandad fundada el 9 de julio de 1478. La Virgen fue realizada por Gumersindo Jiménez Astorga, nieto del afamado escultor Juan de Astorga en 1877 tras perecer la imagen anterior en un incendio, la nueva talla, copia de la perdida, fue costeada por el hermano don José Marín Oliver. Nuevamente sufrió las consecuencias de un incendio en 1917, por lo que fue restaurada por el escultor Carlos González Eiris en una polémica intervención por el color que dio a la policromía. Finalmente fue restaurada por Sebastián Santos Rojas en 1955 gracias a las gestiones del capellán real don José Sebastián y Bandarán. El afamado artista de

---

<sup>14</sup> TOBAJA VILLEGAS, Manuel. “La iconografía Sevillana de la Virgen Inmaculada”. *Actas del congreso Internacional de la Orden Concepcionista*. León: Universidad, 1990, Vol II, pp. 83-84.

<sup>15</sup> GÁMEZ, José y JIMÉNEZ, Soledad. “La Pascua de Resurrección en el Aljarafe Sevillano” (en prensa).

<sup>16</sup> GÁMEZ: “La Purísima de vestir... p. 52.



LA PURÍSIMA DE VESTIR, UNA ICONOGRAFÍA SEVILLANA.  
DEVOCIÓN, ORÍGENES, SENTIMIENTO Y BARROCO. (II)

Higuera de la Sierra afortunadamente dejó, tras su trabajo, una belleza romántica y juvenil en el rostro de la Virgen. La Señora posee extraordinarios ropajes de los siglos XVIII y XIX, destacando el manto celeste y la saya blanca de cardos, atribuidos a las hermanas Antúnez y a Patrocinio López. Destacan en la orfebrería la ráfaga argéntea y corona de Guzmán y García, ambas piezas del siglo XVIII. La gran fiesta de la hermandad es la del Domingo de Resurrección, donde la Virgen sale a la calle con una clásica melena de rizados tirabuzones<sup>17</sup>.

En Villanueva del Ariscal, la imagen de la “Pureza” es la Patrona de la localidad, que fue cabeza de la Orden de Santiago hasta 1831. Se trata de una imagen de clara tendencia dieciochesca y está orlada con ráfaga, corona y media luna de la misma centuria. Sale en procesión el 8 de diciembre y el día del Corpus, celebrado el 25 de julio por singular privilegio pontificio a los caballeros del Patrón de España<sup>18</sup>.

En Pruna pertenece también a la tipología de Virgen Inmaculada sevillana la Patrona de la localidad, de principios del siglo XX, que recibe culto en la iglesia de San Antonio Abad<sup>19</sup>.

En la Colegiata de Olivares se venera la Inmaculada tallada por Gabriel de Astorga en 1855<sup>20</sup>.

La muy bella imagen de la Inmaculada de la iglesia de Nuestra Señora de la Granada en Guillena, es fechable, al igual que su retablo, en el siglo XVII<sup>21</sup> y en Estepa la que recibe culto en la iglesia de Santa María está muy relacionada con la estética astorguiana<sup>22</sup>.

A finales del siglo XVIII y durante el XIX abundaron los pequeños simulacros de la Virgen Sevillana con el fin de sustentar el culto privado de la burguesía y de las familias de clase media acomodadas de confesión católica, las esculturas se conservaban dentro de vitrinas acristaladas y sus propietarios cuidaban el exorno de los clásicos símbolos parlantes, podemos citar como ejemplo la bella imagen de finales del

<sup>17</sup> RODRÍGUEZ NAVARRO, Antonio. “VI Centenario de la devoción Concepcionista en Castilla de la Cuesta”. *Calle Real*. Castilleja de la Cuesta (Sevilla). Julio de 2003. Pp. 42-56.

<sup>18</sup> TOBAJA. “La iconografía sevillana... pp. 84-85.

<sup>19</sup> AA.VV. *Guía artística...* p. 626.

<sup>20</sup> AMORES MARTÍNEZ, Francisco. *La Colegiata de Olivares*. Sevilla: Diputación, 2001. P. 81.

<sup>21</sup> AA.VV. *Guía artística...* p. 584.

<sup>22</sup> GÁMEZ. “La Purísima de Vestir... p. 53.

siglo XVIII de 74 centímetros de altura y de autor anónimo e influenciado por los modelos de Fernando Ortiz que se encuentra en Málaga en colección particular y que fue expuesta tras ser restaurada por Francisco Naranjo en la exposición concepcionista celebrada en el 2004 en la capital de la Costa del Sol<sup>23</sup>.

Esta castiza representación Mariana según Sevilla también podemos encontrarla fuera de nuestras fronteras, así parece ya que en el siglo XVII existía una imagen de candelero de la Purísima con influencia sevillana en la localidad murciana de Yecla, que gozaba de gran devoción y que era conocida como Virgen del Castillo porque su ermita o santuario se levantaba sobre el cerro de este nombre. Esta imagen pereció lamentablemente en los tristes sucesos de la Guerra Civil, siendo realizado un nuevo simulacro de libre interpretación a cargo del escultor Miguel Torregrosa Alonso en 1941 manteniendo algunos de los rasgos característicos de esta tipología: abstraído semblante, cabellos en tirabuzones o manos en Oración.

Curiosamente en este mismo año de 1941 el escultor Francisco Collaut Valera, de tanta impronta artística en la escultura de la postguerra, realizó también una imagen de esta tipología para la parroquia de Santa María de Alcázar de San Juan en Ciudad Real<sup>24</sup>.

En el histórico y afamado monasterio de la orden concepcionista en Ágreda (Soria) se venera una imagen de vestir del siglo XVII conocida como “Virgen de la Historia”, regalo novohispano a Sor María Jesús de Ágreda, que debemos mencionar pues dice la tradición que ante esta imagen la mística religiosa escribió su afamada obra *Mística Ciudad de Dios*, obra cénit de la literatura religiosa hispánica en la que se realiza una férrea defensa de la Inmaculada Concepción<sup>25</sup>. Las religiosas representan a la Virgen con las manos unidas, con el Niño o teniendo en sus manos un ejemplar de *La Mística Ciudad de Dios* en un juego de combinación de la iconografía de la imagen, lo que nos remite claramente a manifestar que los postulados estéticos de la época barroca siguen aún muy presente en algunos estamentos de la religiosidad popular.

---

<sup>23</sup> ROMERO TORRES, José Luis. “Inmaculada”. *Tota Pulchra. El arte de la Iglesia de Málaga*. Málaga: 2004, pp. 228-229.

<sup>24</sup> TOBAJA. “La iconografía sevillana... pp. 85-86.

<sup>25</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. *Arte, devoción y política. La promoción de las Artes entorno a Sor María de Ágreda*. Soria: Diputación, 2002. Pp. 293-295.



LA PURÍSIMA DE VESTIR, UNA ICONOGRAFÍA SEVILLANA.  
DEVOCIÓN, ORÍGENES, SENTIMIENTO Y BARROCO. (II)



Purísima Concepción,  
*Anónima, finales  
del s. XVIII. Colección  
Particular, Málaga.*

La consabida influencia que en tierras canarias tuvo el barroco andaluz la encontramos al analizar el amplio número de esta Virgen sevillana que se venera en tierras insulares, así por citar algunas encontramos la imagen decimonónica que se custodia en el convento de San Pedro de Alcántara de Santa Cruz de Tenerife; la dieciochesca obra de Bernardo Manuel de Silva en el retablo mayor de Santa Cruz

de La Palma; la del mismo autor en la iglesia parroquial de Fuencaliente; la neoclásica de la hornacina central del retablo mayor de la capilla del sagrario en la iglesia de Nuestra Señora de la Luz de la Villa de Garafía; la del siglo XVIII que se encuentra en el retablo de la Virgen del Carmen de San Pedro Apóstol de el Sauzal de la Isla de Tenerife; o, finalmente, la neoclásica que se custodia en la hornacina central del retablo mayor de la iglesia de San Pedro Apóstol del municipio de Vilaflores<sup>26</sup>.

Como es ya clásico en la devoción popular y en los postulados de la Historia del Arte, algunas imágenes de esta tipología sevillana, al paso de los tiempos cambiaron de iconografía y de advocación, convirtiéndose en otras titulaciones letíficas como Vírgenes del Rosario o de la Merced, e incluso en imágenes de María Dolorosa, así en Málaga la Virgen del Rosario en sus Misterios Dolorosos, que procesiona junto a Nuestro Padre Jesús de la Sentencia cada Martes Santo, primitivamente era una Inmaculada de vestir de Antonio Gutiérrez de León realizada en el siglo XIX, sufriendo diferentes intervenciones para ser adaptada a imagen de dolor, siendo la última la efectuada por Antonio Joaquín Dubé de Luque en 2003, quien se esforzó en su intervención en recuperar la impronta neoclásica primitiva del simulacro original<sup>27</sup>, y en la localidad sevillana de Morón de la Frontera se venera la imagen de Nuestra Señora del Mayor Dolor en su Soledad, titular de la hermandad de la Esclavitud de los Sagrados Corazones de la Iglesia de San Miguel, que en su origen fue una imagen de candelero del tipo “Sevillana”, adquirida en un anticuario sevillano tras perderse la primitiva imagen durante la Guerra Civil, adaptada a Dolorosa por don José Lafita en su casa del Patio de Banderas. La efigie mantiene hoy en día las características de las imágenes de la Inmaculada del siglo XVIII: labios finos levemente abiertos, cabeza inclinada acusadamente hacia la izquierda y barbilla apuntada con un pequeño hoyuelo. Ha sido atribuida por diferentes historiadores del arte a Benito Hita del Castillo o Pedro Duque Cornejo<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> FUERTES PÉREZ, Gerardo. “Iconografía de la Inmaculada Concepción en el ex-convento de San Pedro de Alcántara de Santa Cruz de Tenerife”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Granada. 1993, N° 2, Tomo VI. *Boletín Oficial de Canarias*. N° 74, 19 de abril de 2004, p. 5367; N° 63, 31 de marzo de 2005, p. 5391; N° 217, 29 de octubre de 2007, p. 24552.

<sup>27</sup> *La Saeta*. Málaga, Agrupación de Cofradías de Semana Santa. Cuaresma 2007, Tercera época, N° 37, pp. 96-97.

<sup>28</sup> CLAVIJO ANDÚJAR, Manuel. “Hermandad de la Esclavitud de los Sagrados Corazones”. *Convocatoria del Santo Entierro Magno*. Morón de la Frontera (Sevilla): 2000. p. 49.

LA PURÍSIMA DE VESTIR, UNA ICONOGRAFÍA SEVILLANA.  
DEVOCIÓN, ORÍGENES, SENTIMIENTO Y BARROCO. (II)

El que en la religiosidad de nuestros días esté presente el sentimiento y los postulados barrocos lo demuestra que los artistas sigan cultivando esta iconografía concepcionista sevillana, un ejemplo de ello lo encontramos en el hecho de que el año 2006 se estrenara una Inmaculada de candelero en el pueblo de San Juan de Aznalfarache para ser procesionada por la hermandad de la Pura y Limpia Concepción y Triunfo de Cristo, siendo obra del imaginero Mario Ignacio Moya Carrasco.

Finalmente reseñar que la Inmaculada vestida cumple perfectamente las tres funciones principales de la iconografía religiosa la pedagógica y catequizante como soporte de la predicación evangelizadora que ensalza a la Virgen como ideal de Pureza; la de glorificación, recibiendo la Señora la pleitesía amorosa de toda una ciudad y la de la belleza, que divierte y hace disfrutar a los devotos que adornan al icono para potenciar sus valores estéticos.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Sobre las finalidades iconográficas de las imágenes sagradas GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José. *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Universidad, 1992, pp. 26-28.





## EL TRIUNFO DE LA MONARQUÍA CATÓLICA: UN INTENTO DE DEFINICIÓN DOGMÁTICA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE MARÍA EN LA ESPAÑA DEL XVII

Antonio Romero Padilla

### Resumen

En la España del siglo XVII, la religión se convierte en uno de los instrumentos clave para la legitimación del poder de la Monarquía. De este modo, la Iglesia consolida e incrementa el poder que había ido acumulando a lo largo de los siglos, a la vez que configura la vida religiosa de los españoles. Un catolicismo que no sólo es la religión del pueblo, sino también la expresión misma de su conciencia colectiva e ingrediente máximo de su cohesión.

En este trabajo pretendemos comprender el «poder» –real, imaginado o representado– de la Corona y de la Iglesia, y el modo en que todas sus manifestaciones ejercieron su autoridad, dominio e influencia sobre la sociedad barroca, desde el arte y la cultura popular hasta el ámbito del pensamiento, e, incluso de la vida privada o familiar.

Para ello, nos servimos de un episodio apasionante de nuestra Historia: la petición por parte de la Majestad católica a la Santa Sede de la definición dogmática del misterio de la Inmaculada Concepción de María, respondiendo así al fervor popular de prácticamente la totalidad del pueblo español.



La fórmula empleada por el beato Pío IX para la definición del dogma de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen María, contenida en la Bula *Ineffabilis Deus*, así como el actual oficio y misa de la solemnidad, tiene unos claros antecedentes litúrgicos en la Misa y oficio aprobados por Sixto IV y una influencia

directa del breve *Sollicitudo omnium Ecclesiarum* de Alejandro VII. Pero, ante la imposibilidad de un acercamiento exhaustivo en estas páginas a la historia, evolución litúrgica y su imponente influencia en la religiosidad, en las bellas artes del siglo XVII<sup>1</sup> y hasta en la cotidianidad de la vida (v. gr. la salutación “*Ave María purísima, sin pecado concebida*”), nos vamos a centrar en el segundo hecho, a saber, la decisiva intervención del Papa Fabio Chigi a petición de los constantes ruegos del monarca católico Felipe IV, determinante para el total arraigamiento de la *pía doctrina* de la Inmaculada Concepción.

He aquí donde quiero centrar mi propósito: el reconocimiento a la labor desempeñada por el arzobispo sevillano Don Pedro Vaca de Castro y Quiñones –muy denostado por ciertos círculos de la época– y por toda la cristiandad española en pro de la definición del dogma inmaculista. A mi modesto parecer, la gloria que debe honrarnos es la memoria de la hazaña de unos hombres devotos, doctos e ilustres que, encabezados y enviados por el piadoso arzobispo, encendieron la llama del fervor inmaculista en todos los sectores de la ciudad de Sevilla, y que contagiaron en esta magna empresa mariana a todos los estamentos y clases sociales del reino e incluso a la misma corte, adonde fueron enviados como comisionados y desde donde desarrollaron una ingente campaña en favor de la intervención magisterial de la Santa Apostólica.

Este es el interesante episodio que queremos analizar, pues aunque este acontecimiento no supuso un triunfo inmediato, la ilusión inmaculista del prelado y los fieles –la llamada “nueva ley” de Sevilla<sup>2</sup>– se convertirá, sin duda, en la gestación

---

<sup>1</sup> En efecto, la representación artística de la Inmaculada Concepción (que junto con la Eucaristía y el culto a los santos, fue uno de los motivos iconográficos más importantes de la época) sirvió para reforzar la popularidad y la fuerza devocional de dicho misterio; y aparece, además, vinculada esencialmente a la producción teológica del momento, que defendía el valor pedagógico y catequético de las imágenes, tal como había definido el II Concilio de Nicea en el 787 sancionado los cánones de Trento (cf. STRATTON, Suzanne. *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid: FUE, 1989, p. 7). De ahí que Pacheco afirme: “Nosotros confesamos unánimes, que queremos tener por válidas y decretadas las eclesiásticas tradiciones ya en escrito, ya en costumbre, de cuyo número es la formación de las imágenes”, PACHECO Francisco. *El Arte de la pintura* (ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas). Madrid.

<sup>2</sup> Cf. Fragmento de un pasquín difamatorio contra los inmaculistas, atribuido a los dominicos, colgado en la Puerta del Perdón de la Catedral de Sevilla. Cit. en: ROS, Carlos. *La Inmaculada y Sevilla*. Sevilla: Castillejo, 1994, p. 19. En adelante, citaremos ROS.



de las embajadas de los reyes Felipe III y Felipe IV y la ulterior resolución satisfactoria del papa Chigi, que no hará sino acrecentar, aún más si cabe, el fervor concepcionista que ya predominaba desde antaño y que llegó a su apogeo indiscutible en la España de la Contrarreforma<sup>3</sup>.

En primer lugar, voy a señalar las causas de la que podríamos denominar “controversia inmaculista” sevillana y el consiguiente estallido popular, así como el envío por parte del arzobispo hispalense de dos hombres de su máxima confianza: el canónigo Mateo Vázquez de Leca, arcediano de Carmona, y el sacerdote Bernardo de Toro –ambos conversos de una vida anterior relajada en la virtud, clérigos ejemplares y grandes defensores de la piadosa creencia– a la corte para ganar al monarca para la causa de la Inmaculada y, de este modo, elevar al Romano pontífice la petición de una definición dogmática; en segundo lugar, narraré brevemente los frutos y sinsabores de las embajadas españolas ante la Santa Sede; y en último lugar, trataré un poco más extensamente la consecución del citado breve de Alejandro VII como corolario del propósito inicial de los prebendados sevillanos y antecala de la definición dogmática de Pío IX en 1854.

### La “controversia concepcionista” y el envío de la delegación sevillana a la corte

Todos los cronistas coinciden, a pesar de las reticencias del P. Álvaro Huerga<sup>4</sup>, en señalar el mítico inicio del fervor inmaculista en la ciudad en el año 1613 como consecuencia de la predicación de un “Religioso de cierta Religión”<sup>5</sup>. En efecto, aunque no sabemos con seguridad ni la identidad del predicador ni el lugar de la celebración, canta la popular copla acusando a la orden dominica y en concreto al

<sup>3</sup> Acerca de las controversias entre maculistas e inmaculistas en el barroco y su importancia en la vida de la Iglesia y en la configuración de la religiosidad de la época, vid. GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo. *Historia de la Iglesia Católica*, vol. III. Madrid: BAC, 1968, pp. 1.053 y ss.

<sup>4</sup> Cf. HUERGA, Álvaro. *Los dominicos en Andalucía*. Sevilla: Edición de la Provincia Bética, 1992, p. 169s.

<sup>5</sup> ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1795. t. 4., pp. 234s.

P. Domingo de Molina, prior del desaparecido Convento de Regina Angelorum: “Aunque se empeñe Molina/ y los frailes de Regina/ y el prior y el provincial,/ María fue concebida/ sin pecado original”.

Pero, será realmente 1615 el año donde la llama del entusiasmo inmaculista no tardará en saltar en la ciudad, como antes lo había hecho en Córdoba en 1614 tras un vehemente sermón a favor de la “pía opinión” —en respuesta de otro predicado por el dominico fray Cristóbal de Torres— del sevillano Álvaro Pizaño de Palacios, canónigo lectoral de la Catedral<sup>6</sup>. Toda la ciudad y la Archidiócesis, el prelado, los Cabildos municipal y eclesiástico, el clero, las órdenes religiosas, la Universidad (siguiendo el ejemplo de la de Valencia en 1530, y tal como hicieron también las restantes de España), las hermandades y cofradías y el pueblo, excepto los hijos de Santo Domingo (guiados, quizás, por un acatamiento excesivo de la doctrina tomista<sup>7</sup>), vibraban al unísono en el fervor inmaculista<sup>8</sup>. Ha llegado la hora, pues, en que el pueblo, como antaño en Éfeso, en los albores de la Cristiandad<sup>9</sup>, no está dispuesto a oír sermonear sobre la concepción en pecado de María. Por esta razón, se anuncian y celebran por doquier fastuosos cultos, procesiones y votos públicos, jurando solemnemente defender *busque ad sanguinis effusionem* la doctrina de la Pura y Limpia Concepción.

---

<sup>6</sup> Cf. POU Y MARTÍ, José. “Embajadas de Felipe III a Roma pidiendo la definición de la Inmaculada Concepción de María”. *Archivo Ibero Americano*. 1931, 34, pp. 373-376. En adelante, citaremos POU Y MARTÍ. Las disputas sobre los mandatos papales se sucederán también, aunque con menos virulencia que en la capital hispalense, en otras ciudades como Ciudad Real, Mallorca, Utrera, Osuna, Arcena, Écija, Marchena, Morón y Jerez de la Frontera.

<sup>7</sup> Muchas discusiones han surgido acerca del verdadero pensamiento de Santo Tomás de Aquino en este punto. A pesar de que es difícil decir que no considerase por un instante al menos la santificación anterior de María, el dogma que considera incuestionable el Aquinate es la necesidad universal de redención. Por eso, termina planteando que fue santificada “in utero” (cf. GARRIGOU-LAGRANGE Reginald, O.P. *La Madre del Salvador* (Madrid: Rialp, 1990<sup>3</sup>, pp. 403-408).

<sup>8</sup> Para una panorámica general del tema, vid. ROS, pp. 101-136; y LABARGA Fermín. “El posicionamiento inmaculista de las cofradías españolas”. *Archivo de Historia de la Iglesia*. 2004, 13, pp. 37-40.

<sup>9</sup> El pueblo cristiano, al oír la predicación del hereje Nestorio, que se negaba a considerar a María como *Theotokos*, se sintió herido en su fe y proclamó a porfía la incomparable grandeza de la Madre del Verbo encarnado, y, así, aclamó a los padres conciliares de Éfeso (431), según nos relata San Cirilo (cf. *Epist.* 24: PG 77, p. 237), cuando proclamaron a María como Madre de Dios (cf. PABLO VI, *El Credo del Pueblo de Dios. Comentario teológico de Cándido Pozo, S.I.* Madrid: BAC, 1968, p. 119).



EL TRIUNFO DE LA MONARQUÍA CATÓLICA: UN INTENTO DE DEFINICIÓN  
DOGMÁTICA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE MARÍA EN LA ESPAÑA DEL XVII

La polémica estaba servida. Como vemos, el ambiente estaba bastante enrarecido con la Orden dominicana y eso tuvo un influjo directo en la mengua de limosnas y de su autoridad<sup>10</sup>. Los hijos de religión de Santo Domingo habían perdido, y no sin falta de razón, el crédito del pueblo. Aunque presentaban como pruebas manifiestas a su favor que el fervor inmaculista estaba asociado en parte —o así lo hicieron presentar sus detractores— con la aparición de los libros plúmbeos del Sacromonte de Granada —considerados posteriormente como falsos por la Santa Sede— y la actividad de algunos alumbrados, miembros de la célebre Congregación de la Granada, acusados ante la Inquisición, y protegidos por el bondadoso arzobispo<sup>11</sup>.

El único remedio, pues, según el polémico y malogrado fray Domingo de Molina, ante tanta humillación del pueblo y la supuesta pasividad del prelado hispalense, es pedir la protección del nuncio y del monarca. De este modo, el dominico acude a la corte, se entrevista con el nuncio Monseñor Antonio Caetani, con el presidente del Real Consejo de Castilla, con el valido del rey, el duque de Lerma, y con el confesor real, el dominico Fray Luis de Aliaga. Como resolución del conflicto, el nuncio publica un breve con fecha de 13 de julio de 1616, que Don Pedro de Castro silenciará y se negará a publicar, pues supondría la victoria de la opinión maculista y la repulsa de la ciudad entera<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Cf. RUIZ, Miguel. *Sermón de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, Madre de Dios y Señora nuestra* (Edición y prólogo de Manuel J. Gómez Lara & Jorge Jiménez Barrientos). Sevilla: edición propia, 1992, pp. 15s.

<sup>11</sup> Cf. DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. “La Congregación de la Granada y la Inquisición de Sevilla. Un episodio de la lucha contra los alumbrados”. *Sociedad y Mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2002, pp. 195-211. No es conveniente olvidar tampoco que para los dominicos, acérrimos defensores del discurso de exclusión, legalmente materializado en los estatutos de limpieza de sangre, los fieles devotos del mencionado misterio eran, amén de herejes, “gente baja y las hezes de todo este lugar, confesos y judíos que blasfeman de Dios” (VRANICH, Stanko. “Carta de un ciudadano de Sevilla. La guerra mariana de Sevilla en el siglo XVII”. *Archivo Hispalense*. 1966, 137, p. 255. En adelante, citaremos VRANICH). Es más, también se manifestó la tradicional rivalidad entre las distintas órdenes religiosas, llegando incluso a considerar que todo era “una trama... sutilmente urdida bajo la capa de devoción de los padres franciscanos a impulsos de los jesuitas” (MESEGUER FERNÁNDEZ, Juan. “La Real Junta de la Inmaculada Concepción (1616-1817/20)”. *Archivo Ibero Americano*. 1955, 15, p. 638. En adelante, citaremos MESEGUER).

<sup>12</sup> Cf. FRÍAS, Lesmes. “Felipe III y la Inmaculada Concepción”. *Razón y Fe*. 1904, pp. 10, 30-33. En adelante, citaremos RF. En adelante, citaremos FRÍAS.

Será en este momento cuando el anciano prelado hispalense se sentirá gravemente ofendido y preparará la que, a mi juicio, es una de las grandes gestas religiosas de los tiempos modernos. Don Pedro, con la ayuda inestimable de la infanta Sor Margarita (tía del rey y religiosa franciscana de las Descalzas Reales) y de fray Francisco de Santiago (confesor de la fallecida reina doña Margarita de Austria y fervoroso defensor del misterio, desde que la Virgen se le apareciera anunciándole que pronto se desarrollaría ampliamente la veneración popular de su Inmaculada Concepción), irá movilizando a los obispos españoles, a los superiores de las distintas órdenes religiosas y a las universidades, escribirá un Memorial al rey contando la verdad de los hechos acaecidos en Sevilla, propondrá la creación de una Junta de la Inmaculada (que tendrá un papel clave posteriormente) y el envío de una embajada a Roma, pues —en sus propias palabras— “el único y eficaz medio es poner silencio a destas dos parcialidades con la definición pidiéndole a su Santidad y en favor de la pía que haze tantas ventajas a la contraria”<sup>13</sup>.

#### Las embajadas españolas ante la Santa Sede en pro de la definición dogmática de la Inmaculada Concepción

Para acallar las citadas pretensiones del arzobispo y de la recién creada Junta de la Inmaculada por el rey Felipe III, el Papa Paulo V, advertido por su secretario personal, el cardenal Borghese y el nuncio Caetani, firmó rápidamente el decreto de la Inquisición *Regis Pacifici* el 6 de Julio de 1615 donde renovaba las disposiciones y decretos de los papas anteriores y esperaba la paz de las partes litigantes. Pero, la Junta insistió en acudir a Roma y el Rey aprobó definitivamente la embajada a Roma en la persona de fray Plácido Tosantos, general de la Orden de San Benito, acompañado eso sí, por los prebendados sevillanos Mateo Vázquez de Leca y Bernardo de Toro.

El Papa puso el asunto en manos de la Inquisición y los sevillanos temieron, advertidos por el cardenal Zapata, que actuase en este tema como en el debate *De Auxiliis*, cuando impuso silencio perpetuo a las dos partes litigantes, a saber, dominicos y jesuitas. Al final, Paulo V no creyó oportuna la definición por conveniencia ecuménica y no haber sido definida por el Concilio de Trento<sup>14</sup> y mandó publi-

---

<sup>13</sup> ROS, p. II4.

<sup>14</sup> Sobre Trento y las implicaciones posteriores de su no tratamiento de la cuestión de la Inmaculada se han aventurado múltiples hipótesis, para una panorámica general de la cuestión, vid. TOGNETTI Fr. M. Mariano, OSM. *L'Immacolata nelle controversie tridentine*. Roma: Marianum, 1954; y, más resumidamente, PÉREZ Nazario, S. J. *La Inmaculada y España...*



EL TRIUNFO DE LA MONARQUÍA CATÓLICA: UN INTENTO DE DEFINICIÓN  
DOG MÁTICA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE MARÍA EN LA ESPAÑA DEL XVII

car al Santo Oficio, el 31 de agosto, el decreto *Sanctissimus Dominus noster*, que prohibía la defensa de la doctrina maculista en sermones, lecciones o disputas públicas, al mismo tiempo, que prohibía a los inmaculistas impugnar públicamente la sentencia contraria. Era, en efecto, un pequeño triunfo de la embajada española, que no satisfecerá, con razón, plenamente sus propósitos iniciales. Los dominicos, por su parte, se sentirán los vencedores de la disputa teológica ante el desánimo de los inmaculistas, en especial de los franciscanos. Por eso, se concluye, en palabras de la infanta sor Margarita, que “lo que viene de Roma no es bastante”<sup>15</sup>.

Ante esta situación, el rey Felipe III, a pesar de los esfuerzos del nuncio por disuadirlo, está decidido a enviar una nueva embajada a Roma en la persona de Francisco de Sosa, obispo de Osma y antiguo general de la Orden franciscana. Pero éste muere precipitadamente antes de su marcha y es nombrado su sucesor fray Antonio de Trejo, quien fuera general de la Orden de Menores y obispo de Cartagena. Su propósito principal es la definición y en un segundo término, el silencio absoluto de la opinión contraria y la prohibición en el oficio divino del uso de la palabra “santificación” en vez de “concepción”. Pero muchas serán las dificultades que habrá que vencer pues, al decir del cardenal Trejo, hermano del embajador, “el Papa está durísimo en este negocio”<sup>16</sup>. Asimismo, fracasaron las gestiones diplomáticas realizadas con las cortes europeas para que se adhirieran a la petición del monarca español.

El Papa se sintió por todo ello francamente molesto y dijo al cardenal Borja, embajador ordinario en Roma y futuro prelado hispalense, que “lo querían poner leyes y sacarle las gracias por fuerza y que antes renunciaría el Pontificado que sufrir tales tratamientos”<sup>17</sup>. La embajada de Trejo, como vemos, estaba condenada definitivamente al fracaso. El rey ordenó que volviera a su diócesis y que el “negocio inmaculista” fuera llevado por el nuevo embajador ordinario en Roma, Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, que llegará a la Ciudad Eterna el 19 de noviembre de 1619.

Prontamente, el nuevo embajador tendrá su primer conflicto con la Santa Sede a propósito de unas medallas que los prebendados sevillanos habían mandado hacer sin la licencia del Maestro del Sacro Palacio, que las confiscó. Por otra parte, Felipe III pide al duque que siga insistiendo en la definición y para ello piensa en una

<sup>15</sup> MESEGUER, p. 639.

<sup>16</sup> FRÍAS, p. 333.

<sup>17</sup> IBÍD, p. 66.

nueva embajada extraordinaria del dominico Fray Domingo de Pimentel, que nunca llegará a realizarse, pues el 28 de enero de 1621 muere el papa Paulo V y dos meses más tarde, el monarca español.

A Paulo V, sucederá Gregorio XV y al piadoso monarca Felipe III, su hijo Felipe IV, quien ordenará al duque, por vicisitudes políticas en Germania y Flandes: “*aseys en las diligencias que ybades haciendo*”<sup>18</sup>. Pero, pronto convencerían los insistentes immaculistas al rey para que de nuevo elevase al Papa la anhelada petición. De este modo, el rey firmará un real diploma para Gregorio XV y el duque encontrará una acogida favorable, hasta ahora desconocida. El monarca nombrará embajador extraordinario al conde de Monterrey, quien llegará a Roma el 11 de Marzo de 1622.

El Papa encargó el asunto a la Inquisición y aprobó el 31 de Mayo el decreto *Sanctissimus*, que actualizaba y ampliaba el anterior de Paulo V y prohibía la afirmación contraria a la Inmaculada Concepción oral y escrita, pública o privada, bajo pena de excomunión y prohibía, así mismo, la sustitución en el oficio divino de la palabra “*concepción*” por “*santificación*”, exceptuando a aquellos a los que la Sede Apostólica especialmente se lo concediera. A este punto se acogieron rápidamente los dominicos y el 28 de julio del mismo año consiguieron del Papa el breve *Eximii atque singulares*, que les reconocía la facultad de hablar libremente entre sí acerca de la cuestión de la Concepción de María.

En realidad, y aunque fuera festejadísimo en Sevilla al igual que el resto de decisiones anteriores, de poco o nada sirvió el benévolo decreto del Papa. Todo seguía igual, sobre todo en nuestra archidiócesis, donde el fervor concepcionista había alcanzado cotas impensables<sup>19</sup>. En 1623 moriría este Papa amigo de España y tras él nuestro venerable arzobispo, D. Pedro de Castro. No olvidemos: el enardecido jerarca y gran apóstol de la Inmaculada.

Durante el largo pontificado de Urbano VIII, Felipe IV siguió insistiendo ante la Santa Sede por una definición o, al menos, una decisión claramente favorable a la doctrina immaculista. Pero el papa, gran amigo de Francia, resistió tenazmente a toda petición en este sentido y deliberadamente se abstuvo de toda medida favorable a la piadosa creencia. Será el momento en que el arcediano de Carmona regrese de Roma a su querida Sevilla. Aunque Bernardo de Toro continúe en Roma, ha llegado el fin de la embajada hispalense en pro de la definición del dogma immaculista.

---

<sup>18</sup> POU Y MARTÍ, p. 44.

<sup>19</sup> Cf. ROS, pp. 237-240.



Pero sigamos el relato. Empeoraron todavía más las cosas para los defensores de la pía opinión. El 13 de septiembre de 1642 por la bula *Universa per orbem* el Papa suprimía como fiesta de guardar, entre otras muchas, la Inmaculada Concepción, con todo lo que ello suponía de descrédito y justificación para la causa inmaculista<sup>20</sup>. El rey reaccionará pidiendo en 1644 al nuevo Papa, Inocencio X, la gracia del restablecimiento de la fiesta como precepto en los reinos de España, quien así lo hizo el 10 de noviembre por el breve *In his per quae*.

Pero no estará ganada la batalla. Seguirán los inconvenientes para la causa inmaculista. El 20 de enero de 1644 la Congregación del Santo Oficio emitió (sin aprobación ni reprobación de Urbano VIII ni de su sucesor Inocencio X) un decreto, disciplinar y privado, en respuesta a los inquisidores de Bolonia, que prohibía la expresión “*Inmaculada Concepción*”, que debía ser sustituida por “*Concepción de la Virgen Inmaculada*”. En España se conoció este decreto en 1646 y, como siempre, la primera en manifestar su repulsa fue Sevilla, que “escribió «en forma de ciudad» al reino reunido en cortes para que tomase el asunto como propio y se instase al Papa la retirada del decreto”<sup>21</sup>. Parece que en Roma no conocían el talante sevillano. El efecto fue el contrario al deseado: toda la sede de los santos Leandro e Isidoro se vio inundada con cientos de rótulos con las palabras prohibidas. Será el nuevo Papa, Alejandro VII, quien pronto resolverá la cuestión favorablemente y en 1655, poco tiempo después de ser elegido, a instancias del embajador duque de Terranova, ordenó que se pudiera volver a utilizar de nuevo la expresión “concepción inmaculada”.

### La bula *socillitudo omnium ecclesiarum*, corolario del propósito inicial de los prebendados sevillanos y antesala de la definición dogmática

Volvamos a la corte en esta historia apasionante. Tras varios intentos fallidos y la creación de una nueva Junta de la Inmaculada, el rey, alentado por la actitud favorable

<sup>20</sup> Cf. FRÍAS, Lesmes. “La Inmaculada en España, fiesta de guardar suprimida y restablecida”. *Razón y Fe*. 1911, 31, p. 430. Para comprender adecuadamente las razones de este descrédito, provocado por la negación del sustento litúrgico de la fiesta (auténtica “validación oficiosa” desde la sanción de la fiesta en 1476 por el Papa Sixto IV —con su correspondiente oficio [*Sicut Lilium*], compuesto por Bernardino de Busto— como reconocen todos los decretales papales posteriores: cf. GARRIDO BONAÑO, Manuel, O.S.B. *Curso de Liturgia romana*. Madrid: BAC, 1961, p. 516), vid. nota 27. *In locum*.

<sup>21</sup> ROS, p. 254.

del nuevo Pontífice, nombra en 1659 embajador extraordinario en Roma al obispo de Orihuela y más tarde de Plasencia, Luis Crespi de Borja. La experiencia de las dificultades pasadas había enseñado a la diplomacia española que no era oportuno volver a reclamar de la autoridad apostólica la definición dogmática, sino más bien solicitar una simple –aunque imprescindible para una ulterior definición– declaración del Papa acerca del auténtico sentido de la festividad litúrgica de la Concepción de María, a saber, la exención del pecado original desde el primer instante de su concepción.

He aquí el gran acierto de la labor de Luis de Crespi, que probó en el Memorial que entregó al Papa, aconsejado por el cardenal Sforza Pallavicini, que “las intervenciones de la Santa Sede desde Sixto IV habían sido a favor del sentido inmaculista de la fiesta de la Concepción y que, aunque Alejandro VII declarase este hecho, no por eso quedará suprimida la libertad de pensar especulativamente en sentido maculista... Lo que el Rey de España pide al Papa no es por consiguiente nada nuevo; no se solicita ninguna determinación nueva, doctrinal o disciplinar, sino únicamente la declaración de una situación, ya de hecho existente y creada por las intervenciones de la Santa Sede... Por el contrario, la denegación de esta declaración vendría prácticamente a significar que la Iglesia Romana ha abandonado lo que Sixto IV instituyó y otros Papas favorecieron”<sup>22</sup> y acabar, de este modo, con las tergiversaciones con que algunos maculistas negaban los favores concedidos secularmente por los Papas al culto y opinión inmaculista. También demostró el embajador español que dicha declaración no equipararía en grado de certeza las doctrinas de la Inmaculada Concepción y de la Asunción, secularmente celebrada, pues así no lo hizo la institución de la fiesta por Sixto IV.

El Papa Alejandro VII pidió el parecer de la Congregación del Santo Oficio el 22 de julio de 1660 y, aunque los cardenales Albizzi y F. Barberini defendieron posiciones totalmente opuestas, se sintió más inclinado a conceder la piadosa petición del monarca español, a diferencia de la actitud de Urbano VIII. También consultó el Papa Chigi a la Facultad Teológica de la Sorbona y a algunos célebres teólogos como N. Zucchi (profesor del Colegio Romano), F. Van der Veken (teólogo de la Sagrada Penitenciaría) y H. Rancati (abad cisterciense de Santa Cruz de Jerusalén de Roma), quien actuará como secretario personal del Papa en todo lo referente a la preparación del futuro Breve, además de intermediario entre éste y Crespi.

---

<sup>22</sup> ALFARO, Juan. “La Inmaculada Concepción en la Bula “Sollicitudo” a la luz de documentos inéditos”. *Revista Española de Teología*. 1960, 20, pp. 19s. En adelante...



EL TRIUNFO DE LA MONARQUÍA CATÓLICA: UN INTENTO DE DEFINICIÓN  
DOGMÁTICA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE MARÍA EN LA ESPAÑA DEL XVII

De todos los teólogos consultados recibirá Alejandro VII su parecer favorable, aunque también recibirá un memorial del Maestro general de la Orden dominicana que intentará, sin éxito, probar que la opinión inmaculista era contraria a la Sagrada Escritura y a la doctrina de los Padres.

Además, el Papa Chigi encargará al embajador Crespi la preparación de un esquema de Motu Proprio y Breve que servirá de punto de partida para la redacción de la primera minuta, que comienza con las palabras *Ecclesiae catholicae*, compuesta probablemente por el propio Rancati, y que satisfacía plenamente a la delegación española. Pero no tuvo fortuna esta minuta y pronto fue sustituida por otra, cuya redacción comenzaba con las palabras *Sollicitudo quam gerimus omnium Ecclesiarum*, y que se limitaba al reconocimiento del objeto inmaculista de la fiesta y a la renovación de los decretos anteriores. Hilarión Rancati, por encargo del Papa, entregó dicha minuta a Crespi para que éste hiciera las objeciones que estimara oportunas; modificaciones que fueron introducidas en la segunda minuta de la *Sollicitudo*, que fue examinada también por una Comisión especial de cardenales, que añadió algunas enmiendas más, y de aquí surgió la tercera minuta, prólogo inmediato de la redacción definitiva<sup>23</sup>.

Y como «hay en aqueste mar (el misterio de la Inmaculada) más tierra que descubrir y en esta tierra más cielo que ver y en este cielo más Dios y más gracia que buscar»<sup>24</sup>, tras dos años de intensas y hábiles negociaciones del obispo Crespi de Borja, el 8 de diciembre de 1661, festividad de la Inmaculada Concepción, el Romano Pontífice firmó tras la Santa Misa en la Basílica de Santa María la Mayor, el breve

<sup>23</sup> Cf. IBID. pp. 5-39. En la elaboración del documento final, el cardenal Corradi –con destacada maestría teológica– propuso que a la fórmula “preservada inmune de la mancha del pecado original” se añadiesen las palabras “por especial gracia y privilegio, en vista de los méritos de la pasión de Jesucristo Hijo suyo, Redentor del género humano”. Tales palabras, inspiradas en la teología del beato Duns Scoto, serán añadidas al presente breve y a la misma definición dogmática como eje de la teología de la Inmaculada. Así mismo, en la redacción final del breve alejandrino se substituyó con clara intencionalidad la referencia explícita a la pasión de Cristo. El sentido es evidente: toda la vida de Jesús fue redentora, aunque su cumbre fuera el misterio pascual (pasión-cruz-resurrección-glorificación). Se supera así una “concepción anselmiana” de la encarnación de Cristo y de su sacrificio en la cruz por otra más auténtica e integral (no extrinsecista) y más fiel, sobre todo, a la verdad de la Revelación cristiana (cf. *Compendio del Catecismo de la Iglesia Católica*. Madrid: Asociación de Editores del Catecismo, 2005, n. 101; BUSTO SAIZ, José Ramón. *Cristología para empezar*. Santander: Sal Terrae, 1995<sup>4</sup>, p. 135s.).

<sup>24</sup> RUIZ, p. 41.

*Sollicitudo omnium Ecclesiarum*, que —según las propias palabras del embajador— “hase recibido en esta Corte con el mayor aplauso, admiración y alborozo que es posible ser”<sup>25</sup>.

De este modo, el ya arcano propósito mariano del devoto monarca Felipe III (considerado —en palabras posteriores de Felipe V— “una obligación hereditaria contraída por la corona”<sup>26</sup>), continuado después por su hijo Felipe IV, ha encontrado acogida en Alejandro VII, que, aunque ni define ni tiene intención de ello, declara la piadosa creencia de los fieles en la Inmaculada Concepción y en qué sentido la Iglesia lo celebra y vive en su liturgia desde hace siglos<sup>27</sup>. Por eso, aunque el Papa Chigi no lo previera (ya el eficaz y astuto Crespi se encargó de ello), al memorable breve sólo le seguirá el paso hacia la definición dogmática, que no se producirá hasta pasados dos siglos, en el pontificado de Pío IX, y paradójicamente en medio de un enmudecimiento aparente del fervor inmaculista de la ciudad de Sevilla por la delicada situación política y de grandes tormentos para la Cristiandad<sup>28</sup>.

En conclusión, y citando las palabras del gran teólogo el P. Alfaro, “la Sollicitudo fue el documento pontificio que ejerció más eficaz y palpable influjo en todo el proceso preparatorio de la definición dogmática y en la elección misma de la fórmula definitoria”<sup>29</sup>. Y en este gran logro, insisto y termino, tuvieron que ver mucho

---

<sup>25</sup> GUTIÉRREZ, Constancio. “España por el dogma de la Inmaculada. La embajada a Roma de 1659 y la bula *Sollicitudo* de Alejandro VII”. *Miscelánea Comillas*. 1955, 24, pp. 445s. Dice así el ansiado y anhelado escrito papal: “*Existe un antiguo y piadoso sentir de los fieles de Cristo hacia su madre beatísima, la Virgen María, según el cual el alma de ella fue preservada inmune de la mancha del pecado original en el primer instante de su creación e infusión en el cuerpo, por especial gracia y privilegio de Dios, en vista de los méritos de Jesucristo Hijo suyo, Redentor del género humano, y en este sentido dan culto y celebran con solemne rito la festividad de su concepción*” (DENZINGER Heinrich – HÜNERMANN Peter, *Enchiridion symbolorum, definitionum...*

<sup>26</sup> MESEGUER, p. 657.

<sup>27</sup> Así lo expone el clásico adagio de Próspero de Aquitania: “*Legem credendi lex statuat supplicandi*”; es decir, “la ley de la oración determina la ley de la fe” (*Indiculus*, c. 8. Cit. en: DH 246 [PL 51, 209]). Cuando la Iglesia celebra la Liturgia confiesa la fe recibida de los apóstoles, a la cual debe adherirse el fiel cristiano. La Iglesia, con la ayuda del Espíritu Santo, cree y ora, cree como ora y ora según cree. Por eso, decimos (y en el dogma de la Inmaculada Concepción de María se muestra más palpable aún, si cabe) que la Sagrada Liturgia es un elemento constitutivo de la Tradición viva de la Iglesia (cf. *Catecismo de la Iglesia Católica*. Bilbao: Asociación de Editores del Catecismo, 2001<sup>2</sup>, n. 1124; CONCILIO VATICANO II, Constitución dogmática *Dei Verbum* (1965). n. 8; y MARTÍNEZ SIERRA, Alejandro, S.I. *La Inmaculada y el misterio del hombre*. Madrid: BAC, 2004, p. 69).

<sup>28</sup> Cf. Ros, pp. 299-309.

<sup>29</sup> ALFARO, p. 5.



una ciudad, un país entero vibrando al unísono con sus reyes y eclesiásticos, unos hombres virtuosos y preclaros, y un pueblo, unidos todos por un mismo y devoto sentir, como ya cantara la mítica copla atribuida al poeta Miguel Cid y que aún hoy resuena en Sevilla: “Todo el mundo en general a voces, Reina escogida, diga que sois concebida sin pecado original”.

## Bibliografía

### A) FUENTES Y DOCUMENTOS DEL MAGISTERIO DE LA IGLESIA

*Catecismo de la Iglesia Católica. Nueva edición conforme al texto latino oficial.* Bilbao: Asociación de Editores del Catecismo, 2001<sup>2</sup>.

*Id., Compendio.* Madrid: Asociación de Editores del Catecismo, 2005.

CONCILIO ECUMÉNICO VATICANO II. *Constituciones. Decretos. Declaraciones. Edición oficial promovida por la Conferencia Episcopal Española.* Madrid: BAC, 1996.

DENZINGER, Heinrich y HÜNERMANN, Peter. *Enchiridion symbolorum...* Barcelona: Herder, 2000<sup>2</sup>.

MARÍN, Hilario, S. I. *Doctrina Pontificia. IV. Documentos marianos.* Madrid: BAC, 1954.

### B) MANUALES Y LIBROS

FLICOTEAUX, Emmanuel. *Espiritualidad del año litúrgico.* Salamanca: Sígueme, 1966.

GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo. *Historia de la Iglesia Católica.* vol. III. Madrid: BAC, 1968.

GARRIDO BONAÑO, Manuel, O.S.B. *Curso de Liturgia romana.* Madrid: BAC, 1961.

GARRIGOU-LAGRANGE, Reginald, O.P. *La Madre del Salvador* Madrid: Rialp, 1990<sup>3</sup>.

HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín. *Vázquez de Leca (1573-1649).* Sevilla: Imprenta y Librería de Sobrinos de Izquierdo, 1918.

HUERGA, Álvaro. *Los dominicos en Andalucía.* Sevilla: Edición de la Provincia Bética, 1992.

MARTÍNEZ SIERRA, Alejandro, S.I., *La Inmaculada y el misterio del hombre.* Madrid: BAC, 2004.

MESEGUER FERNÁNDEZ, Juan. *La Real Junta de la Inmaculada Concepción (1616-1817/20).* *Bosquejo histórico.* Madrid: Publicaciones Archivo, 1955.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Annales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla. Desde el año de 1246. Hasta el de 1671.* Corregidos por D. Antonio María Espinosa y Carzel. 5 vols. Madrid: Imprenta Real, 1795-1796.

- PÉREZ, Nazario, S. J. *La Inmaculada y España*. Santander: Sal Terrae, 1954.
- ROS, Carlos. *La Inmaculada y Sevilla*. Madrid: Castillejo, 1994.
- RUIZ, Miguel. *Sermón de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, Madre de Dios y Señora nuestra*. Edición y prólogo de Manuel J. Gómez Lara & Jorge Jiménez Barrientos. Sevilla: edición propia, 1992.
- SERRANO ORTEGA, Manuel. *Glorias sevillanas. Noticia histórica de la devoción y culto que la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción de la Virgen María, desde los tiempos de la antigüedad hasta la presente época*. Sevilla: Imprenta de Enrique Rasco, 1893. Edición facsímil patrocinada por el Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla: 2004.
- STRATTON, Suzanne. *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid: FUE, 1989.

### C) ARTÍCULOS Y ENCICLOPEDIAS

- AA. VV. “Inmaculada”, en: DE FIORES, Stefano y MEO, Salvatore (Ed.). *Nuevo Diccionario de Mariología*. Madrid: Paulinas, 1988, pp. 910-941.
- ALFARO, Juan. “La Inmaculada Concepción en la Bula “Sollicitudo” a la luz de documentos inéditos”. *Revista Española de Teología*. 1960, 20, pp. 5-76 (49-76: Apéndice documental).
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. “La Congregación de la Granada y la Inquisición de Sevilla. Un episodio de la lucha contra los «alumbrados»”. *Sociedad y Mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen*. Sevilla: Ayuntamiento, Biblioteca de Temas Sevillanos, 2002, pp. 195-211.
- FRÍAS, Lesmes. “Felipe III y la Inmaculada Concepción”. *Razón y Fe* 10 (1904).
- GUTIÉRREZ, Conancio. “España por el dogma de la Inmaculada. La embajada a Roma de 1659 y la bula “Sollicitudo” de Alejandro VII”. *Miscelánea Comillas*. 1955, pp. 241-469 (275-469: Apéndice documental).
- MARTÍNEZ NARANJO, Francisco Javier. “Ad Iesum per Mariam: Devoción Mariana y espiritualidad en las Congregaciones Jesuíticas (ss. XVI-XVIII)”. *Via Spiritus*. 2004, 11, pp. 119-220.
- POU Y MARTÍ, José. “Embajadas de Felipe III a Roma pidiendo la definición de la Inmaculada Concepción de María”. *Archivo Ibero-Americano*. 1933. 36. 5-48.
- RAHNER, Karl. «Inmaculada Concepción». *Escritos de Teología*. t. I. Madrid: Taurus, 1961. pp. 223-237.
- TINEO, Primitivo. “Pío IX y la definición de la Inmaculada. (En el 150 aniversario de la proclamación)”. *Scripta de María*, Serie II. 2004, I, pp. 205-236.



## ALGUNAS NOTAS SOBRE LA INAUGURACIÓN DE RECINTOS SAGRADOS EN EL BARROCO: EJEMPLOS SEVILLANOS ENTRE 1666-1767

Francisco Javier Segura Márquez

### Resumen

El análisis de la inauguración de recintos sagrados en la centena de años que transcurren entre 1666 y 1767 en Sevilla da cumplida cuenta de la importancia que estos lugares tienen como escenario litúrgico, festivo y de ostentación de poder. Consideramos, mediante las correspondientes crónicas y otras fuentes textuales, diferentes casos, desde el edificio conventual (masculino y femenino claustral) hasta la ermita popular, apreciando que en todos ellos concurren elementos comunes como la importancia de la clase social del comitente o la implicación del vecindario en la devoción a una imagen concreta. Estudiaremos en un plano general los aspectos principales que no se olvidan en ningún estreno templario sevillano durante los cien años de los que hemos entresacado los hitos imprescindibles de nuestro tema, hablando de asuntos estéticos importantes, de la teatralidad barroca intencionada y sus consecuencias sobre el pueblo y del esfuerzo de las autoridades y personajes ilustres por mantener a golpe de efecto la devoción de los fieles en una etapa convulsa y falta de consuelo espiritual para muchos hombres y mujeres.

### Introducción. El factor humano: mecenas, fieles y otros protagonistas

Queremos enfrentarnos al análisis de los diferentes aspectos que conforman paradigmáticamente la inauguración de un recinto sagrado en Sevilla en el espacio cronológico que va desde mediados del siglo XVII a la siguiente mitad de siglo en la centuria décimo octava. Hemos de contemplar, pues, como escenario un núcleo urbano afectado continuamente por calamidades y carestías. La ciudad, su urbanismo, sus

edificios, su configuración dedalística, su separación en arrabales, su división en dos por el río, etc., es el telón de fondo que acoge las contrapuestas representaciones de la opulencia de las clases nobles y alta jerarquía eclesiástica y la triste rutina del transeúnte abandonado a su suerte.

Ambos serán los protagonistas de las fiestas, unos como mecenas e inspiradores, otros como espectadores. Si el papel del mecenas o mentor es fundamental por hacer realidad los componentes de la fiesta mediante su aporte pecuniario, transmitiendo un mensaje; también es necesario un espectador. Leemos en Díez Borque que de la fiesta “*gozan los que participan*” y el pueblo llano se integra totalmente en el programa conmemorativo: “*La fiesta tiene unas claras funciones comunitarias*”, “*deja en suspenso la monotonía grisácea (...) creando un tiempo y un espacio utópicos*”<sup>1</sup>. Las clases sociales disfrutaban por separado pero comparten la calle y el templo, que por la novedad es visitado multitudinariamente por todos los que quieren ser partícipes de un ritual histórico para la urbe. El acontecimiento se acompaña de fastuosa decoración, que no hacía más que comunicar la riqueza y la importancia del mecenas a los que contemplaban la escena<sup>2</sup>. El pueblo acude “*en multitud devota*” y con su presencia refrenda el poder del que ha pagado tan grandes fastos.

Esa expresión cuantitativa está tomada de una obra titulada “*Pintura armónica*”<sup>3</sup>, escrita con motivo de la apertura del templo del Divino Salvador en 1712. Y llegamos a ella para estudiar la importancia de los casos en que el propio prelado,

---

<sup>1</sup> Sobre el arte efímero: BONET CORREA, Antonio. *Andalucía Barroca. Arquitectura y urbanismo*. Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A., 1978; “La fiesta barroca como práctica del poder”. En *DIWAN*. Zaragoza. 1979, pp. 5-6; “Arquitecturas efímeras, Ornatos y máscaras”. En *Teatro y fiesta en el Barroco*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1985; MORENO NAVARRO, Isidoro. “Fiesta y teatralidad. De la escenificación de lo simbólico a la simbolización de lo escénico”. En *Teatro y fiesta en el Barroco*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1985; SOTO CABA, Victoria. *El Barroco efímero*. Madrid: Historia I6, 1992; MORENO CUADRO, Fernando. *Arte efímero andaluz*. Córdoba: Universidad, 1997, p. 14; Díez BORQUE, José María. *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro Español*. Madrid: Ediciones El Laberinto, 2002, p. 212.

<sup>2</sup> MORENO CUADRO, Fernando. *Ibidem*. p. 13; ESCALERA PÉREZ, Reyes; MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Fiesta y ceremonia. España siglo XVIII*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1997.

<sup>3</sup> ANÓNIMO. *Pintura armónica de la nueva erección del templo del Salvador, fenecida a impulsos del infatigable, celoso afán del Señor Prior, y Cabildo de su insigne Iglesia Colegial, y de la más imponderable liberalidad del Excmo. Sr. Don Manuel Arias, Arzobispo de Sevilla. Bosquejando también las Fiestas hechas en la Solemne Octava de su dedicación*. Sevilla: 1712.



cuya presencia era imprescindible en la inauguración de un templo, había corrido con los gastos de la decoración del mismo, o había impulsado su construcción en los mismos términos pecuniarios. Al Arzobispo Arias se le debía agradecer los 27.251 pesos que invirtió en finalizar el Salvador y por ello fue objeto de una grandiosa alabanza en la obra mencionada. Por circunstancias de salud, no pudo officiar él mismo la bendición, ocupándose de ello Don Pedro Francisco Levanto, Obispo Auxiliar. Otra ocasión de contemplar el munífico papel de los prelados se dará en la inauguración del convento de Santa Rosalía tras su incendio acaecido en 1761<sup>4</sup>. Ya en 1706<sup>5</sup>, para su primitiva inauguración, la figura episcopal había tenido un papel importantísimo, puesto que la propia hermana del Arzobispo Palafox sería la primera abadesa de la comunidad capuchina hispalense. El arzobispo Salcedo y Azcona también intervino decisivamente en el primer tercio de siglo, donando el retablo que perecería víctima del fuego. Tras el incendio, fue el Cardenal Solís quien, conmovido por el desastre, mandó que “*a sus expensas se diesse luego al instante principio a poner en su lugar, con otras tantas más ventajas, quanto huviesse reducido a cenizas la llama*”. En total, Solís invirtió la suma de casi un millón y medio de reales de la época, lo que sin duda contribuyó al esplendor de todo el aparato festivo<sup>6</sup>.

El nuevo edificio aparece esplendoroso, lleno de mensajes difíciles de comprender en ocasiones. Es éste un aspecto importante que tuvimos ocasión de tratar en Carmona el pasado mes de agosto, en un Curso de Verano de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla que contó con la presencia del propio Díez y de los profesores Rodríguez de la Flor, de la Universidad de Salamanca, Quiles y Ollero, de la UPO. No era necesaria la comprensión total del mensaje que la fiesta ofrecía al conjunto de los fieles, porque ese acento místico contribuía a crear un “*espectáculo*

<sup>4</sup> MATUTE Y GAVIRIA, Justino. *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1992. Tomo II, pp. 188-189.

<sup>5</sup> MATUTE Y GAVIRIA. Op. Cit. Tomo I, p. 51.

<sup>6</sup> DE LA CAMPA CARMONA, Ramón. “La fundación de las capuchinas en Sevilla”. *El franciscanismo en la Península Ibérica. Balance y perspectivas*. Barcelona: A.H.E.F., 2005, pp. 663-684; “La integración de las artes plásticas al servicio del lugar sacro: la Iglesia Conventual de las Capuchinas de Sevilla (1761-1763)”. *Correspondencia e integración de las Artes. Málaga, del 18 al 21 de Septiembre de 2002*. Madrid: Ministerio de Educación, 2003. Tomo I, pp. 87-106. Sobre los retablos financiados por el Cardenal: HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, Fátima, HERRERA GARCÍA, Francisco, RECIO MIR, Álvaro. *El retablo barroco sevillano*. Sevilla, Universidad, 2000, pp. 305, 306.

para la mayoría”<sup>7</sup>. Puede citarse a San Agustín en la afirmación de que si algo se había entendido, es que no era divino<sup>8</sup>. Las clases más elevadas tenían a su alcance las detalladas relaciones de las fiestas, adornadas de expresiones superlativas que serían de recurrente mención en las tertulias y paseos<sup>9</sup>. La gente llana gozaría comentando diferentes aspectos comprendidos y percibidos por cada uno, formándose así una opinión colectiva de la fiesta, que de ser positiva, favorecería al comitente.

### Las artes plásticas conversas o su contribución a lo efímero

Aunque el arte efímero es por definición el conjunto de obras que se crean para un fin concreto, con una durabilidad variable; con el estudio de la inauguración de templos sevillanos hemos podido tratar otra faceta del arte efímero, consistente en la conversión de imágenes, pinturas y otras obras pertenecientes a colecciones particulares en piezas susceptibles de formar parte del espectáculo callejero. El mantenimiento de las obras con posterioridad en la misma colección, las acerca al sentido del arte llamado por Moreno Cuadro “provisional”<sup>10</sup>, al que pertenecen, como muestra paradigmática, los Monumentos del Jueves Santo. Estamos quizá en la esfera de lo que se ha venido a llamar *integración de las artes*, dando un paso más en este campo al tratarse de una interrelación de las obras que tiene su golpe de gracia en estar expuesta continuamente a los ojos de los transeúntes.

---

<sup>7</sup> DIEZ BORQUE, José María. Op. Cit. 2002, pp. 195, 199, 210, 222.

<sup>8</sup> RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. “El régimen de lo visible. Género y figuras de la poesía visual de los siglos XVII y XVIII”. En DIEZ BORQUE, José María (Coord.). *Verso e imagen: del Barroco al Siglo de las Luces, organizada por la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1993, pp. 270, 271.

<sup>9</sup> BONET CORREA, Antonio. *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*. Madrid: Akal, 1990, pp. 8-9; PORTÚS PÉREZ, Javier. “Religión, poesía e imagen en el Siglo de Oro”. En DIEZ BORQUE, José María (Coord.). *Verso e imagen...*: Madrid, 1993, p. 321.

<sup>10</sup> MORENO CUADRO, Fernando. *Artistas y mentores de Barroco efímero*. Córdoba: Universidad, 1985, p. 6; *Arte efímero andaluz*. Córdoba: Universidad, 1997, p. 9.



Un caso particular es la inauguración del templo de Santa María la Blanca de Sevilla en 1666, de la que contamos con una extensa relación festiva<sup>11</sup>, escrita por don Fernando de la Torre Farfán, sobre el que luego volveremos.

En este libro encontramos un dato importante que queríamos recalcar: si la fiesta barroca necesita frecuentemente de la creación de arquitecturas efímeras que, junto a las reales, definan el espacio<sup>12</sup>, la inauguración de un templo es quizá la única que puede no requerirlo, ya que es precisamente el espacio edificado lo que se celebra y disfruta en la fiesta. En este caso hay algunas excepciones, entre ellas, la apertura de Santa María la Blanca<sup>13</sup>. El templo, adaptado de una antigua sinagoga, goza de unas circunstancias espaciales algo estrechas e incómodas (la nave está más baja que el nivel de la calle, las bóvedas no son muy altas y la puerta también es bastante reducida).

Ello obligó, o sugirió, a los organizadores de la bendición de la iglesia, que fueron el canónigo Justino de Neve y el entonces marqués de Ayamonte y Villamanrique, crear con los elementos artísticos de que disponían una segunda iglesia exterior, abierta por dos arcos y centrada por un majestuoso altar de varios cuerpos (pieza clave del arte efímero callejero, con honda raigambre teatral<sup>14</sup>) en la plazuela frontera al acceso templario<sup>15</sup>. Sobre la misma puerta de la iglesia se colocó un lienzo grande de la Inmaculada Concepción, propiedad de Justino de Neve, que colabora así con el esplendor de la fiesta que él mismo monta y paga. El marqués de Ayamonte saca al balcón sus reposteros bordados y su colección pictórica para adornar toda la plaza. En sus reposteros, bordados, los escudos de los Guzmanes; y asomados al balcón los propietarios, como parte del espectáculo; queda patente el fondo de financiación de la fiesta. Todo viene

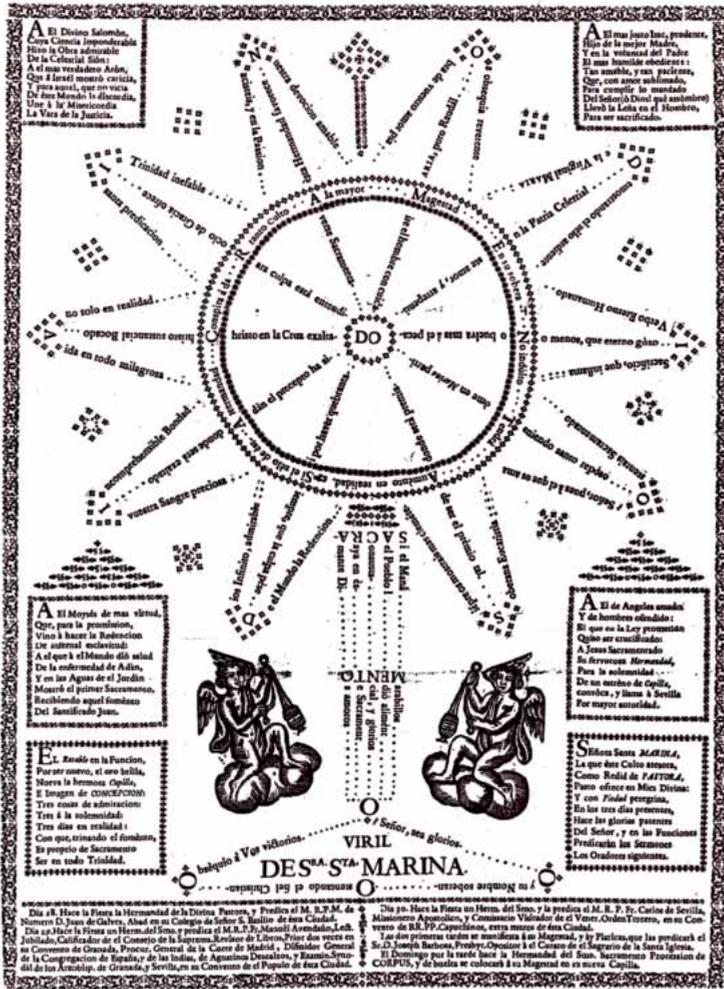
<sup>11</sup> TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas que celebró la Iglesia Parroquial de Santa María la Blanca, capilla de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla: en obsequio del nuevo Breve concedido por nuestro Santísimo Padre Alejandro VII a favor del purísimo Misterio de la concepción sin culpa original de María Santísima Nuestra Señora, en el primero instante físico de su ser. Con la circunstancia de haberse fabricado de nuevo su Templo para esta fiesta. Dedicase a la Augusta Blancísima Señora, por el postrado afecto de un Esclavo de su Purísima Concepción*. Sevilla: 1666. Fol. 6-16.

<sup>12</sup> DIEZ BORQUE, José María. Op. Cit., 2002, pp. 210.

<sup>13</sup> Sobre los retablos de Santa María la Blanca: HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, Fátima, HERRERA GARCÍA, Francisco, RECIO MIR, Álvaro. *El retablo barroco sevillano*. Sevilla, Universidad, 2000, p. 269.

<sup>14</sup> MORENO CUADRO, Fernando. Op. Cit. 1997, pp. 19, 22.

<sup>15</sup> BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "Presencia de Murillo en las fiestas barrocas de Sevilla". En *Boletín de Bellas Artes*. Sevilla. 1988, 16, pp. 56-57; *Fiestas de Sevilla en el siglo XVII: Arte y espectáculo*, Priego de Córdoba, 1983, pp. 234.



Caligrama eucarístico  
de la Hermandad  
Sacramental de Santa  
Marina de Sevilla, 1767.

a confirmar el interés de los que organizan para que en la fiesta quede patente su intervención. La búsqueda de la gloria y la fama se dejaron reposar en los mismos soportes que todos los cuadros, esperando obtener el ansiado fruto de la pervivencia en la memoria del pueblo<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> BONET CORREA, Antonio. Op. Cit. 1990, p. 18-22. MORENO CUADRO, Fernando. Op. Cit. 1985, pp. 9, 10, 13, 40.



El arte efímero: literatura, música y pirotecnia.  
Atractivo de lo inaprensible: “humo fragante de encendido aroma”

Componente importantísimo de las fiestas barrocas de inauguración de templos en Sevilla fueron el uso de la poesía, la música y la pirotecnia para ayudar a los fieles a completar ese sentimiento comentado por Bonet de traslación hacia un terreno maravilloso en el que podían sentirse por unos momentos satisfechos y felices.

Un ejemplo de la importancia de lo poético, aún más, de lo literario, nos lleva otra vez a la figura de Fernando de la Torre Farfán, canónigo de la Santa Iglesia Catedral, quien convoca en 1663 un certamen para la inauguración del Sagrario de la Santa Iglesia Catedral, cuyas obras son publicadas por él en una obra llamada *Templo Panegírico*<sup>17</sup>.

El asunto poético llega en el Barroco efímero a la creación de emblemas y jergológicos, a veces de complicada comprensión, que están inspirados en textos sagrados<sup>18</sup>. Un caso de particular interés en Sevilla lo encontramos en la fiesta de inauguración de la capilla de la Hermandad de las Tres Necesidades entre el 15 y el 18 de agosto de 1761<sup>19</sup>.

El Gremio de Toneleros, acomodado en las calles del Arenal, muy cerca del lugar donde se había levantado el templo a sus expensas, dispuso colocar cuatro arcos, cubriéndolos con abundante número de cartelas y tarjas con composiciones poéticas, unas veces acompañadas de imágenes, otras jugando con la elusión de la mayor parte de las letras, en lo que el autor de la relación viene a llamar “cuarteta semimuda”.

Toda la calle Real de la Carretería se vio adornada de ángeles “de tabla recordada” que portaban cirios y cartelas con versos y emblemas en las manos. Frente a la puerta de la capilla se disponía un lienzo con “*hechura de medio semicírculo y en él estaba pintada la imagen de la Purísima Señora y a la mano derecha de la Imagen estaba retratado nuestro Santísimo Padre Clemente Décimo Terzio, y al siniestro el Devotísimo e Invictísimo Señor Don Carlos Tercero nuestro Rey y Señor*”.

<sup>17</sup> TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Templo Panegírico, al certamen poético, que celebró la Hermandad insigne del Santísimo Sacramento, estrenando la grande fábrica del Sagrario nuevo de la Metrópoli sevillana*. Sevilla: impreso por Don Juan Gómez de Blas, 1663.

<sup>18</sup> MORENO CUADRO. Op. Cit., 1997, p. 25.

<sup>19</sup> GARCÍA Y GARCÍA, Tomas de Aquino. *Fiestas por el Patronato Concepcionista 1761-1763*. Sevilla: Imprenta San Antonio, 1972, p. 30.

De todo ello se conserva el mencionado lienzo mural (1,85x400 cms.) y una octava real escrita sobre tabla que acompañaba a una imagen de un nazareno y un tonelero descubriendo una puerta, en alusión a la unión de las dos instituciones con el fin de construir la capilla. Toda la iglesia se adornó con cortinajes, esculturas, espejos, etc.<sup>20</sup>.

Similar a este montaje fue el desarrollado con motivo de la inauguración de la iglesia del Convento de las Capuchinas en 1763, de la cual conocemos una interesante relación que recoge poesías-imagen similares a las que hemos encontrado en el caso carretero<sup>21</sup>. Tanto la inauguración de la capilla de las Tres Necesidades como la del convento capuchino se vieron complementadas con procesiones, compartiendo su casuística con la inauguración de la iglesia del Carmen Calzado, Casa Grande en 1707, en cuyo cortejo figuraron muchas imágenes representativas de otras órdenes<sup>22</sup>. Este respaldo entre familias religiosas es habitual y se repite varias veces en todo el período que hemos estudiado.

Otra interesante aportación a la poesía visual fue un papel de convocatoria que se repartió en la inauguración de la capilla del Sagrario de la parroquia de Santa Marina a finales de agosto de 1767<sup>23</sup>. La temática eucarística se deja traslucir en el diseño caligramático del grabado, componiendo un viril con versos relativos al sacramento eucarístico prefigurado en las Sagradas Escrituras y a la circunstancias de la fiesta. Ya en su momento se dejó escrito que la Hermandad había repartido “*papeles de convocatoria muy primorosos y de grande idea*”<sup>24</sup>, pero hasta que no tuvimos la suerte de hallarlo, casualmente, entre otros documentos, y estudiarlo de manera

---

<sup>20</sup> ANÓNIMO. *Resumen puntual de la suntuosa función dispuesta por la Ilustre Archicofradía de María Santísima de la Luz, y Tres Necesidades, por el Gremio de Toneleros, al estreno de su nueva capilla al sitio de la Carretería, extramuros de la Ciudad(...), translación de sus Sagradas Imágenes desde el colegio de San Francisco de Paula (...)*. Sevilla: Imprenta de Jerónimo de Castilla, 1761; MATUTE Y GAVIRIA. Op. Cit. Tomo II, pp. 178-179; GARCÍA Y GARCÍA, Tomás de Aquino. Op. Cit. 1972, p. 30; GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta. *Estudio histórico-artístico de la Hermandad del Gremio de Toneleros de Sevilla*. Sevilla: Patronato Ricardo Cantú Leal del Consejo de Hermandades y Cofradías, 1979, pp. 38, 125, 126.

<sup>21</sup> CAMPA CARMONA, Ramón de la. Op. Cit.

<sup>22</sup> MATUTE Y GAVIRIA, Justino. Op. Cit. Tomo I, p. 57.

<sup>23</sup> GARCÍA Y GARCÍA, Tomás de Aquino. Op. Cit. p. 68.

<sup>24</sup> BERMÚDEZ REQUENA, Juan Manuel. “Consideraciones históricas sobre la cofradía del Santísimo de la Iglesia de Santa Marina de Sevilla”. VV.AA. En *IV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2003. Pp. 65-67.



ALGUNAS NOTAS SOBRE LA INAUGURACIÓN DE RECINTOS SAGRADOS  
EN EL BARROCO: EJEMPLOS SEVILLANOS ENTRE 1666-1767



Francisco Miguel Ximénez  
(1717-1793):  
La Inmaculada  
Concepción con  
Clemente XIII y  
Carlos III. Sevilla.  
*Hermandad de  
las Tres Necesidades.*  
Pertenece al programa  
decorativo efímero  
dispuesto con motivo  
de la inauguración de  
la capilla en 1761.  
Imagen tomada de  
VALDIVIESO, Enrique:  
Historia de la Pintura  
Barroca Sevillana.  
Sevilla: Ediciones  
Guadalquivir, 2003,  
p. 579.

detallada<sup>25</sup>, no advertimos cuán alto fue su ingenio creador. Esta poesía visual, presente en la calle de manera dispersa, funciona de sutil hilo argumental a la fiesta<sup>26</sup>, es un campo de experimentación, que funde el leer y el ver y convierte al poeta en un creador que es capaz de hacer realidad en su obra la siempre anhelada y antedicha integración de las artes, poniendo el mensaje en palabras mediante jeroglíficos y emblemas de profunda significación, arraigados en la temática contrarreformista. Las tres artes: escultura, pintura y poesía por sí mismas constituyen una “summa” visual, literaria y doctrinal que influye en el sentimiento del observador<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> SEGURA MÁRQUEZ, Francisco Javier. “Estudio de un interesante caligrama realizado para la fiesta concepcionista de la Hermandad Sacramental de Santa Marina”. En *Boletín de las Cofradías*. Sevilla: 2004, 544, pp. 501-503.

<sup>26</sup> DIEZ BORQUE, José María. “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español”. En *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1986, p. 33.

<sup>27</sup> BONET CORREA, Antonio. *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco Español*. Madrid: Akal, 1990. P. 16; RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. “El régimen de lo visible. Género y figuras de la poesía visual de los siglos XVII y XVIII”. En DIEZ BORQUE, José María (Coord.). *Verso e imagen...* Madrid: 1993, pp. 265, 267, 268, 273, 275; MORENO CUADRO, Fernando. Op. cit, 1997, p. II.

Junto a la poesía tiene un papel importantísimo el género homilético. El sermón era la pieza clave en la celebración litúrgica de la inauguración de los templos y sus oradores se elegían entre los más importantes. Podemos recordar el sermón pronunciado en la inauguración de la iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes en 1699, en la cual intervinieron dos personajes ya mencionados: Justino de Neve como mecenas y Pedro Francisco Levanto como orador.

Otros ejemplos sermonarios en el estreno de los templos fueron: el de la iglesia del Convento de los Remedios, de la Orden Mínima, también en 1699; el de la apertura al culto después de su reforma de la ermita de San Roque, situada junto a la parroquia de San Lorenzo, en 1700; los de la inauguración de la obra del convento de las Capuchinas en 1706, y de la Casa Grande de la Orden del Carmen al año siguiente; el de la bendición del oratorio de San Felipe Neri en 1711, celebrado con un solemne novenario<sup>28</sup>, o el de la inauguración del templo parroquial de San Nicolás de Bari, que fue seguido por el octavario del propio titular desde su festividad, el día 6 de diciembre de 1758<sup>29</sup>.

Este era el caso más habitual: durante varias noches el pueblo acudía a gozar de la nueva iglesia atraída por la lucida retórica que, junto a la decoración efímera, se desplegaba en la nueva iglesia. Los sermones abandonan durante la fiesta su papel doctrinario para resaltar los valores artísticos del nuevo edificio, prestigiando su historia y fundación. Podemos localizar un importante conjunto de sermonarios en el Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla. El origen de esta colección está en la costumbre de dar las predicaciones de los oradores más ilustres a la imprenta como un gesto dadivoso más en el conjunto de celebraciones festivas.

Así, dentro de la octava de inauguración del templo de San Antonio Abad en 1730, gracias al patrocinio de la Hermandad de Venerables Sacerdotes de San Pedro Advíncula que pagó la edición, podemos conocer las palabras de Nicolás Sánchez de la Cruz, que nos deja en su predicación importantes detalles sobre el aspecto interior del templo, habiendo de entresacar la presencia de una poco conocida versión de la catedralicia Virgen de la Antigua, que había sido dañada por unos

---

<sup>28</sup> ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la Ciudad de Sevilla: ilustrados y corregidos por Antonio María Espinosa y Cárcel*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1988. Tomo V, pp. 453, 461, 464, 467.

<sup>29</sup> MATUTE Y GAVIRIA. Op. Cit. Tomo II, p. 153.



ALGUNAS NOTAS SOBRE LA INAUGURACIÓN DE RECINTOS SAGRADOS  
EN EL BARROCO: EJEMPLOS SEVILLANOS ENTRE 1666-1767



Bartolomé Esteban Murillo (1617-1668): Retrato de Justino de Neve. National Gallery, Londres. Personaliza este canónigo el perfecto mecenas en la inauguración de templos en el barroco sevillano. Imagen tomada de VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la Pintura Barroca Sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2003, p. 30.

jóvenes sacrílegos en 1695-96<sup>30</sup> y de otra imagen mariana advocada de la Esperanza, de las cuales quedan escasos, o nulos testimonios<sup>31</sup>.

En el caso del templo de San Luis de los Franceses, que ya había vivido la inauguración de la capilla del Noviciado en 1712<sup>32</sup>, conocemos el sermón pronunciado el día 14 de noviembre de 1731 por don Francisco Chacón, sacerdote jesuita de alto rango, en el triduo de la inauguración de la iglesia, en el cual alaba las grandezas del retablo mayor, pieza destacadísima, que causó gran impacto en su época por unificar dos tendencias barrocas: la local arraigada y la que trajeron los Borbones, personalizada en la rocalla y el uso de espejos<sup>33</sup>. Las inauguraciones de San Antonio Abad, San Luis de los Franceses y la no mencionada hasta ahora de la iglesia del Buen Suceso, ven, de hecho, aumentado su carácter suntuoso por la presencia en la ciudad de los Reyes Felipe V e Isabel de Farnesio durante el Lustró Real<sup>34</sup>. Otro sermón de alabanza a un nuevo recinto para el culto fue el pronunciado el día

---

<sup>30</sup> Agosto de 1696, según ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. Op. Cit. p. 446.

<sup>31</sup> MATUTE Y GAVIRIA, Justino. Op. Cit. Tomo I, p. 225; SÁNCHEZ DE LA CRUZ Y JIMENA, Nicolás. *Panegírico Sagrado en la dedicación del templo del Señor San Antonio Abad que renovó la devoción sevillana, y celebró con solemne Octava de plausibles fiestas el año de 1730. Predicado en la tercera, que a 24 de octubre, día del Señor San Rafael consagró devota la Venerable Hermandad de Sacerdotes del Señor San Pedro con el título de Ad-Víncula*. Sevilla: Imprenta de Juan Francisco Blas de Quesada, Impresor Mayor de dicha Ciudad, 1730.

<sup>32</sup> MATUTE Y GAVIRIA. Op. Cit. Tomo I, p. 96.

<sup>33</sup> PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. "Nuevos datos sobre la vida y la obra de Pedro Duque Cornejo". *Archivo Hispalense*. Sevilla. 1984, 205, pp. 179-182. Sobre los retablos de San Antonio Abad y San Luis: HALCÓN ÁLVAREZ-OSSORIO, Fátima, HERRERA GARCÍA, Francisco, RECIO MIR, Álvaro. *El retablo barroco sevillano*. Sevilla, Universidad, 2000, pp. 291, 316, 317; HERRERA GARCÍA, F. J. *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla: Diputación, 2001, pp. 193-195, 370, 371, 401-408.

<sup>34</sup> ANÓNIMO. *Breve noticia de las suntuosas fiestas y dedicación del templo de San Luis, casa de probación de la Compañía de Jesús en el Hispalense Emporio*. Sevilla: Imprenta de las Siete Revueltas, 1731; CHACÓN INFANTE, Francisco. *Sermón del Señor San Luis Rey de Francia en uno de los tres días y tres festividades con que se dedicó su nuevo templo del noviciado de la Compañía de Jesús*. Sevilla: Imprenta de la Viuda de Francisco Leefdael, 1731, p. 4; MATUTE Y GAVIRIA. Op. Cit. Tomo I p. 231; AGUILAR PIÑAL. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1981. Tomo I p. 751; BANDA Y VARGAS, Antonio de la. *La iglesia sevillana de San Luis de los Franceses*. Sevilla: Diputación Provincial, 1977, p. 20; LEÓN, Aurora. *Iconografía y fiesta durante el Lustró Real 1729-1733*. Sevilla: Diputación Provincial, 1990, pp. 36, 104, 138. Sobre el retablo de la iglesia del Buen Suceso y su inauguración, cfr. HERRERA GARCÍA, Francisco J. Op. Cit. 2001. p. 517.



14 de junio de 1738 por don Alfonso Tejedor con ocasión de la inauguración de la decoración de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua en la Santa Iglesia Catedral<sup>35</sup>.

Estas fiestas vinieron acompañadas del correspondiente octavario y de dos procesiones solemnísimas formadas por las Hermandades del Rosario de la Ciudad, cuya asistencia estudiamos en el caso concreto de la Hermandad de Nuestra Señora de las Nieves, con sede en nuestra ya familiar Santa María la Blanca<sup>36</sup>.

No queremos olvidar la inauguración en 1761 de la capilla de los Humeros, encomendada al párroco de San Vicente por el propio Cardenal<sup>37</sup>. En otra ocasión podrán estudiarse con mayor detenimiento las inauguraciones de la capilla de la Orden Tercera de San Francisco en la Iglesia de los Terceros en 1735 y la de la iglesia del convento de San Agustín. De ambas tres conocemos la existencia de sermones del mismo tono laudatorio de los que estamos estudiando. Comprendemos, tras este detallado análisis, la importancia que los sermones tenían en la fiesta barroca.

Otros elementos que cobran especial importancia en la fiesta son la música y la pirotecnia, que muchas veces actúan emparejadas. Son el perfecto maridaje de lo inaprensible que decíamos, cuya aparición inesperada emociona a los fieles, gente corriente muchas veces, y los acerca a la catarsis festiva requerida<sup>38</sup>. En la relación de la inauguración del Salvador, ya citada, se detalla de manera versificada esa unión y el efecto producido: “*Fue una mina de aplausos cada mina*”. En las fiestas de inauguración de

<sup>35</sup> TEJEDOR, Alfonso. *Místico sagrado panegyris que en el plausible estreno de la ostentosa capilla de la Reyna de los Ángeles venerada en su portentosa imagen de Nuestra Señora de la Antigua, sita en el glorioso Patriarcal Metropolitano Templo de Sevilla y renovada con profusa imponderable grandeza, a expensas de nuestro ejemplarísimo Prelado el Excmo. Sr. Don Luis Salcedo y Azcona*. Sevilla: Florencio José Blas y Quesada, 1738; CARRILLO Y AGUILAR, Alonso. *Noticia del origen de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Antigua, de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla: Descripción del nuevo adorno de su magnífica capilla, Relación de las solemnes fiestas y solemne novenario para su estreno, Al Excmo. Sr. Don Luis Salcedo y Azcona, Dignísimo Prelado de esta Santa Iglesia*. Sevilla: Imprenta de Florencio José Blas y Quesada, 1738, p. 79; MATUTE Y GAVIRIA, Justino. Op. Cit. Tomo II, pp. 15-16.

<sup>36</sup> SEGURA MÁRQUEZ, Francisco Javier. “La Hermandad del Rosario de Nuestra Señora de las Nieves. Una revisión de su historia a través de una crónica festiva de 1738 y del Inventario de Bienes de 1750”. En *Boletín de las Cofradías*. Sevilla, 2007, 582, pp. 676-679.

<sup>37</sup> MATUTE Y GAVIRIA, Justino. Op. Cit. Tomo I, p. 173.

<sup>38</sup> BONET CORREA, Antonio. Op. Cit. 1990, p. 23; ARRIBAS VINUESA, Josefina. “El arte del fuego: la pirotecnia”. En FERNÁNDEZ ARENAS, José. *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988, pp. 444, 445, 460.

Santa María la Blanca se vio *lo primoroso y abundante de los fuegos (...) se vio el nombre de María con su Rosario, y el del Excmo. Prelado*<sup>39</sup>. Aunque estaba muy legislado el uso de los fuegos de artificio<sup>40</sup>, “*no hay fiesta que se precie que pueda renunciar a*”<sup>41</sup> estos fuegos de artificio, que ya hemos visto, servían incluso para mayor honra del organizador. Casi la totalidad de las inauguraciones (hasta que en 1777 fue prohibida por orden de Carlos III), contaron con la presencia de la pirotecnia, conociéndose ejemplos como la apertura del templo de San Roque en 1763 o de la capilla de la Fábrica de Tabacos, algo anterior, en la cual actuó emparejada con la música de varios grupos<sup>42</sup>. Las luminarias fueron elemento frecuente en la época, muchas veces obligadas y proporcionadas por los propios organizadores<sup>43</sup>, y hacían posible cambiar el ciclo natural de la luz en el escenario nocturno que propiciaba la fiesta, pero que era muy distinto al rutinario oscuro y sombrío.

La más sutil apelación a los sentidos era la de los olores. Alude a ello la frase del título de este epígrafe, sacada de la relación del Salvador de 1712. En la inauguración de Santa María la Blanca en 1662 —culmen de los artefactos— una nube desde la cúpula desprendía pétalos y aromas, acompañados de ingeniosos papeles (otra vez la literatura complementando y dando sentido al conjunto)<sup>44</sup>. Así, hemos visto como expresiones permanentes y percepciones momentáneas van matizando la fiesta, convergiendo en el alma del pueblo y cumpliendo ese fin lenitivo a través de la enajenación y del contento. Sevilla, aún hoy, sigue siendo capaz de sorprender porque en muchos aspectos vive inmersa todavía en esa atención al adorno público. Sevilla ha arrastrado el barroco a su antojo hasta el presente.

---

<sup>39</sup> CARRILLO Y AGUILAR, Alonso. Op. Cit. 1738. p. 72.

<sup>40</sup> GÓMEZ PIÑOL, Emilio. *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Sevilla: Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000, pp. 229-235.

<sup>41</sup> GARCÍA BERNAL, José Jaime. *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla: Universidad, 2006, p. 279.

<sup>42</sup> MATUTE Y GAVIRIA, Justino. Op. Cit. Tomo I p. 94; Tomo I, pp. 94.

<sup>43</sup> DIEZ BORQUE, José María. “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español”. *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1986, pp. 21, 30; BONET CORREA, Antonio. Op. Cit. 1990, p. 25; MARAVALL, J. A. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. Op. Cit. 1988, p. 55.

<sup>44</sup> BERNALES BALLESTEROS, Jorge. Op. Cit. 1988, p. 55.

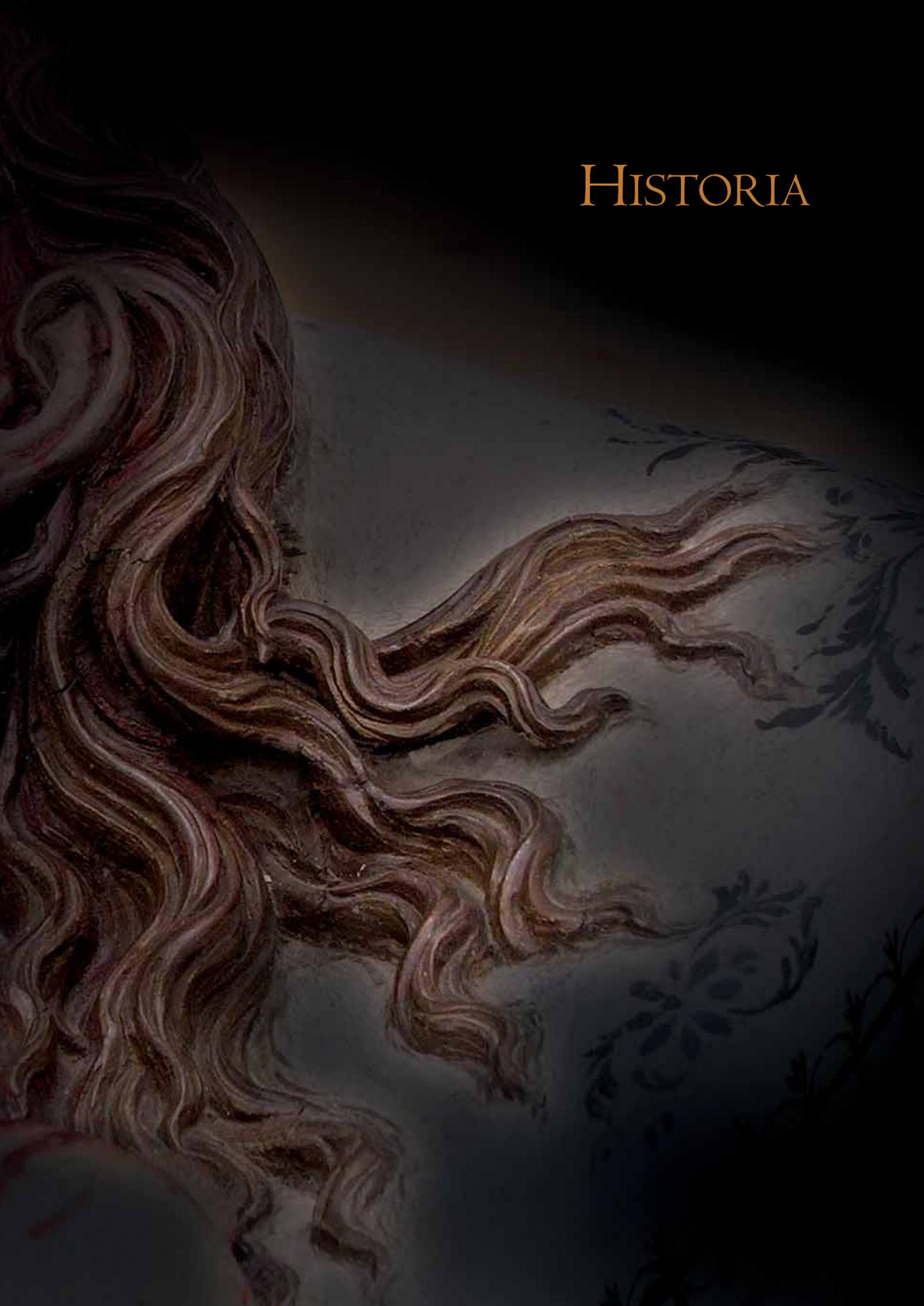


### Conclusiones

Hemos pretendido acercarnos a las expresiones del arte efímero vinculadas con la inauguración de templos en Sevilla. Hemos conseguido una revisión de conceptos y bibliografía sobre un asunto que seguramente, allá en sus tierras vallisoletanas, llenó en algún momento el espíritu de Gregorio Fernández, en torno al cual nos hemos reunido para honrar su feliz memoria y su aportación a la escultura barroca española.



# HISTORIA







## LA RELIGIOSIDAD DE VALLADOLID EN TIEMPOS DE GREGORIO FERNÁNDEZ

Teófanés Egido López

Valladolid, en los primeros cuarenta años del siglo XVII, era una ciudad en la que se vivía la religiosidad barroca en su exaltación más contrarreformista. Era lo que sucedía en otras ciudades, pero en Valladolid si cabe por circunstancias especiales. Los autos de fe seguían alentando el sentimiento de la ortodoxia ya que su Tribunal de distrito inquisitorial no cesaba en sus actividades aunque fuesen mucho menos clamorosas que las de 1559. En el complejo urbano, se fueron instalando las órdenes religiosas nuevas que no lo habían hecho antes. Se comentaban las extrañas visiones de doña Marina de Escobar como se había comentado la fracasada aventura martirial y emparedada de doña Luisa de Carvajal. En las “Cartas de los jesuitas” de aquellos años, el corresponsal vallisoletano, que recoge todos los rumores que circulaban, da cuenta de aquel ambiente, de posesas espectaculares y fingidas, de la presencia, mejor dicho, de la llegada clamorosa de la “Monja de Carrión”, que cejó de hacer milagros en cuanto la Inquisición la recluyó en las agustinas recoletas de Valladolid. Todo se había agigantado con la estancia de la corte, necesitada, como es sabido, de distracciones y diversiones para los reyes, y entonces, también se sabe de sobra, las mejores, mayores y más frecuentes diversiones eran las religiosas. Todo ello facilitó la eclosión devocional que se reflejó en la expresión del arte.

### La existencia sacralizada

En otras ocasiones hemos tratado de investigar y de comunicar lo que en aquellas sociedades modernas, concretamente en las de Valladolid, suponía la sacralización de la existencia, el que la referencia de todo fuese lo religioso, que la vida se

subordinase a la muerte, que la salvación eterna fuera el objetivo último personal y colectivo. Para asegurar ambas vidas, la efímera de la tierra y la decisiva del cielo, o del purgatorio (la del infierno no se veía como vida), arriesgadas ambas por tantos peligros para la una y para la otra, la cristiandad se había fabricado su sistema de seguridades, que, a partir de Lutero, de la Reforma y con más vigor en la Contrarreforma, ya se habían diferenciado entre los católicos y los protestantes.

Huelga recordar cómo la iconografía, en la Iglesia católica, se convirtió en expresión sonora de aquellas seguridades y de aquellas diferencias, una vez que se propuso proclamar con su lenguaje el universo de intercesiones, de protecciones celestiales que se hacían presentes en los ámbitos terrestres. Y que podían llegar al más allá, ya que la sacralización, si por algo se define, es por la rotura de barreras entre el cielo y la tierra, poblada ésta de seres celestiales, entre la tierra y el infierno, que desplaza a sus agentes, los demonios, en batalla siempre con los de Dios.

No podemos aludir a todas las manifestaciones de aquel universo, tan denso, de protecciones y seguridades que contrapesaban al otro de los miedos. Baste con decir, como bases del arco de la vida, que desde el nacer hasta el morir, y hasta más allá de morir, se contaba con garantías sobrenaturales.

Ahora bien, junto a estos factores generales de la religiosidad popular, hay que tener en cuenta cómo los arquitectos, los pintores, los escultores, tuvieron como fuentes de inspiración las que provenían de los escritores espirituales.

### Escultura y espiritualidad

Y recurrían a la espiritualidad (no solo a la devoción) leída, meditada, vivida. No atendían solo a los tratadistas; acudían también a los espirituales, a las fuentes de espiritualidad, de aquella espiritualidad cálida, con sus místicos egregios y sensatos, cual Santa Teresa o el venerable fray Juan de la Cruz, o con emuladores más vulgares o más extraños y exaltados como la madre María de Ágreda, doña Marina Escobar.

Las de místicos y espirituales eran las lecturas más demandadas en aquellas sociedades sacralizadas, entre las que no era ninguna metáfora lo de caminar hacia la perfección. Tampoco era casualidad que fuesen tan consumidos libros como el del jesuita vallisoletano Alonso Rodríguez *Ejercicio de perfección* (Sevilla, 1609), con impresiones incesantes a partir de entonces. La perfección tenía que llevar a la contemplación de los misterios de la humanidad de Dios, es decir, de Cristo, en los trances más amorosos y redentores. Lo decía Santa Teresa, cuyos escritos circulaban entre



Controversia y defensa de la Inmaculada Concepción, óleo sobre lienzo, anónimo, siglo XVII, Monasterio de Jesús María, Madres Concepcionistas Franciscanas (Fotografía: Miguel Ángel Santos).

todos, lo cantaba fray Juan de la Cruz, que tardaría en ser impreso pero que corría manuscrito con generosidad. Y se leían y se leían, en privado y en común, los espirituales, con sus libros presentes en las bibliotecas e impresos sin cesar por la crecida demanda de estos productos.

Por Valladolid, y concretamente en aquellos años de Gregorio Fernández, esta espiritualidad de los jesuitas estaba representada por el Venerable Padre Luis de la Puente con su voluminosa obra *Perfección del cristiano en todos los estados* (Valladolid, 1612-1616); o por el venerado Alonso Rodríguez con su *Ejercicio de perfección y virtudes cristianas* (Sevilla, 1609) o por Tomás de Villacastín, *Manual de consideraciones y ejercicios espirituales para saber tener oración mental*, Valladolid, 1612. Y se leyeron y se leerían, por supuesto mucho más y por muchos más lectores que los que tuvo el “Quijote” (por poner un ejemplo y tal y como consta en las bibliotecas y en su historia de ediciones si cuento). No debe olvidarse que estos escritores espirituales eran sobradamente conocidos en Valladolid, que Gregorio Fernández oyó hablar de ellos o habló de ellos, o con ellos quizá, dado el prestigio que tenían en la ciudad. Se leían también otros autores de literatura espiritual que no nacieron en Valladolid pero que allí y entonces estaban muy presentes por su autoridad y en las bibliotecas monásticas como ayudas para la oración, como eran el siempre actual fray Luis de Granada o el padre Luis de la Palma, *Historia de la Sagrada Pasión*, Alcalá, 1624.

Eran lecturas de oración, o autobiografías de la experiencia mística expresivas del denuedo por hablarla. Y era la mística de la palabra. Pero podía darse otra experiencia mística, o expresión mística: la de la imagen, con el esfuerzo también por decir lo inefable. Y éste podía ser el caso de Gregorio Fernández, lector, meditador, contemplativo y comunicador de su experiencia en el lenguaje del escultor, lenguaje tan valorado por fray Juan de la Cruz por ejemplo y tan vituperado por él cuando se trataba de escultores indignos e insensibles a la hermosura.

Ahora bien, lo que excitaba aquella espiritualidad no eran sólo los libros, las lecturas; posiblemente influyeran más aún los sermones, aquellos sermones barrocos espectaculares, sobre todo los más espectaculares aún de las cuaresmas y semanas santas, en los que, por las urgencias en presentar estas páginas apresuradas, no puedo entrar.

No pretendemos decir que todo transcurriera por esos caminos, a veces insondables, de los influjos de la lectura en la imagen y viceversa. Pero es difícil no ver concomitancias, paralelismos, o coincidencias, entre el habla de los espirituales y el de las imágenes de Gregorio Fernández (que es el escultor que nos interesa ahora) que indican, si no dependencias, sí que se habitaba un ambiente en el que se vivían y se sentían todas estas realidades con cierta naturalidad.

Aunque resulte un ejercicio demasiado elemental para los especialistas, a lo mejor no viene mal del todo recordar algunas (podrían multiplicarse) de estas concomitancias y paralelismos. Y comenzamos por una espiritual y mística a la que



Gregorio Fernández, como veremos, esculpió repetidamente, por Santa Teresa (el imaginero llegó a su canonización fecunda para la iconografía teresiana). Era ella muy amiga de estampas e imágenes que tanto le ayudaban a la oración. Por su epistolario hay trasiego de estampas que van y vienen dentro de las cartas. Habla sobre todo de las pinturas y esculturas de “Cristo muy llagado”. Lo que ella llamaba su conversión tuvo lugar, tal y como lo relata:

“Pues ya andaba mi alma cansada y –aunque quería– no la dejaban descansar las ruines costumbres que tenía. Acaecióme que, entrando un día en el oratorio, ví una imagen que habían traído allí a guardar, que se había buscado para cierta fiesta que se hacía en casa. Era de Cristo muy llagado y tan devota que, en mirándola, toda me turbó de verle tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía, y arrojéme cabe él con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle”

(VIDA, 9, I).

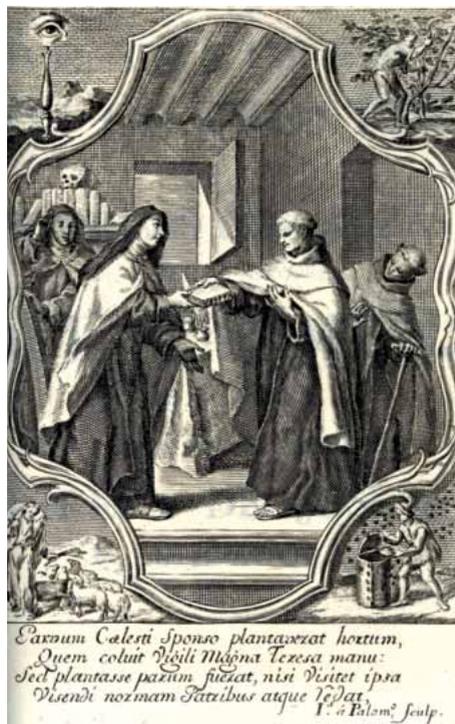
Aducimos esta confesión teresiana porque Gregorio Fernández esculpió seguramente el grupo de la madre Teresa y del Cristo llagado. Era una imagen viva para ella y para el escultor, y no es fácil desvincular, al menos en la imaginación (a falta de otros documentos), los “Cristos a la columna” (que a veces la “espeluzaban” de dolor (Vida, 39,3), con la mirada de Jesús en juego, de estas experiencias espirituales de Santa Teresa, que aconseja a los principiantes como acicate para andar por los caminos de la oración que “mire que le mira”:

“Pues, tornando a lo que decía de pensar a Cristo a la columna es bueno discurrir un rato y pensar las penas que allí tuvo, y por qué las tuvo, y quién es el que las tuvo, y el amor con que las pasó; mas que no se canse siempre en andar a buscar esto, sino que se esté allí con él, acallado el entendimiento. Si pudiere, ocuparle en que mire que le mira, y le acompañe y hable y pida y se humille y regale con El, y acuerde que no merecía estar allí. Cuando pudiere hacer esto –aunque sea al principio de comenzar oración– hallará grande provecho, y hace muchos provechos esta manera de oración; al menos hallóle mi alma”.

(VIDA, 13, 22).



La milagrosa imagen de Nuestra Señora Vulnerata. La madre Teresa de Jesús y la reforma de los carmelitas descalzos. Real Colegio de Ingleses de Valladolid.



Santa Teresa, lectora empedernida y convencida de la necesidad de los libros, aconseja en sus Constituciones a las prioras que tengan buenos libros. Entre éstos no podían faltar los del más clásico espiritual, fray Luis de Granada, expresamente recomendado. Volvamos a las concomitancias entre las imágenes de la Pasión, e insistamos en los azotes sufridos por Dios tal como los predica con su singular retórica fray Luis en el *Libro de oración y meditación*:

“Entra pues ahora con el espíritu en el pretorio de Pilato y lleva contigo lágrimas aparejadas, que serán bien menester para lo que allí verás y oirás... Mira cómo luego comienzan con grandísima crueldad a descargar sus látigos y disciplinas sobre aquellas delicadísimas carnes, y cómo se añaden azotes sobre azotes, y llagas sobre llagas, y heridas sobre heridas... Mas, sobre todo esto, ¿qué sería ver aquella tan grande llaga que en medio de las espaldas estaría abierta, adonde principalmente caían los golpes?



Mandaba la ley de Moisés que azotasen a los malhechores y que conforme a la medida de los delitos así fuese la de los azotes, con tal de que no pasasen de cuarenta. Mas en ti, oh buen Jesús, que nunca quebrantaste la ley de la justicia, se quebrantan todas las leyes de la misericordia, y de tal manera se quebrantan que, en lugar de cuarenta, te dan cinco mil y tantos azotes, como muchos santos doctores testifican. Pues, si tan afeado estaría un cuerpo pasando de cuarenta azotes, ¿cuán estaría el tuyo, dulcísimo Señor y Padre mío, pasando de cinco mil?”.

El misterio de la pasión (no tanto el de la resurrección por entonces) era el centro de la espiritualidad, de la devoción, del sermón, el de los púlpitos y el de las procesiones con sus pasos. Hemos visto la contemplación de Cristo atado a la columna, de los azotes, y como no podemos aludir a todos y a cada uno de los reproducidos por los imagineros, veamos cómo facilitaba el tan divulgado *Manual de meditaciones* de Tomás de Villacastín el de la coronación de espinas, la caña, pasos previos al del “Ecce homo”. El del jesuita es un manual de oración que ha estado en uso hasta el siglo XX, y su popularidad se explica porque cada una de las meditaciones de las vías purgativa, iluminativa, unitiva, dentro de cierto método ignaciano, tiene en su brevedad y en cada uno de los puntos las partes que se hicieron clásicas: “Considera”, “Pondera” y “Saca”.

“*Considera* cómo habiendo acabado con el castigo de los azotes, vinieron al de las espinas, y llegando aquellos crueles soldados a Cristo nuestro bien, lo primero que hicieron fue vestirle una ropa colorada, que era insignia de reyes, pero a Nuestro Señor Dios se la pusieron por burla y escarnio...

*Considera* cómo luego trajeron aquellos crueles enemigos una cruel corona de juncos marinos, que eran unas agudas y largas espinas, y se la fijaron en su sacrosanta y delicada cabeza. *Pondera* cómo esta corona no fue de oro, ni de plata, ni de perlas, ni piedras finas; no de rosas ni olorosas flores, teniéndola este Señor tan bien merecida por ser verdadero rey de cielos y tierra; pero la que en lugar de ésta le ponen es una de fuertes y recias zarzas y cambrones que traspasan sus delicadas sienes. *Saca* de aquí cuán grande sea la bondad y caridad de Dios...

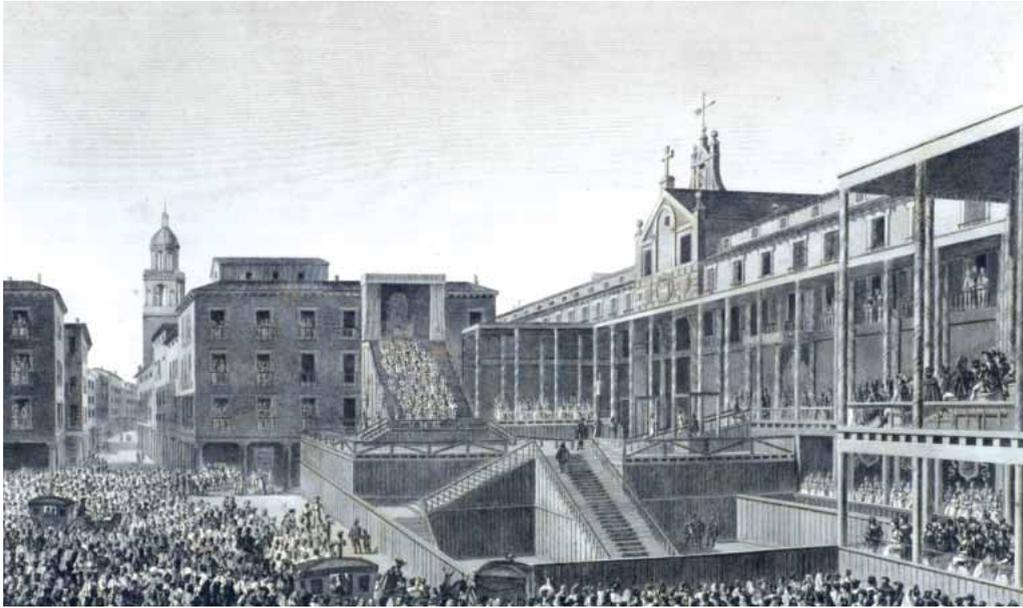
*Considera cómo para que el escarnio y burla fuese mayor pusieron tras esto a tu soberano Rey y Señor en su mano derecha una caña en lugar de cetro real, y le herían con ella en la cabeza... Pondera cómo no resistió Jesucristo Nuestro Señor en tomar la caña, mas antes la apretó muy bien en su mano como a insignia de su desprecio”.*

Sería inacabable ni siquiera el aludir a las lecturas y meditaciones y contemplaciones espirituales que pudieron inspirar a Gregorio Fernández y a los otros imagineros y escultores. O que, si no influyeron en ellos, expresaban con otro lenguaje lo mismo que ellos querían plasmar en sus tallas, en sus crucificados, en los desenclavos, en la piedad y en las angustias de la Virgen, en sus yacentes. Baste con lo apuntado para constatar los encuentros entre las expresiones escritas y las esculpidas de piedad, de espiritualidad, expresiones que llegaban a todas las cimas en los días y misterios de semana santa.

### 3. Devoción e iconografía marianas

No es difícil percibir los paralelismos entre espiritualidad, literatura espiritual y escultura. Tampoco lo es la evidencia de que la piedad popular y la de las elites coinciden en ese sentido teológico que explica que las predilecciones devocionales, y de acuerdo con ellas sus expresiones artísticas, se definan por el cristocentrismo. La producción pasional de Gregorio Fernández, que solo hemos insinuado, es una de tantas muestras de lo que es una evidencia. La creación de la Sagrada Familia, a la que hemos aludido, no hace sino confirmarla. La insistencia en la presentación de tallas de la Virgen y de San José manifiesta cómo la cercanía con Jesús era uno de los criterios selectivos en las preferencias de aquella religiosidad barroca.

Valladolid bullía de marianismo. Sin que pueda decirse que contaba con santuarios que justificaran romerías, que no las tenía en aquellos tiempos, disponía de imágenes a las que recurrir y de las que relatar milagros e intercesiones. La estancia de la corte, las predilecciones y visitas de la reina Margarita, habían lanzado a primer plano a la Virgen de San Lorenzo. Incluso a Valladolid llegó, para ser cuidada por paisanos de quienes en Cádiz la profanaran y mutilaran, la Virgen Vulnerata del Colegio de Ingleses (da la sensación que también de jesuitas) de San Albano. No tardaría en contarse milagros de la una y de la otra, como ha estudiado con solvencia Javier Burrieza. Y las cofradías de las que era titular la Virgen predominaban en el tejido gremial y cofradiero de la ciudad.



*Reconstrucción imaginaria  
de uno de los Auto de Fe  
de Valladolid de 1559.  
Real Colegio de  
Ingleses de Valladolid.*

Pues bien, dentro de este ambiente mariano y de la variedad de advocaciones de María que fueron traducidas por Gregorio Fernández para ser procesionadas o sencillamente veneradas, resaltamos las que tenían más actualidad por motivos diversos: la de la Inmaculada y la del Carmen. Su actualidad dio la ocasión al “eximio escultor” de crear tipos icónicos nuevos que tendrían gran fortuna en tiempos y entre artistas posteriores. Ha sido éste uno de los capítulos que ha alumbrado Jesús Urrea y que pueden verse en monografías como la de Juan José Martín González.

#### A) LA INMACULADA

O la Concepción, como se decía entonces. En otros trabajos (como en los dedicados a Claudio Coello y el más directo a Zurbarán) hemos tratado de reflejar los entusiasmos inmaculistas en que justamente por aquellos días de Gregorio Fernández bullía España y, por lo mismo, bullía Valladolid, eco y protagonista a la vez de estos fervores. Y es que la Concepción inmaculada, juntamente con la Eucaristía, eran dos manifestaciones netamente contrarreformistas, con la peculiaridad de que la Inmaculada no sólo era un misterio, una devoción, sino también un privilegio clamoroso y que tan bien cuadraba en aquellas sociedades de privilegiados.



Retrato de Marina de Escobar. Tomás de Peñasco. Óleo sobre lienzo, primera mitad siglo XVII. Santuario Nacional de la Gran Promesa, antiguo Colegio de los jesuitas de San Ambrosio (Fotografía: Javier Marín).

Todo venía de antes, pero fue a partir de Felipe III cuando llegó a extremos llamativos para nosotros, perfectamente explicables en aquellos comportamientos. El fragor inmaculista, por aquellos años de Gregorio Fernández, comenzó o tuvo su epicentro, cómo no, en Andalucía. Fue una auténtica guerra de escuelas, de odios teológicos, de agresiones, de violencia yacente y subyacente en tantas expresiones de fervor inmaculista. Además, aquí sí que las hostilidades de las órdenes religiosas se decantaron con claridad y con prontitud y a veces con violencia: todos fueron contra los tomistas dominicos, muy orgullosos de su verdad. Los franciscanos fueron los enemigos mejor pertrechados. Mas no tardaron en unírseles las órdenes



nuevas vigorosas como los jesuitas y los carmelitas descalzos. Y se desencadenaron todos los temibles odios teológicos en ejercicios académicos, en libros, en panfletos, en sermones.

Ciertamente, lo que se proclamaba y como se proclamaba estaba lleno de sutilezas y conceptos bastante inaccesibles a la cultura popular. No importaba. Se trataba de ensalzar a la Virgen María. Y los fervores teológicos coincidieron con los populares como resaltara ya hace tiempo Antonio Domínguez Ortiz. A Valladolid llegaban los ecos de la coplilla sevillana de por 1614-1615, compuesta por Miguel Cid (que poco más compuso) y musicalizada por el ferviente immaculista Bernardo de Toro, para ser cantada por calles y en iglesias:

“Todo el mundo en general,  
a voces, Reina escogida,  
diga que sois concebida  
sin pecado original”.

No sólo en Andalucía tenían lugar estas extrañas proclamaciones del Ave María Purísima. Por Castilla los rumores se encargaban de avivar el fervor. Narra Barriónuevo en sus *Avisos* cómo el caballero de Madrigal, asistente a la profesión de una hija suya en un convento de dominicas, no tuvo otra ocurrencia que comenzar la comida con la invocación “Alabada sea la immaculada concepción del Virgen sin pecado original”. Las monjas dominicas “se comenzaron a burlar de él, diciendo entre ellas non concepta`, como bien instruidas de sus frailes. Apenas estaban en la mitad de la comida, cuando oyeron unas voces que se quemaba el convento (*Avisos*, 1656). En Madrid una familia ginebrina (calvinista, por tanto) se convirtió toda ella al catolicismo gracias a un milagro de la Virgen del Rosario. El hijo, que fue el sujeto del milagro, con sus doce años fue acogido en Atocha, con hábito de dominico y se dedicaba a enseñar y a escribir, “siendo toda su tema *la pura y limpia concepción de la Madre de Dios*. Enfadáronse los frailes, diéronle una vuelta de podenco, y quitándole el hábito le echaron la puerta afuera” (*Ibid.*, 1655).

Fue el tiempo de juramentos por defender el privilegio de la Inmaculada por parte de municipios, de universidades, de cabildos. Y del compromiso de la monarquía por lograr de Roma la definición de la Concepción limpia de María como dogma. Y de esta suerte, los monarcas, desde Felipe III, espoleados por las Cortes, tomaron el lograr la definición del dogma como causa propia. Es decir: que la Inmaculada se convirtió en asunto de Estado, que exigió embajadas a Roma, y que justificó la creación de un

organismo que olvidan siempre los historiadores de la administración central: la “Real Junta de la Inmaculada”, compuesta, naturalmente, por teólogos, y que sería activa animadora y urgidora durante todo el Antiguo Régimen (1617-1817).

Todo este clima immaculista se vivía calurosamente en el Valladolid de Gregorio Fernández. Lourdes Amigo lo ha investigado con seriedad, y ha podido trazar el cuadro animado de juramentos de instituciones, de sermones, de encontronazos teológicos. A su trabajo tan bien documentado remitimos. Los franciscanos fueron los voceros principales en estas campañas duraderas desde su convento y con la cofradía de la Inmaculada (que también juró el privilegio). El centro de actividad más importante era el de San Francisco de la plaza mayor. Pero es que en Valladolid se habían establecido todos los hijos de la familia franciscana, y entre ellos las concepcionistas. Por si fuera poco, la madre Teresa, haciendo una excepción, había dedicado su cuarta fundación a la Concepción de Nuestra Señora, y sus frailes en el Carmen Extramuros no callarían su marianismo incondicional.

Hasta los benedictinos habían fundado en San Benito el Real, en 1617, una especie de colegio privado, interno, como una escolanía, al parecer muy valorada por los vallisoletanos, que funcionaría durante bastante tiempo: los “Infantes Esclavos de la Purísima Virgen”.

La pintura y la escultura se encargarían de comunicar y animar a lo que no andaba necesitado de estímulos. De la proclamación immaculista de antaño se pudo hacer idea en la exposición que se organizó por la cofradía mariana de las Angustias y de la que fue comisario y factotum Javier Burrieza: la exposición llevaba el título tan hablador de “Sin pecado concebida” con motivo del año jubilar (2004) de la proclamación del dogma en 1854.

Gregorio Fernández respondió a la demanda devocional y a los encargos que le llovieron. Para ello tuvo, además, que crear una tipología de la imagen de la Inmaculada, generalmente procesional, que abriría el modelo para otros escultores, como ha estudiado Jesús Urrea. Y no era fácil idear a María con el ropaje de su misterio y de su privilegio, si bien es cierto que los modelos de la Asunción ayudarían a materializar lo ideal. Han sido estudiadas las piezas producidas por Gregorio Fernández no sólo en Valladolid, pero sobre todo en Valladolid para la cofradía de los franciscanos, seguramente la más bella, pero desaparecida; para el carmen extramuros; para el otro carmelo de la fundación de Santa Teresa, para Santa Clara... No podemos detenernos en su análisis ni en su descripción. Sobra con la advertencia de que toda esta producción hermosa respondía al ambiente de aquella religiosidad.



## B) LA VIRGEN DEL CARMEN

Era una devoción relacionada con el Monte Carmelo, es decir, con la orden religiosa de los carmelitas que llegaron a occidente en la edad media llamándose “Hermanos de la Virgen” y que encontraron las hostilidades esperables del resto de las órdenes mendicantes, sobre todo de los dominicos. A pesar de ello, se expandieron por toda Europa, por España (entrando por el Norte) y por Castilla. A Valladolid llegaron algo tarde, al mediar el siglo XVI, poco antes de que irrumpiera la reforma de los Carmelitas Descalzos, que en tiempos de Gregorio Fernández contaban ya con las dos fundaciones, la de Santa Teresa y la de Nuestra Señora del Consuelo.

Justamente por entonces la orden de los carmelitas conseguía que su titular, la Virgen del Carmen, alcanzara una popularidad insólita que con el tiempo llegaría a superar hasta a la Virgen del Rosario entre las advocaciones devocionales. El motivo de tal aceptación no podía estar más claro ni ser más atractivo. Como el resto de las órdenes religiosas, pero con más fortuna publicitaria, los carmelitas calzados y descalzos predicaban que el hábito suyo había sido un don del cielo, de la Virgen en concreto, al santo medieval Simón Stock. No sólo eso, que, como decimos, era un “exemplum” característico de las órdenes con la leyenda y la iconografía de las respectivas entregas del hábito; es que al hábito del Carmen se le había añadido un privilegio, una promesa, la “sabatina”: que quien muriese con el escapulario (y el escapulario podían llevarlo todos los devotos, no sólo los frailes, monjas y cofrades) saldría del purgatorio, de manos de la Virgen, a más tardar el sábado siguiente a su muerte. Es fácil de imaginar lo que supondría tal promesa, tal seguridad, en tiempos cuya preocupación absorbente era la de a salvación eterna. Era mucho más que lo prometido por San Francisco a quien ganase la indulgencia de la “Porciúncula” que garantizaba también la salida del purgatorio, pero sólo una vez al año.

También Gregorio Fernández imaginó la iconografía de la Virgen del Carmen, con el escapulario como signo de identidad. Es cierto que se perdió, al parecer, la mejor de sus tallas, la que hizo para la iglesia del Carmen donde sería enterrado. No lo es menos que surtió de tallas de esta advocación a otras iglesias de carmelitas. Pero sobre lo que deseamos llamar la atención es sobre el hecho de que Gregorio Fernández, tan amigo del prior y provincial carmelita, padre Orbea; sin duda adoctrinado por y por los frailes acerca de las tradiciones cordiales salvadoras, esculpió la composición de la entrega del escapulario para que quienes contemplaran su relieve elocuente celebrasen y recordasen los privilegios que allí se narraban.

La relación de Gregorio Fernández con la orden de la Virgen del Carmen, concretamente con el convento y la iglesia del Carmen Calzado, han sido estudiadas

por historiadores como Balbino Velasco Bayón, los tan citados Juan José Martín González y, más en relación con el escultor, y con la fortuna de o desventuras de su memoria y de sus restos, por María Antonio Fernández del Hoyo. A sus monografías remitimos desde este apunte tan provisional.

#### San José

La de San José, al comenzar el siglo XVII, puede considerarse también como una devoción moderna, es decir, reciente. La historia de la piedad ha visto las penalidades del Santo para hacerse presente en la Iglesia, que lo miraba con reticencias, que lo tuvo oculto, por ser un estorbo para la virginidad de María. Su figura, la transmitida por los apócrifos, por la literatura medieval, por el arte, raramente era tratada con dignidad y casi siempre de formas cercanas al ridículo. Por supuesto, por lo mismo de salvaguardar la pureza de María, se describía, se pintaba, se esculpía cuando no quedaba más remedio (en las escenas de la infancia de Cristo) como la de un viejo a veces decrepito.

Y así hasta que asomó el Humanismo, con su retorno al evangelio y el descubrimiento de la función de José en el misterio de la salvación. Desde los predicadores italianos (franciscanos) del siglo XIV y XV, desde la Francia de Gerson, se insistía en la dignidad del santo y en la necesidad de presentarlo no como viejo sino como joven y fuerte.

Una aplicación de esta teología a la vida fue la de ver a San José como protector de los más necesitados, de los niños expósitos.

Nadie ignora que durante siglos el nacer fue una aventura rebotante de inseguridades y de muertes. Quizá por la frecuencia de estas muertes no se valorase la vida como se haría a partir del siglo XVIII, de la Ilustración, ni fuese una realidad el amor paterno-filial de después, ni se diera la ternura hacia los niños. Prueba de estas carencias trágicas es el hecho de los niños expósitos como una realidad normal. Los porcentajes desmesurados de abandonos de criaturas, las más marginadas por ser la suya una marginación mortal, se podían constatar allá donde hubiera hospitales de expósitos y cofradías con vocación de salvarlos. La salvación en aquellos casos, dados los índices altísimos de mortalidad, consistía en asegurar con el bautismo, como decíamos, y en primer lugar la otra vida.

Valladolid era una de las ciudades que desde el siglo XVI tuvo su hospital de niños expósitos con alcance regional y frecuencia desbordante en sus ingresos. Lo gestionaba, con ingresos variados, la cofradía de San José puesto que San José era



Retrato del padre Luis de La Puente, de la Compañía de Jesús, círculo de Diego Valentín Díaz, Óleo sobre lienzo, primera mitad siglo XVII. Santuario Nacional de la Gran Promesa, antiguo Colegio de San Ambrosio (Fotografía: Javier Marín).

el titular de la mayor parte de las cofradías con idéntico destino ya que a fin de cuentas fue quien cuidó del Niño Jesús y lo salvó apenas nacido.

Gregorio Fernández (1621) fue el encargado de fabricar las imágenes de la Sagrada Familia para la cofradía y el amigo Valentín Díaz fue el decorador. Se conserva el grupo de María, José y Jesús; se ha conservado la documentación de los contratos, minuciosos, y que prueban que, en efecto, los artistas tenían que acomodarse a las directrices de los clientes. El resultado, de todas formas, explica la admi-

ración que la obra suscitaba y que Manuel Canesi, un siglo más tarde, engarzase ditirambos al exclamar con motivo de estas “prodigiosas efigies que roban las atenciones de las más perspicaces vistosas inteligencias”, que su autor “en este arte dejó muy atrás al famoso Lisipo, al griego Fidias, al insigne Mirón, al admirable Praxiteles y a otros de quienes se hacen lenguas sus profesores”.

Estas excepciones no trascendían del todo a la devoción popular a San José. Hasta que llegó la Madre Teresa con su popularidad arrolladora, con sus escritos espirituales que se devoraban y comentaban, con su orden de frailes y monjas que participaban en sus entusiasmos josefinos. Partiendo de Castilla, por los territorios de la monarquía española, incluidas las Indias, por toda Europa, se extendió su orden con rapidez. Iban fundando iglesias y monasterios dedicados a un santo que no tenía templos con su advocación (salvo en Granada y en Nueva España). Y repetían el manifiesto josefino más cálido que se haya pronunciado, el que incorporaba Santa Teresa en el capítulo sexto de su “Vida” al narrar cómo el Santo la había curado milagrosamente y en el que invitaba a todos a que lo tomaran por abogado por el mucho poder que tenía. Trascibimos a continuación esta proclama de Santa Teresa, no sin avisar que hablar así por 1564, año más o menos, era una inesperada novedad. Dice en el mencionado capítulo:

“Pues, como me vi tan tullida y en tan poca edad y cuál me habían parado los médicos de la tierra, determiné acudir a los del cielo para que me sanasen... Y tomé por abogado y señor al glorioso San José, y encomendéme mucho a él. Ví claro que así de esta necesidad, como de otras mayores de honra y pérdida de alma, este padre y señor mío me sacó con más bien que yo le sabía pedir. No me acuerdo, hasta ahora, haberle suplicado cosa que la haya dejado de hacer. Es cosa que espanta las grandes mercedes que me ha hecho Dios por medio de este bienaventurado santo; de los peligros que me ha librado, así de cuerpo como de alma; que a otros santos parece les dio el Señor gracia para socorrer en una necesidad; a este glorioso santo tengo experiencia que socorre en todas, y que quiere el Señor darnos a entender que así como le fue sujeto en la tierra, que como tenía nombre de padre -siendo ayole podía mandar, así en el cielo hace cuanto le pide. Esto han visto otras algunas personas, a quién yo decía se encomendasen a él, también por experiencia; y aun hay muchas que le son devotas de nuevo, experimentando esta verdad.



Querría yo persuadir a todos fuesen devotos de este glorioso santo, por la gran experiencia que tengo de los bienes que alcanza de Dios. No he conocido persona que de veras le sea devota y haga particulares servicios, que no la vea más aprovechada en la virtud; porque aprovecha en gran manera a las almas que a él se encomiendan. Parece me ha algunos años que cada año en su día le pido una cosa, y siempre la veo cumplida. Si va algo torcida la petición, él la endereza para más bien mío.

Si fuera persona que tuviera autoridad de escribir, de buena gana me alargara en decir muy por menudo las mercedes que ha hecho este glorioso santo a mí y a otras personas; mas, por no hacer más de lo que me mandaron, en muchas cosas seré corta, más de lo que quisiera; en otras más larga que era menester. En fin, como quien en todo lo bueno tiene poca discreción. Sólo pido, por amor de Dios, que lo pruebe quien no me creyere; y verá por experiencia el gran bien que es encomendarse a este glorioso Patriarca y tenerle devoción.

En especial personas de oración siempre le habían de ser aficionadas; que no sé cómo se puede pensar en la Reina de los Ángeles, en el tiempo que tanto pasó con el Niño Jesús, que no le den gracias a San José por lo bien que les ayudó en ellos. Quien no hallare maestro que le enseñe oración, tome este glorioso santo por maestro y no errará en el camino”.

De hecho, la devoción a San José, los libros escritos sobre él, los sermones que empezaron a predicarse en su honor, la celebración de su fiesta, incluso un signo tan elocuente de su presencia como el de imponer nombres a las criaturas, son hechos posteriores a Santa Teresa y perceptibles como novedad en los tiempos de Gregorio Fernández, cuando Valladolid llegó a contar, solo en la ciudad, con tres cofradías con San José por titular.

El escultor, no creo que sea temerario decirlo, se convirtió en otro de los apóstoles josefinos con el sermón de sus imágenes del santo. Jesús Urrea las ha descrito, ha descubierto algunas cuya existencia se ignoraba, ha documentado la excepcional que hizo para la fundación de Santa Teresa. Mirándolas, puede percibirse la distancia que medía entre la imagen colectiva del José medieval y la del santo del barroco español, un santo fuerte, maduro, capaz de manifestar ternura hacia Jesús que está, o que camina, seguro con él.

No es posible desvincular la nueva iconografía de las fuentes de inspiración. Recordemos las representaciones del Greco en Toledo. Justamente allí aparecía el poema de Josef de Valdivielso que tendría tantas impresiones y que cantaba la juventud o la madurez de José y las muestras de amor del hijo y de la esposa. No sólo eso: en Valladolid se leía uno de los libros pioneros en el tratamiento digno y fervoroso de San José, el del vallisoletano padre Jerónimo Gracián, el gran amigo de Santa Teresa y heredero de su espíritu, y de su devoción, plasmados en su célebre “Josefina” aparecida en Roma en 1597 y que no cesaba de reimprimirse y de leerse.

#### Santos nuevos, imágenes nuevas

Gregorio Fernández vivió unos años especialmente propicios para su profesión. Fueron años de beatificaciones, de canonizaciones. Eran los momentos y las fiestas de exaltación y de propaganda de las órdenes religiosas, en permanente pugilato por ganar y exhibir prestigios de unas sobre otras con cascadas de entusiasmos. Fue lo acontecido, por ejemplo, con la beatificación de la Madre Teresa de Jesús, en 1614. Una idea de lo que acontecía en aquellas circunstancias puede hacerse leyendo el *Compendio de las solenes fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N.B.M. Teresa de Jesus fundadora de la Reformation de Descalzos y Descalzas de N.S. del Carmen : en prosa y verso por fray Diego de San Joseph religioso de la misma Reforma*. Impreso en Madrid : por la viuda de Alonso Martín 1615. Es una narración preciosa. Y hubo sermones en todos los sitios, certámenes (o justas poéticas) sobre todo en la Corte, donde fue mantenido por Lope de Vega y al que concurrió nada menos que Cervantes cantando los éxtasis de la beata. Era tanta la popularidad de la beata Teresa de Jesús, que se pidió a las Cortes de Castilla el tenerla por patrona y abogada en todos los reinos de España, especialmente en los de la Corona de Castilla, “donde la santa nació y murió y está su cuerpo enterrado”. Las Cortes acogen la petición como nos podemos imaginar, y razonan el voto a favor: porque esta prodigiosa mujer (santa, fundadora, escritora) fue “nacida y criada en Castilla”; fundó sus monasterios en las ciudades castellanas; porque “dejó enriquecida a España con el precioso tesoro de su virginal cuerpo”; es protectora contra la herejía, y en consecuencia, “la reciben estos reinos por su patrona y particular abogada e intercesora, para obligarla con este voluntario servicio a que particularmente mire por los buenos sucesos y acrecentamientos espirituales y temporales de España, y señaladamente alcance de Nuestro Señor conserve estos reinos en su santa fe católica” (30 noviembre 1617).



No progresó lo decretado porque pudieron más desde el cabildo de Santiago, asustado ante este inesperado ataque a lo que tenía en posesión que creía incuestionable. Pero ya llegaría el momento para nuevos asaltos. El momento y la ocasión llegó en cuanto fue canonizada.

Y lo sería no tardando, en 1622, junto con San Ignacio, Francisco Javier, San Isidro, Felipe Neri. Y se volvieron a desatar los entusiasmos, las celebraciones, las procesiones, los sermones, las representaciones iconográficas.

En cuanto a las imágenes, Gregorio Fernández disponía de fuentes de información suficientes para inspirarse en lo que se refería a los santos jesuitas, San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Sus efigies presentes en iglesias vallisoletanas y de fuera de Valladolid muestran que la Compañía de Jesús formaba parte de la clientela que se acogía al saber hacer y a la fama del escultor.

Pero nos fijamos más en la iconografía, creemos que más afortunada, de la santa carmelita, en la serie que arrancaríamos con las fiestas de la canonización organizadas por el carmen calzado, por el gran devoto de la Santa y de Gregorio Fernández, el padre Orbea. Fue aquél un modelo completo de tales celebraciones, con todos los elementos festivos imaginables. La relación que se imprimió con tal motivo (cuya noticia debo a Lourdes Amigo), cuando llega a la descripción de la imagen de la santa festejada, imagen hecha para tal ocasión procesional por Gregorio Fernández, no duda en exclamar que era “cosa milagrosa”, sin parangón con las cosas de la tierra.

Otras tallas exentas de Santa Teresa fabricó Gregorio Fernández. En grupo es indicador el retablo del convento de la Santa en Ávila. Ya no sólo por su calidad iconográfica, sino también porque en él conjunta las dos novedades: la de la tipología suya, vigorosa, de San José, y la expresión extática de Santa Teresa (que también aparecía en el Cristo llagado, del que se ha desgajado después). Y, además, es especialmente notable porque prueba que el escultor leía a Santa Teresa. Como prueba de ello, y es con lo que terminamos esta reflexión provisional e incompleta, debe contemplarse el retablo al mismo tiempo que se lee el relato de aquella experiencia espiritual de la madre Teresa en Santo Tomás de Ávila (“Vida”, cap. 33):

“Estando en estos mismos días, el de nuestra Señora de la Asunción, en un monasterio de la orden del glorioso Santo Domingo, estaba considerando los muchos pecados que en tiempos pasados había en aquella casa confesado y cosas de mi ruin vida. Vínome un arrobamiento tan grande, que casi me sacó de mí. Sentéme, y aún pareceme que no pude ver alzar ni oír misa, que después quedé con

escrúpulo de esto. Parecióme estando así que me veía vestir una ropa de mucha blancura y claridad. Y al principio no veía quién me la vestía; después ví a nuestra Señora, hacia el lado derecho, y a mi padre San José al izquierdo, que me vestían aquella ropa. Dióseme a entender que estaba ya limpia de mis pecados. Acabada de vestir, y yo con grandísimo deleite y gloria, luego me pareció asirme de las manos nuestra Señora. Díjome que la daba mucho contento en servir al glorioso San José, que creyese que lo que pretendía del monasterio se haría y en él se serviría mucho el Señor y ellos dos; que no temiese habría quiebra en esto jamás aunque la obediencia que daba no fuese a mi gusto, porque ellos nos guardarían; y que ya su Hijo nos había prometido andar con nosotras, que para señal que sería esto verdad me daba aquella joya.

Parecíame haberme echado al cuello un collar de oro muy hermoso, asida una cruz a él de mucho valor. Este oro y piedras es tan diferente de lo de acá, que no tiene comparación. Porque es su hermosura muy diferente de lo que podemos acá imaginar, que no alcanza el entendimiento a entender de qué era la ropa, ni cómo imaginar el blanco que el Señor quiere que se represente, que parece todo lo de acá como un dibujo de tizne, a manera de decir.

Era grandísima la hermosura que vi en nuestra Señora, aunque por figuras no determiné ninguna particular, sino toda junta la hechura del rostro, vestida de blanco con grandísimo resplandor; no que deslumbra, sino suave. Al glorioso San José no ví tan claro, aunque bien ví que estaba allí, como las visiones que he dicho, que no se ven. Parecíame nuestra Señora muy niña. Estando así conmigo un poco, y yo con grandísima gloria y contento, más a mí parecer que nunca le había tenido y nunca quisiera quitarme de él, parecióme que los veía subir al cielo con mucha multitud de ángeles”.



## GREGORIO FERNÁNDEZ: RETRATO HISTÓRICO DE UN ESCULTOR EN VALLADOLID

Javier Burrieza Sánchez

INSTITUTO DE HISTORIA. CSIC

Al pintor que colaboró en la policromía de algunas obras con Gregorio Fernández, se debe el único retrato que ha llegado hasta nosotros del escultor más popular de la ciudad a lo largo de la historia de Valladolid. Diego Valentín Díaz, un artista requerido por Francisco de Pacheco desde Sevilla, lo realizó en 1625, once años antes de su muerte. A través de una mirada penetrante, el pintor trataba de conseguir una comunicación entre el retratado y el espectador que lo contempla, tal y como indica Jesús Urrea<sup>1</sup>. Era la mirada triste que transmitía Gregorio Fernández. Aquel retrato que al viajero Antonio Ponz le recordaba al estilo propio de Diego Velázquez. Antes se había referido a él Rafael Floranes y después, a principios del siglo XIX, lo hizo Isidoro Bosarte, en los días previos a la Guerra de la Independencia. Todos ellos lo contemplaron en la capilla mayor del convento del Carmen Calzado, espacio donde había sido enterrado el escultor: “menudo de facciones, magro, modo de mirar halagüeño, tenía poco pelo, y una verruga gorda junto a la nariz, llevaba bigotes y su vestido era de golilla”<sup>2</sup>. Mientras que Ponz no hacía referencia a la existencia de ningún letrado,

---

<sup>1</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *El retrato en la pintura vallisoletana del siglo XVII*, Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1983.

<sup>2</sup> BOSARTE, Isidoro. *Viage artístico á varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen. Viage á Segovia, Valladolid y Burgos*, Madrid: en la Imprenta Real, 1804, p. 193.

Floranes la aportaba, habiéndose originado desde ella algunos importantes errores<sup>3</sup>, corregidos después por Cean Bermúdez.

Un retrato que fue salvado del expolio de los franceses, a principios del siglo XIX, gracias a José Berdonces, en medio de una primera exclaustación, previa a la definitiva. Los frailes no hicieron después por recuperarlo, según indica Martí y Monsó. Berdonces, como secretario que era de la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid, consideró que su mejor ubicación habría de ser en las salas que por entonces ocupaban esta institución. En ellas se mantuvo desde 1818 para pasar, posteriormente, a formar parte del Museo Provincial de Bellas Artes, hoy Museo Nacional de Escultura Policromada. Sin duda, es una muestra de la relevancia social que consiguió Gregorio Fernández, pues no poseemos ningún retrato de los escultores e imagineros de la historia del arte vallisoletana. Un gesto, quizás, únicamente emulado por el que realizó Diego Velázquez hacia Alonso Cano. Según Martí y Monsó, mucho tiempo habría de discurrir desde que murió el maestro Fernández hasta que en el convento de los calzados se ubicó este retrato suyo, una nueva singularidad no tratándose de patrono alguno o fundador de una capilla.

#### Partícipe de la identidad de la ciudad y con fama de santidad artística

Un profano en la historia de Valladolid no dudaría en afirmar que Gregorio Fernández había nacido en la ciudad del Pisuerga. Hasta ese punto ha sido la identificación entre el maestro escultor e imaginero y el lugar que lo adoptó como natural, definiendo a través de su obra, un carácter propio a la aportación cultural de la ciudad en el conjunto del panorama artístico nacional y mundial. Gregorio Fernández marcó, no sólo, a los escultores de su tiempo sino especialmente a otros muchos posteriores. Parece que su existencia comenzó en el momento en que entraba en esta ciudad, pudiendo proceder de su localidad natal, la villa lucense de Sarria<sup>4</sup>, o haber pasado antes por Madrid, ámbito del cual se disponía a salir la

---

<sup>3</sup> “En la pared del crucero, que corresponde al altar de nuestra Señora del Carmen, que se ve un retrato del célebre Gregorio Fernández, que consiste en su cabeza pintada con magisterio y bizarría, de suerte que hace el efecto que se observa en los retratos de Don Diego Velázquez”, en PONZ, Antonio. *Valladolid en el “Viage de España” (1783)*. Valladolid. Grupo Pinciano: 1993, p. 101.

<sup>4</sup> PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la. “El pueblo natal de Gregorio Fernández”. En *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (en adelante BSAA). 1973, 39 , pP. 505-509.



Corte de Felipe III, o más bien, del duque de Lerma, hacia Valladolid<sup>5</sup>. Lo cierto, es que Sarria permaneció en el recuerdo del escultor pues en su testamento dispuso la entrega de la cantidad de ciento cincuenta reales a una iglesia, probablemente en la que fue bautizado. Una disposición que no se cumplió entonces —“por no hallar persona que los llevase”— y que su viuda, como testamentaria que fue del maestro, dispuso en sus últimas voluntades en 1661. A pesar de esta identificación con Valladolid, este escultor fue percibido por sus contemporáneos como un gallego.

Gregorio Fernández contaba en aquel año de 1600 con veinticuatro años —había nacido en abril de 1576— y Valladolid, ciudad en la que vivió más de la mitad de su existencia y la totalidad de la que se encuentra documentada, se mostraba dispuesta a experimentar un momento de cambio, de recuperación de ese carácter que había tenido como sede preferencial de la Corte<sup>6</sup>. Como iniciábamos esta reflexión, Gregorio Fernández ha sido considerado como un escultor verdaderamente popular, que no ha tenido que ser rescatado de ningún olvido injusto —como ha indicado Jesús Urrea<sup>7</sup>—, ya que nunca ha estado sometido a las modas.

---

<sup>5</sup> Sobre el nacimiento y naturaleza de Gregorio Fernández ya escribieron algunos autores y viajeros que se ocuparon de su obra. Contemplando su retrato o con su partida de defunción, tanto Floranes en el siglo XVIII como Bosarte hacían referencia a la conocida leyenda de su retrato: “escultor Natural del Reyno de Galicia, Becino de Valladolid”. Una inscripción que Alonso Cortés considera la primera noticia sobre su naturaleza, tomada después por Palomino y Ceán. Este último apuntaba la hipótesis que había conocido de otros, vinculando el nacimiento de Fernández a Pontevedra (Ceán Bermúdez, *ob. cit.*, p. 263). Ricardo Orueta hacía referencia a un estudio publicado en 1807 —“Compendio de la Historia del Santísimo Christo del Pardo”— en el que su autor anónimo apuntaba que Gregorio Fernández había nacido en Valladolid. Alonso Cortés insistía en la necesidad de diferenciar entre ser natural de un lugar —relacionado con los orígenes familiares— y el propio nacimiento. Este investigador ponía diferentes ejemplos como el de Rodrigo Calderón —el marqués de Sieteiglesias, contemporáneo de Fernández— del cual decía que “nació en Amberes, aunque sabe que es natural de Valladolid”. Así Alonso Cortés, en el artículo que publicó en *Miscelánea de Valladolid* (Valladolid, Editorial Miñón. 1955, vol. II, pp. 427-430) se mostraba muy partidario de documentar este nacimiento en la ciudad del Pisuerga, aunque sus orígenes familiares se encontrasen en Galicia. Tras el artículo mencionado del profesor Plaza Santiago, Urrea confirma que nos quedaremos con las ganas de saber si Fernández nació en la misma ciudad de Sarria o en alguna de las parroquias que conformaban su feligresía.

<sup>6</sup> *Catálogo de la exposición Valladolid, Capital de la Corte, 1601-1606*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2002. BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier. *Los Milagros de la Corte*, Valladolid: Real Colegio de Ingleses, 2002.

<sup>7</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “Aproximación biográfica al escultor Gregorio Fernández”, en *Gregorio Fernández 1576-1636*. Valladolid: 1999, p. 15.

Supo plasmar una religiosidad de una época brillante en la historia del arte español. Conectó y ha continuado asociado a la sensibilidad colectiva de la religiosidad popular hasta nuestros días. No todos los escultores gozaron de su posición social.

Tampoco todos poseían una formación intelectual amplia, como la que demostró Juan de Juni, al que se le contaban un buen número de libros de su propiedad. Alonso Berruguete fracasó en su intento por convertirse en un artista cortesano, aunque se aseguró una posición económica estable; consiguió un cargo público en la Chancillería y llegó a comprar un señorío. Esteban Jordán basó su adecuada posición económica en la propiedad de inmuebles dentro de Valladolid. Pretendía un reconocimiento a su posición a través del ennoblecimiento, fundando un mayrazgo en favor de su hija. Además, Esteban Jordán consiguió del príncipe Felipe —el futuro Felipe III—, el ser nombrado por cédula real escultor del rey, aunque sin derecho a salario. Se trataba de un nombramiento excepcional en un escultor que no era cortesano como los Leoni, continuando con sus encargos particulares de imaginería religiosa. Fue, por tanto la de Gregorio Fernández, otra trayectoria excepcional entre sus “iguales”<sup>8</sup>. Berruguete se cotizó en sus obras como se demuestra en la sillería del coro catedralicio de Toledo y en el retablo de San Benito del monasterio vallisoletano. Las obras de Juni no alcanzaron valoraciones tan altas, aunque tampoco se encontraban infravaloradas. No obstante, ninguno de ellos fue tan reconocido artística y socialmente como Gregorio Fernández desde sus propios días y después de su muerte.

Por eso, no resultaba extraño que de sus contemporáneos saliesen juicios y opiniones tan elogiosas como las que pronunció Felipe IV. Se refería a él como “el escultor de mayor primor que ay en estos mis reynos”. Palabras que nacieron al contemplar el monarca una escultura de San Miguel que había realizado Fernández para Alfaro, en Logroño. Curiosamente, a este monarca Gregorio Fernández le había visto nacer aquel Viernes Santo, 8 de abril de 1605, cuando ya se temía que la Corte saliese de Valladolid. Podríamos decir, siguiendo la realidad mental de su tiempo, que el escultor gallego vivió en fama de santidad artística. Los pareceres que sugerían sus obras manifestaban la genialidad del maestro escultor. Si se estaba realizando en su taller una Virgen del Carmen, se afirmaba que “la está haciendo

---

<sup>8</sup> PARRADO DEL OLMO, Jesús María. *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea, arte como empresa comercial*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002.



Gregorio Fernández que es el mejor maestro que en estos tiempos se conoce”<sup>9</sup>. El deán dimisionario y comisionado de la Catedral de Plasencia, el licenciado Juan Martínez Cabeza Leal, cuando trataba sobre la realización del retablo de aquella Iglesia mayor, afirmaba en 1629 con rotundidad que este escultor era “el mejor oficial que hoy se conoce en el Reyno”. Se hacía eco del trabajo admirado por los notables y gente grave de aquella sociedad: “por aquí, señor mío, no solo Oidores; pero los Señores y Grandes de España, que tienen obras con él, y asisten en esta ciudad, van á su casa, y gustan de verle trabajar, le honran, y le procuran tener gustoso, y contento, para que con gusto trabaje en sus obras; y tal hay que le dice: señor Gregorio, quando no tuviere muy buen humor, no quiero que ponga mano en mi obra; y á este tono pudiera decir otras cosas”.

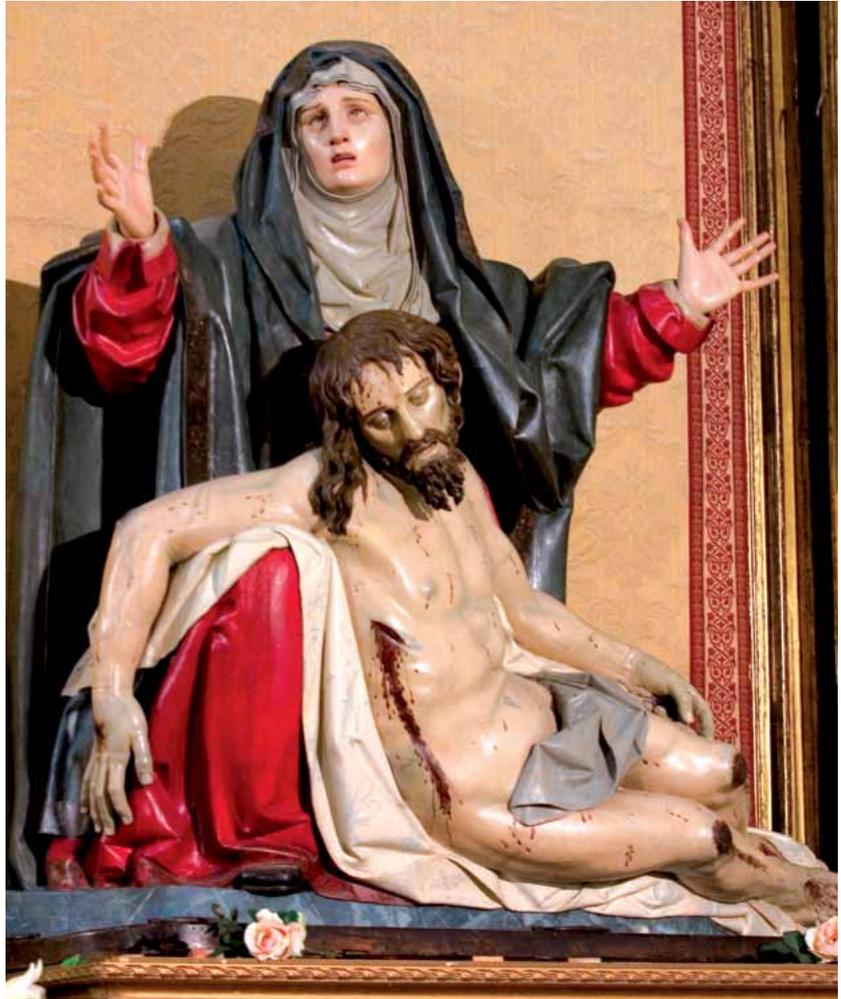
Desde la historiografía posterior se ha atribuido al maestro Fernández un carácter pacífico, no participando de las requisitorias habituales de acudir a los tribunales —en este caso, el de la Chancillería— para dirimir a través de los pleitos algunos asuntos pendientes. Con la justicia ordinaria de la ciudad, sostuvo un pleito con los herederos de su amigo Francisco Velázquez, muy probablemente, por cuestiones monetarias. Fueron su propia viuda y su hija las que años después de su muerte continuaron buscando el pago de la deuda que la cofradía de la Vera Cruz tenía con el maestro escultor, tras haber entregado el paso del “Descendimiento”. El mencionado comisionado del Cabildo de Plasencia había considerado a Gregorio Fernández “muy sentido y colérico”, al cual no merecía hacerle “quemazones” cuando se le trataba de apremiar con la obra encargada. Con todo, no fue extraño que el licenciado Francisco Nieto, párroco de San Ildefonso, concluyese en 1636 —en el libro de difuntos— que había fallecido un “ynsigne escultor”. Sin duda, una consideración que se salía de lo habitual en el lenguaje formalista de un documento de esta clase, donde el párroco había de limitarse a

---

<sup>9</sup> Refiriéndose al retablo principal del convento de las monjas franciscanas de Eibar (Guipúzcoa), “La imagen de la Concepción la haría Gregorio Hernandez muy á gusto, porque es amigo y tan mío, que echará todo su saber. Se reparaba que esta caja es cosa del primor de Gregorio Hernandez, muy... para la imagen, pues tiene más de siete pies de hueco toda ella. En fin, lo verán estos artífices: yo los enviaré a llamar mañana, que están aquí”, en “Carta de fray Juan de Orbea a Juan López de Issasi, hijo de los fundadores del convento”, Valladolid, 2 agosto 1624. En MUÑOZ y MANZANO, Cipriano, Conde de la Viñaza. *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez, 2., Siglos XVI, XVII y XVIII: A-L*. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889, p. 255.

## Gregorio Fernández

ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y ESTÉTICA EN EL BARROCO



Virgen de la Piedad o Quinta Angustia,  
Gregorio Fernández,  
h. 1625. Realizada para  
el convento de San Francisco  
y, tras la desamortización,  
ubicada en la parroquia  
de San Martín (Fotografía:  
Jonathan Tijes).

consignar los hechos ocurridos. En esa misma línea, al morir prematuramente un hijo de Damiana Fernández, la referencia que apuntó el sacerdote para con esta última era que se trataba de la hija del “insigne escultor difunto”. Unos juicios desde los cuales el párroco de San Ildefonso plasmaba la popularidad social y ciudadana de la que gozaba este escultor. El texto que se incluyó en el retrato que pintó Diego Valentín Díaz hacía referencia al éxito que había alcanzado en Valladolid, “en donde florecio con grandes credits de su abelidad”.



El carmelita calzado, fray Juan de Orbea<sup>10</sup>, con los dineros procedentes de los bienes y hacienda de su tía, la condesa de Oñate, Ana de Orbea, impulsó el gasto de una importante cantidad de dinero desde la cual costear la capilla e imagen de Santa Teresa, así como la propia de Nuestra Señora del Carmen. Por todos estos beneficios, la comunidad le cedió a este religioso el patronato del espacio. Todo ello favoreció la celebración de la canonización de la reformadora de la orden y fundadora del Carmelo descalzo —ellos eran calzados—. El padre fray Juan de Orbea valoró el sentido perdurable y único de la obra de Fernández. Así, refiriéndose al retablo que realizó para las franciscanas de Eibar, afirmaba que “muerto este hombre [Gregorio Fernández], no ha de haber en este mundo dinero con que pagar lo que dejare hecho”<sup>11</sup>. De esta manera, el fraile carmelita fue uno de sus más destacados impulsores, pues también influyó en Juan López de Isasi para que el maestro Fernández ejecutase el retablo de Eibar<sup>12</sup>, siendo requerido para el retablo del convento de franciscanos descalzos de la Concepción y San Antonio de Vitoria, con la conformidad de la condesa de Triviana, su prima<sup>13</sup>. A su muerte, en 1636, muchas personas deseaban tener una obra realizada por el maestro Fernández, aunque también advertían contra las imitaciones que pudiesen ser ofrecidas por los muchos discípulos y oficiales que habían conformado su taller. Esos clientes deseaban garantizar su autenticidad. Una de las autoridades requeridas para asegurar la mano del maestro era Diego Valentín Díaz:

“He recibido la carta que me a escrito y doile gracias por la fineza y cuidado con que me avisa de la imagen de la Concepcion que tiene comprada de la Viuda de Hernández [María Pérez], y ofrece acabar y enviarla en caso que me de gusto, y asi digo que siendo hecha por Hernández [Gregorio Fernández], y no del oficial

<sup>10</sup> VELASCO, Balbino. “El convento de Carmelitas de Valladolid” en *Carmelus*. 1977, 24, pp. 65-103.

<sup>11</sup> “Carta de fray Juan de Orbea a Juan López de Isassi”, Valladolid, 23.VIII.1624, en Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario Histórico...*, ob. cit., vol. 2, p. 257.

<sup>12</sup> GARCÍA GAINZA, María Carmen. “La influencia de Gregorio Fernández en la escultura de Navarra y Vascongadas”. *BSAA*. 1972, pp. 371-389.

<sup>13</sup> Todas estas obras fueron concertadas ante Joseph de Frías Sandoval. Cfr. ANDRÉS ORDAX, Salvador. *Gregorio Fernández en Álava*. Vitoria: 1976.

que dejo, porque de unas a otras ay muy gran diferencia, de media bara en alto y tam buena como me avisa, la puede pintar y acabar el Sr. Diego Valentín con los rayos ojos de cristal, puntas de oro y caracolillos y ponerla en toda perfeccion dejando de ponerla la peana porque no quiero que sea maior de la media bara, y enviármela con la mayor brevedad que pueda, avisandome del justo precio en que me la a de dar, pues la quiero sin peana como digo y a de ser mas barata que la de mi Señora la duquesa de Medina mi hermana para que yo remita el dinero y con mi Señora Doña Gregoria mi hermana puede quedar ajustado el precio para que su Señoría me lo avise”<sup>14</sup>.

Antonio Palomino incluyó su “vida”, junto con la de Juan de Juni, definidos ambos por unos rasgos piadosos: “está el dicho Gregorio en opinión de venerable, por sus muchas virtudes”<sup>15</sup>. Ya, en la segunda mitad del XVIII, Antonio Ponz hacía una descripción de su técnica como “un profesor naturalista en la Escultura, al modo de Murillo en la Pintura, aunque por diverso término y estilo [...] No carecía de buenas maximas de composición, y de las otras, que hacen recomendables las producciones del arte; y se conoce, que se aprovechó de lo bueno, y mejor, que hicieron los Escultores de merito, que le habían precedido, de cuyas obras se podía, y aun se puede gloriarse Castilla mejor que otras Provincias”<sup>16</sup>. En su reputación, Ponz lo comparaba con la fama que poseía en el ámbito nacional Murillo, Velázquez y Ribera. Lo cierto, es que cuando viajó a Vitoria y contempló el retablo principal de la iglesia del mencionado convento de la Concepción, afirmaba que poseía “mucho del estilo de Gregorio Hernandez”.

El primer periodista de Valladolid, José Mariano Beristain, a través de las páginas de “Diario Pinciano”, plasmaba la presencia de los pasos en las calles de Valladolid en

---

<sup>14</sup> “Carta de la duquesa de Alburquerque a Diego Valentín Díaz”, Madrid, 25 enero 1642. En MARTÍ y MONSÓ, José. *Estudios Histórico-Artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid: 1898-1901, edición facsímil, ediciones Ámbito, 1992, p. 401.

<sup>15</sup> PALOMINO y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Edición Aguilar, 1947, pp. 828-829.

<sup>16</sup> PONZ, Antonio. *Valladolid en el “Viage de España”...*, *ob. cit.*, p. 54.



abril de 1787, aunque por entonces las cofradías penitenciales ya no se encontraban en un buen momento, las escenas procesionales ya no se montaban y, unos pocos años después, los académicos de la Purísima Concepción empezaban a recoger algunos de los personajes secundarios de las iglesias penitenciales para evitar su desaparición. Beristain, que era un ilustrado, demostraba una gran admiración por Gregorio Fernández, haciéndose eco de lo que otros habían escrito antes –Palomino o Antonio Ponz–. Lo comparaba con las grandes columnas de la escultura: Lisipo, Policleto, Mirón, Miguel Ángel y, por supuesto, Fidias. Estos juicios le permitían insistir en lo que era una aspiración para los vallisoletanos reformistas del siglo XVIII: “¡ojalá que los Valisoletanos hubieran creado, como los Eléos para los sucesores del Escultor Ateniese un Oficio perpetuo para limpiar, como la de Júpiter Olympio estas Estatuas del divino Hernandez, y conservarlas como él las dexó!”<sup>17</sup>. Llamaba, pues, a la adecuada conservación y pedía que fuesen propicios los restauradores que se acercaban a ellas.

Bosarte hace un esfuerzo por reconstruir ámbitos de la vida del escultor, desde la localización y estado entonces de su casa-taller hasta el descubrimiento de su partida de defunción en el libro correspondiente de la parroquia de San Ildefonso. Advirtiendo la desigual calidad de algunas de las obras de Fernández y poniéndolo en relación con los muchos encargos que había recibido, Bosarte recorrió la contemplación de algunas de sus mejores obras como la Dolorosa de la Vera Cruz –“si los ángeles del cielo no baxan á hacerla mas bella, de mano de hombres no hay mas que esperar”–; el Cristo de la Luz en el monasterio de San Benito –“capaz ella sola de sostener la fama de su autor, aunque no hubiera hecho otra cosa en su vida”–; la hoy desaparecida Inmaculada Concepción del convento de San Francisco; la Piedad de la cofradía de las Angustias, matizando que los ladrones no debían atribuirse a Pompeo Leoni sino a Fernández; la conocida actualmente como Piedad de San Martín o Quinta Angustia –“se omite por los escritores sin saber por qué”–; además de las tallas que componían los pasos procesionales de las cofradías o de los retablos atribuidos a la intervención del propio maestro escultor.

Autores del siglo XIX han matizado el papel de Gregorio Fernández dentro de la escuela castellana. Como veremos después, Martí y Monsó consideraba que sus habilidades no tuvieron competencia alguna en un tiempo más escaso de maestros

<sup>17</sup> BERISTAIN, José Mariano. *Diario Pinciano*. Valladolid: Grupo Pinciano, 1978, pp. 102-103.

escultores. Léo Rouanet en 1900, en su obra “La Sculpture sur bois au Musée de Valladolid”, afirmó que este escultor no puede ser identificado con un tiempo de decadencia aunque “su manera poco firme y algunos de sus procedimientos anunciaban ya esta inclinación”. Esa fama de santidad artística y personal fue recogida, por Martí y Monsó cuando indicaba que, a pesar de sus escasas dotes en lo físico –pues su belleza respondía más al orden moral–, éstas segundas predominaban sobre las primeras de tal manera que lo hacían “atractivo y simpático”: “compasivo para los pobres, cariñoso como un padre con los oficiales que trabajaban á sus órdenes, amantísimo de la familia, era muy apreciado por todas las clases sociales y hasta las personas más elevadas acudían á sus talleres para verle trabajar”<sup>18</sup>.

Juan Agapito y Revilla realizó un primer intento de catalogación, en sus años como director del Museo Provincial de Bellas Artes<sup>19</sup>. Una labor que culminó con el profesor Juan José Martín González, a través de un voluminoso estudio publicado por el Ministerio de Cultura en 1980, además de lo que ya había aportado para todo el contexto escultórico de la escuela castellana<sup>20</sup>. Esteban García Chico había editado numerosos documentos para su estudio<sup>21</sup>. El Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid ha servido de canal de comunicación y publicación de importantes artículos por los que profesores del departamento de Historia del Arte han aportado el resultado de sus investigaciones: así ha ocurrido con María Antonia Fernández del Hoyo o Salvador Andrés Ordax, Jesús María Parrado o Jesús Urrea Fernández. Este último ha coordinado importantísimas exposiciones, como la celebrada en 1999 en la Fundación Santander-Central Hispano. Antes, con motivo del 350º aniversario de la muerte del maestro escultor, la antigua iglesia penitencial de la Pasión puso en relación a Gregorio Fernández con la celebración de la Semana Santa. Una muestra y catálogo coordinado por Eloísa García de Wattenberg, donde participaron con sus estudios, investigaciones y aportaciones, Luis Luna Moreno o José Ignacio Hernández

---

<sup>18</sup> MARTÍ y MONSÓ, José. *Estudios Históricos...*, ob. cit., p. 408.

<sup>19</sup> AGAPITO y REVILLA, Juan. *La obra de los maestros de la escuela castellana: papeletas razonadas para un catálogo. II, Fernández - adiciones y correcciones*. Valladolid: Casa Santarén, 1929.

<sup>20</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980; Idem, *Escultura barroca en España 1660/1770*. Madrid: Cátedra, 1983.

<sup>21</sup> GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1941; Idem, *Gregorio Fernández*. Valladolid: Escuela de Artes y Oficios, 1952.



Redondo<sup>22</sup>. Todo ello ha permitido un acercamiento científico al más popular de los escultores que trabajaron en Valladolid.

### Partícipe de una sociedad sacralizada: vida parroquial y devociones conventuales

Como habitante de una ciudad y alma de una sociedad católica como era aquella, se habría de integrar en una parroquia, elemento principal de distribución territorial de un núcleo habitado y de su organización administrativa. El habitante de un distrito era más feligrés de una parroquia que habitante de un barrio, existiendo cierta relación profesional entre los mismos y una posible división social de las mismas. En junio de 1606, Fernández se declaraba morador de la calle del Sacramento, dentro de la parroquia de San Ildefonso, después de que su hijo primogénito hubiese sido bautizado en la misma el año anterior, como después veremos.

San Ildefonso fue la última de las parroquias que se integraron en el conjunto de las propias de Valladolid. Había sido fundada antes de 1577 por el abad de Valladolid, Alonso Enríquez, siendo dedicada a su santo patrono. Inicialmente, se estableció en la iglesia del convento de monjas dominicas del Santísimo Sacramento, en la entonces calle —precisamente— del Sacramento, conocida hoy como de “Paulina Harriet”. Algunos deseaban que la parroquia no permaneciese unida al convento, pero parroquianos ilustres como el también escultor Esteban Jordán lograron que la situación se mantuviese. Sin embargo, los medios económicos eran escasos y éstos se agravaron más cuando, en 1606, las monjas del Sacramento abandonaron el convento. La esposa de un tesorero del tribunal vallisoletano de la Inquisición fundó el monasterio de agustinas recoletas de la madre Mariana de San José<sup>23</sup> bajo la advocación de la Encarnación, aprovechando el vacío y antiguo convento del Sacramento. Pero en esta ocasión, fueron las nuevas monjas las que deseaban la autonomía con respecto a la parroquia de San Ildefonso, iniciando en 1618

---

<sup>22</sup> Gregorio Fernández y la Semana Santa de Valladolid, en el CCCL aniversario de su muerte. Valladolid: Museo Nacional de Escultura y Junta de Semana Santa de Valladolid, 1986.

<sup>23</sup> MUÑOZ, LUIS. *Vida de la Venerable M. Mariana de S. Joseph fundadora de la Recolectión de las monjas Agustinas, priora del Real Convento de la Encarnación: ballada en unos papeles escritos de su mano: sus virtudes observadas por sus hijas*. Madrid: en la Imprenta Real, 1645.

la construcción de una iglesia propia, unida al viejo convento, encomendando las obras a Francisco de Praves. Precisamente, este templo de las agustinas fue el que con los años se convirtió en parroquia de San Ildefonso, solar que ocupa la actual iglesia contemporánea.

Este forastero que era Gregorio Fernández se estableció en un barrio relativamente nuevo, extramuros de la ciudad. Un barrio de las Tenerías que había sido construido de forma regular, siguiendo las Ordenanzas promulgadas después del famoso incendio de 1561. Las casas del mismo eran modestas, propias de pellejeros y hortelanos, además de la presencia de mesones<sup>24</sup>. Eso sí, menos modesta era la Acera de Sancti Spiritus, antepasada del actual Paseo Zorrilla, de la que habló el viajero portugués Tomé Pinheiro da Veiga, en su célebre “Fastiginia”, recordándola por la costumbre de sus insignes paseos. Era así llamada por la vecindad del convento del Sancti Spiritus, perteneciente a las Comendadoras de la Orden de San Agustín, muy concurrido en las fiestas del Jubileo de Pentecostés.

Un barrio, una parroquia, cuyo espacio se encontraba igualmente sacralizado por otras fundaciones, vecinos del maestro Fernández y de su familia. Cercano se hallaba el hospital y convento de San Juan de Dios, primero llamado de los Desamparados, destinado a enfermos pobres e incurables, y así se le conoció también como “Hospital de los Incurables”. Desde principios del siglo XVII y, especialmente, con la reordenación hospitalaria de 1616, era administrado por los hermanos de San Juan de Dios. En 1629, comenzaba a ser una realidad –con mucha lentitud eso sí– la iglesia de la casa de Nuestra Señora de la Concepción de Niñas Huérfanas. El pintor Diego Valentín Díaz, que tanto tuvo que ver con Gregorio Fernández, impulsó esta obra como patrono, cuya función era la acogida y enseñanza de las niñas huérfanas. Para este colegio pintó el retablo mayor de su iglesia y, a su muerte, el patronato pasó al obispado de Valladolid<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia. “Del urbanismo vallisoletano: el origen del actual Paseo de Zorrilla”. En *Estudios de Arte en homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995, pp. 145-151.

<sup>25</sup> En el primer tercio del siglo XVIII se unió al colegio de Doncellas Nobles, llamado comúnmente el de “Daza”, ampliando terreno hasta salir a la Acera de Sancti Spiritus. Desde finales del siglo XIX fue colegio de las Carmelitas de la Caridad, función que desempeñó hasta su derribo en 1965. Cfr. MERINO BEATO, María Dolores, *Urbanismo y Arquitectura de Valladolid en los siglos XVII y XVIII*, Valladolid, Ayuntamiento, 1989, t. I, pp. 276-277.



En la vida sacralizada de una persona, más que en la de las devociones, la parroquia desde el nacimiento, o mejor dicho, desde el bautismo —que era el nacimiento a la auténtica vida— ocupaba un puesto privilegiado. En este sacramento se recibía un nombre y era éste, según nos dice Teófanos Egido, la primera protección y seguridad para aquellos que venían al mundo en medio de la precariedad y la elevada mortalidad. Gregorio no era el nombre más habitual entre los castellanos del siglo XVII, pues para los hombres primaban especialmente los evangélicos, entre los que se encontraba el de José. Para las mujeres, era frecuentísimo el de María. Precisamente, la esposa del escultor se llamaba María Pérez Palencia.

Gregorio Fernández desarrolló una intensa vida parroquial, de acuerdo a las coordenadas de la época. En 1612, era el mejor candidato a la “mayordomía del monumento”. No obstante, el escultor se excusó de tal oficio por el mucho trabajo que tenía acumulado en su taller, aunque entregó una importante limosna de 660 reales que, por entonces, era un poco más del precio de una escultura de tamaño natural. No fue la única ocasión, pues en 1629 fue nombrado, de nuevo, mayordomo. Como aquel ejercicio los gastos superaron los ingresos, fue el propio maestro escultor el que se hizo cargo de la diferencia, que ascendía a más de ocho mil trescientos maravedíes, como dejó constancia en escritura ante Miguel Becerra.

### Vida familiar de un artista de prestigio

Para la historia de la familia española del siglo XVII, la de Gregorio Fernández podía ser un ejemplo interesante, pues en ella se mezclaban esos intereses profesionales y laborales a los cuales servía, de alguna manera, el concierto de los matrimonios y la necesidad de superar estados de precariedad como la viudedad<sup>26</sup>. Una estructura compleja pues no se reducía a los padres e hijos, sino que en ella se integraban los criados, los aprendices y los oficiales de una estructura gremial. Por otra parte, de aquel matrimonio formado por Gregorio Fernández y su esposa María

---

<sup>26</sup> RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Ángel. *La familia en la Edad Moderna*. Madrid: Arco Libros, 1996. CHACÓN, Francisco (ed.). *Historia social de la familia en España. Aproximación a los problemas de familia, tierra y sociedad en Castilla (siglos XVI-XIX)*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990; CHACÓN, Francisco y HERNÁNDEZ FRANCO, Juan (eds.). *Poder, familia y consanguinidad en la España del Antiguo Régimen*. Barcelona: Anthropos, 1992.

## Gregorio Fernández

ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y ESTÉTICA EN EL BARROCO



Retrato de Gregorio Fernández, realizado por Diego Valentín Díaz, ubicado junto a su sepultura en el Carmen Calzado y después depositado en el Museo, actualmente Nacional de Escultura.

Pérez, no habrían de nacer un gran número de hijos. No se libraron, eso sí, de la lacra de la mortalidad infantil en su descendencia. El éxito artístico del cabeza de familia le convirtió en una referencia para los otros miembros e incluso para los escultores y pintores que se encontraban dentro de su ámbito de vecindad y de dedicación gremial.

Ha sido complicado aportar datos veraces acerca de la primera familia de Gregorio Fernández, es decir, la de su nacimiento e infancia. Su padre se llamaba Gregorio Fernández y puede ser identificado con el entallador que se encontraba vecindado en Sarria, entre 1573 y 1583, habiendo trabajado en diferentes parroquias,



en sus retablos y esculturas como manifestó Bouza Brey a principios de los años sesenta del siglo XX<sup>27</sup>. Todo podría permitir afirmar que la vocación de Gregorio Fernández “hijo” nació a la sombra y de manera temprana del trabajo de su padre. Sabemos que contaba con un hermanastro, llamado Juan Álvarez, el cual también ejerció el oficio de escultor y que debió trabajar y vivir en la casa-taller de su hermano, pues su defunción se encuentra documentada en los libros propios de la de San Ildefonso. Falleció en marzo de 1630 y careció de fortuna, por lo que no dictó testamento. En realidad, podía haberse convertido en un oficial de confianza aunque Fernández no se valió mucho de su trabajo, pues era un hombre impedido, poco capacitado físicamente. Su hermano dispuso su entierro en la sepultura que había comprado en el cercano convento del Carmen calzado, diciéndose las misas oportunas por la salvación de su alma<sup>28</sup>. La existencia de este “hermano de madre” permite afirmar que la progenitora de Gregorio Fernández era viuda antes de su matrimonio con el entallador o contrajo matrimonio tras la muerte de éste. También en aquella casa del maestro escultor, residió su sobrino, llamado como él Gregorio y que murió, con edad no precisada en lo registrado. No era hijo del anterior, pues Juan Álvarez era soltero. También recibió sepultura en el mencionado convento de los frailes carmelitas<sup>29</sup>.

María Pérez Palencia nació, probablemente, en Madrid, pues en aquella Corte poseía una cuarta parte de una casa en la calle de la Paloma, heredada de sus padres. Sabemos que a mediados de siglo, la esposa del maestro escultor todavía contaba con dos hermanas y un hermano, el cual como un sobrino habían pasado a las Indias. No obstante, Gregorio Fernández y María Pérez pudieron contraer matrimonio en los pri-

<sup>27</sup> BOUZA BREY, F. “Sobre familia y cuna del escultor Gregorio Fernández”. En *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*. Murcia: 1961-1962, p. 203.

<sup>28</sup> “En ocho de marzo de este dho año [1630] murio Juan Alvarez escultor Hermano de Gregorio Fernandez, recivio los sacramentos, no hizo testamento porque no tenía mas hacienda que lo que le dava su Hermano el qual le enterro en su sepultura en el monasterio del Carmen, y mando que por su alma se dixesen en esta Iglesia de San Ylefonso quarenta misas, y lo firme ut supra = Francisco Nieto”, en Archivo General Diocesano Valladolid (en adelante AGDV), Parroquia San Ildefonso, Libro de difuntos, año 1630, f. 155v.

<sup>29</sup> “En dho día [13 octubre 1632] murio un niño sobrinillo de Gregorio Fernandez escultor, enterrase en el carmen en la sepultura de su tio”, en AGDV, Parroquia San Ildefonso, Libro de difuntos, año 1632, f. 183v.

meros días del año de 1605, muy probablemente en Madrid<sup>30</sup>, pudiendo ella ser mucho más joven que su esposo, pues falleció en 1663, veintisiete años más tarde que el maestro Fernández. Nueve meses después de su matrimonio, nació el primogénito de la familia, el cual iba a recibir en el bautismo inmediato el nombre de “Gregorio”. El niño, como tantos otros de esta sociedad de elevada mortalidad infantil, moría a los cinco años<sup>31</sup>. Un hijo primogénito, en una estructura gremial como era la de un maestro escultor, era una oportunidad para hacer posible la continuidad de un taller. Podemos buscar numerosos ejemplos en Juan de Juni o en Francisco del Rincón, cuyos descendientes todavía ocuparon un lugar conocido en la escuela escultórica de Valladolid.

Existía una gran endogamia en la vida íntima de los maestros artesanos —en este caso escultores— respecto a los oficiales. En otras ocasiones, las conveniencias económicas y la búsqueda de una seguridad presidían los matrimonios de los escultores, cuando el amor no era la primera coordenada que justificase un matrimonio. El taller se convertía en un lugar de intensas relaciones profesionales pero también familiares, entre aprendices, oficiales y maestros; consiguiendo estas “alianzas” que en muchas ocasiones el oficio fuese continuado por sus hijos o por sus yernos. No obstante, los hijos buscaban otros talleres con el fin de ampliar sus horizontes, como ocurrió con el descendiente ilegítimo de Juni, Isaac de Juni, que trabajó como oficial en el de Esteban Jamete. La perduración familiar de Gregorio Fernández se encontrará en manos de su hija Damiana —solamente dos hijos en un matrimonio del siglo XVII no era lo habitual—, la cual nació en octubre de 1607, dos años después de su hermano<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> José Martí y Monsó, que fue un investigador de vanguardia a la hora de utilizar fuentes como los libros parroquiales, concluía que después de haber buscado la partida de matrimonio de los esposos que fueron Gregorio Fernández y María Pérez entre los libros de las parroquias de Valladolid, pensaba que el desposorio y las velaciones de los nuevos esposos se habían celebrado en Madrid. Todo ello hacía pensar que el escultor llegase a la entonces Corte madrileña desde su tierra natal y que desde allí entrase en Valladolid a principios del siglo XVII.

<sup>31</sup> “En seis de noviembre de seiscientos y cinco baptice a Gregorio, hijo de Gregorio hernandez y maria perez fueron sus padrinos Diego martinez y m<sup>a</sup> lopez y lo firme = El Bachiller frdo alvarez mora”, en AGDV, Parroquia San Ildefonso, Libro de bautismos, año 1605, f. 81. “En veinte días del mes de Junio de mill y seiscientos y diez años murio un niño de Gregorio hernandez escultor, enterrase eb la iglesia Pago doze Rs. Por la sepultura = El licenciado Rodrigo de Padierne”, en AGDV, Parroquia San Ildefonso, Libro de difuntos, año 1610, f. 34v.

<sup>32</sup> “Yo el Licenciado Antonio de Astorga cura propio de sant Yldefonso extramuros de esta ciudad de Valladolid, baptice según orden y forma de la santa madre Iglesia Romana A damiana hija legítima de gregorio hernandez escultor mi parroquiano que vive en la Calle del Sacramento y de mari perez su muger. fueron sus padrinos matheo de bargas y ana maria Juni parroquianos de sant miguel y vecinos de esta ciudad y lo firme en veinte y uno de octubre de seiscientos y siete años. Licenciado Antonio de Astorga”, en AGDV, Parroquia San Ildefonso, Libro de bautismos, año 1607, f. 116.



Fue la vida de Damiana Fernández nupcialmente muy turbulenta, pues contrajo matrimonio en cuatro ocasiones, viviendo la muerte de tres de ellos. Era definida, en las capitulaciones de su primer matrimonio, como “doncella recogida y de buenas y loables costumbres, hija de buenos padres y de onrrada y linpia sangre”, virtudes convenientemente estereotipadas. Se concertó su matrimonio muy tempranamente con un escultor, Miguel de Elizalde (Lezalde, Lizalde o Ilizalde), nacido en el valle de Lizunda, en la provincia de Álava, decían entonces en el reino de Navarra. También pertenecía, o habría de pertenecer, al taller del maestro Fernández, en este caso su suegro. Así, en las capitulaciones matrimoniales se regularon las disposiciones materiales de la nueva familia. El documento indicaba que el esposo de su hija Damiana estaba en los “obradores y oficinas del dicho gregorio fernandez y trabajar en todo lo que se ofreciese en dicho arte de escultura”, entregándosele un salario de catorce reales diarios y prolongando esta situación por espacio de dos años.

Se comprometía el maestro escultor a entregar en concepto de dote la cantidad de mil ducados, en dos plazos diferentes (para los días de San Juan de 1622 y 1623), “todo ello en dinero de contado”. A su vez, Miguel de Elizalde entregaba quinientos ducados en concepto de arras a su esposa. Pasados esos dos años iniciales, el maestro Fernández se comprometía a contribuir con el sustento que fuese menester, además de los citados catorce reales. Lo que intentaba el escultor es que este matrimonio tan temprano no le privase de la compañía de su hija de catorce años y, sobre todo, de la colaboración de su yerno en el taller, siempre tan necesitado de mano de obra que atendiese la numerosa demanda. En el mes de septiembre el cura párroco de San Ildefonso desposaba y velaba a esta nueva pareja<sup>33</sup>. El matrimonio duró poco y en el mes de febrero siguiente, el de 1622, moría Elizalde, enviudando Damiana con poco más de catorce años. En la declaración que aquel

---

<sup>33</sup> “En la ciudad de Vallid a veinte y dos días del mes de septiembre de mill y seiscientos y veinte y un años, yo Gregorio Ortiz, cura desta parroquia de San Yldefonso despose y vele según orden de la santa madre iglesia a miguel de iliçalde con Damiana fernandez abiendo precedido las tres amonestaciones que manda el Santo Concilio y licencia del señor probisor. Testigos el licenciado pedro redondo. Benito chamosso y manuel del rincón y otros muchos todo por palabras de presente que hicieron verdadero matrimonio, fueron sus Padrinos marcos sanchez de arançamendi y D.<sup>a</sup> Luisa de estrada y lo firme ut supra = Gregorio Ortiz”, AGDV, Libro de matrimonio, año 1621, f. 198.

escultor había realizado antes de su muerte, había dejado todo a disposición de su suegro Gregorio Fernández<sup>34</sup>.

No prolongó su hija durante mucho tiempo su estado de viudedad y, como afirma María Pérez en su testamento, el segundo esposo de su hija Damiana fue el médico, el doctor Juan Pérez de Lanciego. Era hijo de un tratante de cebada muy bien situado, lo que permitió que su hijo cursase los estudios de medicina. Para entonces, Pérez de Lanciego había obtenido la licencia de “protomedicato para curar” —el 19 de mayo de 1622—, considerando los padres de la novia que con su boda otorgaban a su hija un futuro lo suficientemente prometedor. En aquella ocasión, llevó una dote mayor y muy respetable de dos mil ducados. De esta unión nació la primera nieta del escultor, Teresa Pérez de Lanciego<sup>35</sup>. Sin embargo, lo que parecía una solución se convirtió en un problema porque este segundo esposo —el “doctor” como le denomina su suegra en los documentos— falleció tempranamente, estando entonces embarazada Damiana. El nacimiento del segundo nieto de Fernández se produjo meses después y fue bautizado con el nombre de José —como dijimos tan habitual en su momento—. Con el tiempo, José Pérez de Lanciego profesó como fraile en el convento de San Benito de Oña. Aclaraba María Pérez en su testamento, que de aquel dinero de la dote nada había dejado el médico, pues esas cantidades habían sido consumidas en los gastos ocasionados por los grados de licenciado y doctor del mencionado yerno en la Facultad de Medicina de Valladolid, otorgados sucesivamente en julio de 1624 y agosto de 1625<sup>36</sup>. Con la muerte

---

<sup>34</sup> “En la ciudad de Valladolid a tres días del mes de febrero de mill y seiscientos y veinte y dos años murio recibidos los santos sacramentos miguel de ylicaalde escultor, hizo una declaracion en forma de testamento dejandolo todo a disposición de Gregorio Fernandez su suegro que passo ante Miguel vecerra, enterrase en el monasterio del carmen no mando misa ninguna y firmelo ut supra = Gregorio Ortiz”, AGDV, Parroquia de San Ildefonso, Libro de difuntos, año 1622, f. 123.

<sup>35</sup> Con los años, ésta contrajo matrimonio con Mateo de Roa —regidor de la villa de Roa—, matrimonio del que nació un bisnieto del maestro escultor, bautizado en la parroquia del Santiago, veinte años después de la muerte de su bisabuelo Gregorio y al que llamaron Mateo (2.X.1656).

<sup>36</sup> Obtuvo el grado de bachiller, el 9.V.1620; la licencia de “protomedicato para curar”, el 19.V.1622 (Archivo Universitario Valladolid, en adelante AUV, libro 202, fol. 41v); el grado de licenciado, el 7.VII.1624 (AUV, libro 226, fol. 412); el grado de doctor, el 31.VIII.1625 (AUV, libro 228, fol. 28v). PRIETO CANTERO, Amalia. *Bachilleres médicos graduados en la Universidad de Valladolid (1546-1870)*. Valladolid: 1974, p. 151.



de este médico vallisoletano, Damiana se encontró en una situación más precaria todavía. Sus padres se la llevaron a su casa, acompañada de los niños y por el padre de su esposo fallecido. La estructura familiar se había complicado todavía más.

El consuegro del maestro Fernández, Juan Pérez de Lanciego, ya vivió con ellos hasta su muerte en 1632<sup>37</sup>. La referencia de todos estos difuntos, en los libros de la parroquia de San Ildefonso, será siempre su parentesco o proximidad a Gregorio Fernández<sup>38</sup>. Damiana Fernández contraía matrimonio por tercera vez con el escultor Juan Francisco de Hibarne ó Iribarne, el único del que hablaron algunos biógrafos, aunque fuese el tercero. Era, de nuevo, un hombre del taller de su padre, zaragozano de nacimiento, los cuales se desposaron en 1633. El matrimonio se prolongó cuatro años escasos<sup>39</sup>. Su muerte tuvo lugar dos meses antes del fallecimiento de su suegro, haciendo constancia el cura párroco que aquel que era enterrado en la sepultura del maestro Fernández en el convento del Carmen calzado era el yerno de este escultor y que dejó por sus testamentarios, precisamente, no sólo a su esposa, al licenciado Blas Sobrino y al prior del mencionado convento, sino también a su suegro, habiendo otorgado testamento ante el escribano Miguel Becerra<sup>40</sup>. El matrimonio vivía en la casa-taller pues en la que habría de ser la fiesta de

<sup>37</sup> “Quedó preñada [Damiana] mi ija, yo y el dicho mi marido la trujimos a nuestra cassa juntamente a Juan Perez de Lanciego, padre del dho doctor, donde los alimentamos asta que dicho Juan perez murio / y el dicho joseph perez de lanciego mi nieto entro en religión en el convento de san benito de oña y al tiempo de su profesión renuncio la legitima del dicho su padre en la dicha dª Teresa perez de lanciego su ermana”, en AHPV, Testamento de María Pérez, esposa que fue del escultor Gregorio Fernández, ante Manuel Álvarez de Urías, 21 abril 1661.

<sup>38</sup> “En veintinueve de Agosto de este dho año de seiscientos y treinta y dos, murio Juan Perez consuegro de Gregorio Fernandez, escultor”, AGDV, Parroquia de San Ildefonso, Libro de difuntos, año 1632, f. 179v..

<sup>39</sup> “Desposé [7 febrero 1633] a Juan Francisco de Yribarne, hixo de Beltran de Yribarne y de Angela de Orluens natural de Zaragoza, con Doña Damiana Fernandez, viuda de el Doctor Juan Perez de Lanciego, en su cassa en la Hacera de Santispiritus. Se velaron en la Iglesia de los Capuchinos”, AGDV, Parroquia de San Ildefonso, Libro de matrimonios, año 1633.

<sup>40</sup> “En dicho día diez de noviembre de seiscientos y treinta y cinco años, murió Juan Francisco de Hibarne, escultor yerno de Gregorio Fernandez. Recibió los sacramentos, hizo testamento ante Miguel Becerra, mandose enterrar en el carmen en la sepultura de su suegro, y por su anima mando quinientos Reales de misas toca a esta parrochia la quarta que son ciento y veinticinco Reales, dexo por testamentarios a su suegro y a su muger doña Damiana fernandez, y al Padre Prior del Carmen y al licenciado Blas Sobrino”, AGDV, Parroquia de San Ildefonso, Libro de difuntos, año 1635, f. 201.

la Inmaculada —entonces no lo era— de 8 de diciembre de 1634, el párroco de San Ildefonso bautizaba a un hijo de ambos que había nacido el 21 de noviembre y que recibió los nombres de “Gregorio Francisco”. De nuevo, un nieto no habría de prosperar mucho en edad y siguió de forma rápida a su abuelo, pues murió cuando todavía no se habían cumplido dos meses del fallecimiento del maestro. De nuevo, fue enterrado en el Carmen calzado, “en la sepultura de sus Padres y abuelos”<sup>41</sup>.

Martí y Monsó no da noticia de ninguna aportación escultórica específica del primer y el tercer maridos de la hija del maestro, siendo muy probablemente oficiales del taller y auxiliares en la labor creativa. Sin embargo, aquella casa no podía sustentarse, siendo encabezada por dos viudas: María Pérez y su hija Damiana. No se había cumplido un año de la muerte del escultor Hibarne cuando se desposó en septiembre de 1636 por cuarta y última vez con un mercader, Juan Rodríguez Gavilanes o Gavilán, ajeno al negocio de las imágenes. No era un sustituto de su padre, aunque todavía el estilo de Gregorio Fernández parecía vender. Eso sí, más todavía, si se trataba de una escultura del maestro y no de sus discípulos. Los desposorios tuvieron un carácter privado, pues como subraya el cura de San Ildefonso, se celebraron en sus casas, junto al mencionado convento de Sancti Spiritus, aunque para las velaciones acudieron al día siguiente al convento de las Lauras.

El nuevo esposo, y cabeza de una familia de mujeres y niños, era tres años más joven que su mujer, había nacido en Valladolid. Su padre, Hernando Rodríguez Gavilán, era un mercader de lencería establecido en la Plaza del Ocho, en un lugar privilegiado de la ciudad comercial, de aquel centro que había sido reconstruido a partir de 1561 y que se había convertido en el Valladolid moderno y de vanguardia. Fue el tiempo de la estabilidad familiar de Damiana Fernández fuera de la órbita del recuerdo de su padre. Se trasladaron a la calle de la Panadería, perteneciente a la feligresía de la parroquia de Santiago, viviendo con ellos su madre María

---

<sup>41</sup> AGDV, Parroquia de San Ildefonso, Libro de difuntos, año 1636, f. 202v.



Pérez, hasta su fallecimiento el 16 de marzo de 1663<sup>42</sup>. Las mujeres de los artistas participaban de las resoluciones de las distintas disposiciones testamentarias de los escultores fallecidos, solucionando las deudas que se hallaban pendientes con determinados clientes, papel que asumió también la viuda de Fernández. Ella misma confesaba que, en aquellos momentos del siglo XVII, poseer dinero en metálico era perjudicial, pues las devaluaciones de la moneda provocaban un lamentable descenso de su valor. Mientras, su yerno mercader ejerció su profesión en el gremio de la lencería<sup>43</sup>.

De aquel matrimonio nacieron ocho hijos. De nuevo, el primero de los que llegaron al mundo, en abril de 1639, fue bautizado con el nombre de su abuelo: Gregorio Rodríguez Gavilán, el cual con los años llegó a ser abogado y relator de la Real Chancillería. De aquella abundante descendencia, solamente se malogró uno, poco tiempo después de haber nacido. Todavía, cuando su nieta María Antonia Gavilán, esposa del pintor Agustín Vara, fallecía en septiembre de 1678, era enterrada en el convento del Carmen calzado. Aquella vivía en la parroquia de San Lorenzo, en la plaza de la Santísima Trinidad –Trinidad calzada o actual Plaza de Santa Ana–, ámbito ciudadano en el que moraban numerosos artistas. Apenas veinte días después le seguía a la tumba su marido, el mencionado pintor Agustín Vara, aunque éste eligió como morada una sepultura en la de San Lorenzo<sup>44</sup>. Cuando murió la mencionada María Antonia Gavilán, ya había fallecido su madre

---

<sup>42</sup> “Declaro que desde el año passado de mill seiscientos treinta y seis a que me tienen en su cassa los dichos Juan Rz. Gavilan y su muger dandome de comer y vestir y curandome las enfermedades y todo lo demas necess<sup>o</sup> para mi persona que a no lo aver echo ubiera venido en mucha necesidad porque los dhos vienes al tiempo que entre en su cassa por consistir la mayor parte en dineros se consumió con las bajas de moneda y otros azidentes”, AHPV, en AHPV, Testamento de María Pérez, esposa que fue del escultor Gregorio Fernández, ante Manuel Álvarez de Urías, 21 abril 1661. “En diez y seis de março de mill Seiscientos y sesenta y tres años se enterro en el convento del carmen maria perez Viuda de gregorio hernandez, vivía en la calle de la panadería. Revibio los sacramentos hiço testamento ante Manuel Albarez de Urias, Scrivano de numero en veinte y uno de abril de mil seiscientos y sesenta y un años, testamentarios Juan Rs gabilan y damiana fernandez su hija manda por todas cien misas y lo firme = Francisco garcia”, en AGDV, Parroquia de Santiago, Libro de difuntos, año 1663.

<sup>43</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo. *Los viejos oficios vallisoletanos*. Valladolid: 1996.

<sup>44</sup> AGDV, Parroquia de San Lorenzo, Libro de difuntos, año 1678.



Cristo del Consuelo,  
Gregorio Fernández,  
h. 1610, actualmente  
recibe culto en la capilla  
de los Butrón, en el  
monasterio de San Benito  
el Real de Valladolid  
(Fotografía: Jonatban Tajés).

Damiana aunque no conocemos la fecha exacta. Debió de ser antes de 1675 pues para entonces Juan Rodríguez Gavilán —ya viudo—, en nombre de sus hijos e incluso del nieto de su esposa, vendía una de las casas de su propiedad al labrador Juan de las Heras.

Así, revisando los libros sacramentales de la parroquia del maestro Fernández podemos percatarnos de los círculos familiares y de amistades del escultor. En numerosas ocasiones es requerido como padrino de bodas y bautizos, ejecutor de últimas voluntades, solicitado por sus compañeros de profesión, lo que probaba su prestigio social. La vinculación con los descendientes de Juan de Juni se remontaba a la escritura por la que se concertaba la realización del retablo de San Miguel de Valladolid, apareciendo Juan de Mendoza, hijo del escultor francés y, como fiador, Juan de Muniátegui, casado con una hija de Isaac de Juni. Tiempo después, el maes-



tro Fernández y su esposa apadrinaban el segundo matrimonio de una nieta de Juni. La viuda del mencionado Isaac de Juni nombró al escultor gallego como su testamentario e incluso la mencionada Ana María sacaba de la pila bautismal a Damiana Fernández.

Los padrinos de una de las bodas de Damiana Fernández se encontraban emparentados con los ricos mercaderes vallisoletanos que habían patrocinado la construcción de la iglesia penitencial de las Angustias: los Sánchez de Aranzamendi, bien conocidos en la ciudad y con los que Fernández pudo tener contacto desde su colaboración con Francisco del Rincón, ya que su maestro-introductor en Valladolid, trabajó intensamente para la nueva sede de la cofradía, tanto en obras realizadas en madera policromada como con las de piedra que se encuentran en su fachada.

Existía una estrecha relación con aquellos vecinos, en ocasiones también escultores, que compartían el mismo ámbito ciudadano. Uno de ellos fue el escultor Diego de Basoco. Cuando años después la viuda de este “arquitecto ensamblador” moría en una lamentable situación económica, la esposa de Fernández se responsabilizaba de pagar el entierro, sin que hubiesen de faltar misas rezadas para contribuir a la salvación de su alma. Podíamos iniciar con este gesto una larga lista de acciones caritativas de la familia del maestro escultor hacia los que consideraban desprotegidos económica, laboral y espiritualmente en su ámbito. Para eso, se encontraban las cofradías gremiales, aunque un artista de éxito y bien situado como Gregorio Fernández la ejercía, además, de manera autónoma.

Uno de los ejemplos de solidaridad gremial más conocidos de Gregorio Fernández fue el que desarrolló con la familia de su introductor en Valladolid, Francisco del Rincón. El mundo laboral se encontraba sacralizado a través de los mencionados gremios, junto a los cuales se hallaban las cofradías gremiales, el cauce religioso que permitía dar culto a los patronos que cobijaban su producción y su negocio. Protección, pues, material y espiritual, pues una vez más lo religioso, lo devocional, lo lúdico, lo festivo, lo multitudinario formaban un todo. Cofradías que se convertían, no solamente en caminos de devoción, sino en entidades de socorro mutuo, precedente de una remota “seguridad social” hacia los cofrades más desfavorecidos y desatendidos. Cuando Francisco del Rincón murió, prematuramente para la escuela escultórica de la ciudad, su hijo fue tutelado por el maestro Fernández, pues entonces Manuel del Rincón contaba con quince años. Todo ello se plasmó en un contrato de aprendizaje. El adolescente solamente quería ser escul-

tor. Su tutor se comprometía a darle de comer, vestirle y cobijarle en su casa por espacio de cinco años. En 1615, Gregorio Fernández apadrinaba su boda con Ana María Martínez de Espinosa, perteneciente a una conocida familia de pintores.

Los Rincón habrían de ser una familia de artistas en el Valladolid del siglo XVII. Manuel del Rincón se independizó posteriormente, falleciendo dos años después de su maestro<sup>45</sup>. El primer hijo del nuevo matrimonio, que habría de ser bautizado como Gregorio, también fue escultor. A este mismo oficio se dedicó su menor hermano Bernardo del Rincón, apadrinado por Fernández<sup>46</sup>. Este último, cuando tenía dieciocho años en 1639 —ya fallecido el maestro— había concertado la realización de una imagen de Nuestra Señora de Guadalupe. Pronto, aparecía también junto a él, un colaborador muy cercano al escultor de Sarria: el pintor Diego Valentín Díaz. Aquel Bernardo del Rincón habría de ser el autor del conocido hoy como “Cristo del Perdón” y entonces como “de la Humildad de Cristo”, para la cofradía de la Pasión.

El mencionado retratista del maestro Fernández y policromador de muchas de sus obras, Diego Valentín Díaz, diez años más joven que el escultor gallego, se convirtió a la muerte de éste, en el artista más importante de Valladolid. Un hombre preocupado por la teoría de la pintura, que supo profundizar en nuevas iconografías y que impulsó la cofradía de San Lucas de los pintores.

Aprendices, oficiales y criados se vinculaban, no sólo laboralmente al taller, sino de manera doméstica a la casa, siendo considerados como parte del ámbito familiar. Cuando muere su criada Inés —no se especificaba más en el libro de difuntos—, su “Amo” disponía su entierro “en el segundo lecho de las mejores sepulturas de esta iglesia”. Era el año 1629. Tampoco tenía de qué testar aquel oficial que se llamaba Cosmes. Su “Amo” estableció que debían decirse por su alma ocho misas. De esta manera, como indicaba Palomino dentro de este tono caritativo, “su casa era tan conocida de los pobres como pudiera serlo un hospital y así lo tenían en grande opinión en Valladolid”. Incluso, esos libros de difuntos documentaban una realidad que era frecuente en exceso en aquella sociedad donde no se valoraba la infancia. La puerta de la casa-taller se convirtió, al menos en una ocasión, en lugar de

---

<sup>45</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia. “Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él”. *BSAA*, 1983, 49, pp. 361-363.

<sup>46</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia. “El Cristo del Perdón, obra de Bernardo del Rincón”. *BSAA*, 1983, pp. 476-481.



exposición de una criatura que el maestro escultor empezó a criar. Una situación que, en Valladolid, trataba de paliar la cofradía de San José de Niños Expósitos y para la cual, Gregorio Fernández talló su paso procesional de la Sagrada Familia, conservado en la capilla que se dispuso en la iglesia parroquial de San Lorenzo. Sin embargo, como ocurría en numerosas ocasiones, la mortalidad infantil se cebaba especialmente con estas criaturas y ésta murió, siendo enterrada en la iglesia de San Ildefonso, junto a la pila del agua bendita<sup>47</sup>. No era extraño que esta cofradía se hubiese puesto bajo la advocación de San José, pues su devoción fue impulsada por el humanismo. Entonces, se releyó el Evangelio y se descubrió su presencia teológica, siendo impulsada su popularidad por la madre Teresa de Jesús y su reforma carmelitana. Valladolid empezó a difundir a San José en cofradías, tallas del santo, como abogado en los bautizos y, sobre todo, en el cuidado hacia los niños expuestos, los “hijos de San José”, los que se apellidaban “San José” y los que eran bautizados —y no sólo ellos— como “José”.

### Un taller de éxito, una producción demandada, requerida y valorada

El sello de Gregorio Fernández, desde el mismo momento en que ejercía su oficio de escultor-imaginero, era garantía de calidad. En el momento de su vida, a Diego Valentín Díaz se le advierte que es muy necesario evitar los intentos de falsificación por parte de los discípulos del maestro gallego. Después esto se ha entendido como atribución extensiva de la autoría del maestro gallego. Muchas de las obras que se han vinculado a Gregorio Fernández casi en exclusiva, se ha hecho sin entender el modo de producción de un taller escultórico como éste. Antonio Ponz lo advertía con palabras muy expresivas: “no todo lo que vulgarmente se tiene por de este grande artífice es suyo; porque sobre ser en gran demasía, y casi imposible, que pudiese trabajar tanto, las mismas obras demuestran á cualquiera de mediana inteligencia lo que es de su mano”. Ponz hacía un paralelismo entre las muchas obras atribuidas a Gregorio Fernández y las numerosas fábricas de iglesias que se

---

<sup>47</sup> “En ocho de noviembre [1629] murio en casa de Gregorio fdz una criatura que avían hechado a su puerta y el de caridad la criava, enterrase en la Iglesia junto a la pila del agua bendita”, en AGDV, Parroquia de San Ildefonso, Libro de difuntos, año 1629, f. 154v.

decían habían sido trazadas por Juan de Herrera en Valladolid<sup>48</sup>. Un juicio que sigue ocurriendo, por ejemplo, en los ámbitos de las cofradías penitenciales, pues cuando las investigaciones históricas han matizado la autoría y la participación del taller de Gregorio Fernández en las obras devocionales de las mismas, siempre la exposición de los resultados de las mismas ha provocado notables polémicas “domésticas”.

Como veremos a continuación, no sabemos con seguridad en qué momento Gregorio Fernández se establece en Valladolid. Urrea<sup>49</sup> puso de manifiesto que en Galicia se estaban realizando importantes obras escultóricas en las cuales participaron maestros que se hallaban relacionados con Valladolid —Isaac de Juni en Monforte de Lemos o Juan de Vila en la sillería de la catedral compostelana, en colaboración con Francisco del Rincón—. El ensamblador Juan de Muniátegui, yerno del mencionado Isaac de Juni —el cual había fallecido en 1597—, regresó a Valladolid en 1600 desde Galicia, poniéndose en contacto con Francisco del Rincón y conociendo el taller vallisoletano de Pompeo Leoni. Por tanto, los caminos de ida y vuelta de Galicia con esta ciudad del Pisuerga —ya había recibido el título de ciudad, después de haberse creado la diócesis en septiembre de 1595—, no eran infrecuentes.

Sin poder precisar del todo —como hemos dicho— su primera procedencia, el escultor gallego había contactado con Francisco del Rincón, entonces el escultor más importante de Valladolid en 1600<sup>50</sup>. Los mencionados Juan Vila o Juan de Muniátegui pudiendo ser los que desde una posición más madura animaron a este joven a venir a la ciudad del Pisuerga. Por ejemplo, una obra de gran calidad de Fernández, debida a su primera etapa, el que conocemos hoy como “Cristo de los Trabajos” —perteneciente a la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Laguna de Duero—, fue vinculada a Pompeo Leoni. Actualmente, se asocia con el maestro Fernández. Señala el profesor Urrea que la presencia de Leoni y de su escuela se ha exagerado para Valladolid. Eso sí, en sus primeras obras, Fernández demostró una gran admiración por el arte desarrollado por Pompeo.

¿En realidad, cuál había sido la situación de la escuela escultórica que se había encontrado este gallego en la ciudad del Pisuerga? Jesús María Parrado había defi-

---

<sup>48</sup> PONZ, Antonio, *ob. cit.*, p. 55.

<sup>49</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “Aproximación biográfica...”, *ob. cit.*, p. 17.

<sup>50</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús “Aproximación biográfica...”, *ob. cit.*, p. 18.



nido un periodo de colaboración entre los maestros que convertían a Valladolid en un gran taller, tras la muerte de Juni y con la presencia de los escultores romanistas. El panorama escultórico de la ciudad de finales del siglo XVI se encontraba protagonizado por los discípulos de Gaspar Becerra, por Isaac de Juni, Francisco de la Maza o Adrián Álvarez. A Francisco de la Maza se le atribuyó el llamado Cristo de las Mercedes de la iglesia vallisoletana de Santiago Apóstol, hoy más cercano al círculo de Pompeo Leoni. Manuel Álvarez, autor del retablo para la cofradía de los plateros del Val y autor de un Crucificado –llamado hoy de las “Cinco Llagas”–, vinculado con la cofradía de la Pasión y su humilladero, fue padre de un escultor que prometía en la transición hacia el siglo XVII. Éste, Adrián Álvarez<sup>51</sup>, fue autor del retablo de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, donde se estableció en 1775 la parroquia de San Miguel. Falleció, prematuramente, en 1599. Con la muerte de éste y la de Francisco del Rincón en 1608, se produjo un despeje del panorama escultórico de Valladolid.

Tanto Rincón como Pedro de la Cuadra –un maestro poco puntual en los plazos concedidos para sus obras<sup>52</sup>– fueron los enlaces de la escuela vallisoletana con la nueva época. Pero tanto Adrián Álvarez como el mencionado Rincón eran dos artistas con futuro, “maestros mui peritos en el arte y de los que tubieron más fama y opinión”. Martí y Monsó contextualizaba el éxito de Fernández desde una situación de genialidad exclusiva dentro de la escuela castellana<sup>53</sup>, no existiendo los rivales con los que pudieron contar otros grandes maestros en ocasiones anteriores del siglo XVI. Una situación bien diferente a la que vivieron Alonso Berruguete, Juan de Juni y Francisco Giralte, sobre todo estos dos últimos en el llamado pleito del retablo de la parroquia de Santa María la Antigua, en el cual se dilucidaba cual iba a ser el centro de esta escuela castellana: Valladolid en detrimento de Palencia. Volviendo a Fernández, otros escultores que demostraban una mayor personalidad como el caso de Sebastián Ducete, se distanciaron físicamente, trabajando en el

---

<sup>51</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “Adrián Álvarez: noticias y obras”. En *Estudios de Arte en homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995, pp. 453-455.

<sup>52</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid”, *BSAA*. 1984, pp. 349-367.

<sup>53</sup> MARTÍ y MONSÓ, José, *Estudios históricos...*, *ob. cit.*, p. 410.

ámbito de la ciudad zamorana de Toro<sup>54</sup>. También en Madrid, en 1608, moría Pompeo Leoni. El vacío escultórico no se reducía ya a Valladolid, sino a todo el norte de España. Un ámbito que podía ser un campo adecuado para la expansión de la obra de Fernández. No existen datos sobre la relación que pudo mantener con Giraldo de Merlo, establecido en Toledo, y sí sabemos de los vínculos que mantuvo con dos escultores notables en Madrid: Antonio de Riera y Antón de Morales, este último granadino y muy influenciado por el estilo que definió Fernández.

Ya habló el franciscano fray Matías de Sobremonte, en su “Historia del Convento de San Francisco de Valladolid”, de Rincón como maestro de Gregorio Fernández. Una vieja tesis que hoy no puede ser sostenida. Más bien, el primero sirvió de introductor para el segundo en Valladolid, colaborando Fernández con él de manera profesional. Sobremonte se había basado en un testimonio que había sido aportado por Diego Valentín Díaz. Pocos datos poseemos los historiadores acerca de Rincón<sup>55</sup>. En su taller, Fernández pudo conocer a una familia de ensambladores con los que trabajó en numerosas ocasiones posteriormente: los Velázquez<sup>56</sup>. Cristóbal Velázquez era suegro de Francisco del Rincón. Recordaba Martí la colaboración de Fernández con el escultor Milán Vimercado<sup>57</sup>. La primera obra de nuestro escultor se encontraba relacionada con la Corte, en el salón de los saraos que habría de emplearse en torno al bautismo de Felipe IV y para la ratificación de la paz entre España e Inglaterra. Un ámbito, el de la Corte, por el que pasaron todos los artistas que se encontraban al servicio del rey. Asimismo, se asoció con obras protegidas por el patronato del valido, el duque de Lerma. Nos referimos al convento de San Diego y de allí, al de San Pablo, con la entrega del Cristo Yacente, el primero que realizó en esta iconografía.

Su prestigio había ido en aumento. Resulta indicativo para su presencia social los apuntes realizados por el bachiller Fernando Álvarez Mora cuando bautizó a su hijo primogénito Gregorio. En aquella ocasión, no indica el oficio de su padre, al

---

<sup>54</sup> VASALLO TORANZO, Luis. *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda, Escultores entre el Manierismo y el Barroco*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, 2004.

<sup>55</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “El escultor Francisco del Rincón”. En *BSAA*, 39 (1973), pp. 491-500.

<sup>56</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia. “Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él”, *BSAA*, 1983, pp. 373-374.

<sup>57</sup> MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios históricos...*, *ob. cit.*, pág. 275.



que naturalmente menciona junto a su madre. Ya fue diferente cuando apenas cinco años después, el licenciado Rodrigo de Padierne tuvo que dar cuenta del fallecimiento del niño. Entonces, se hablaba de “Gregorio hernandez escultor”, concepto que se unirá al propio nombre de manera permanente<sup>58</sup>. Se había identificado con la grandiosidad y elegancia, propios de Rincón<sup>59</sup>. Urrea destaca también la admiración demostrada por Fernández hacia la obra de Juni, consolidada por la relación que mantuvo con sus descendientes. Tras la realización del retablo mayor de la desaparecida parroquia de San Miguel<sup>60</sup> —su primera obra importante documentada—, el escultor gallego fue requerido para tasar unas estatuas orantes realizadas por Pedro de la Cuadra<sup>61</sup>. A estas mismas tareas había sido llamado, años antes, Juan de Juni, para con la sillería del trascoro de la Catedral de Toledo realizada por Alonso Berruguete. Precisamente, entre Francisco del Rincón y Pedro de la Cuadra habían existido notables “celos profesionales”<sup>62</sup>, sentimientos que se habían extendido también hacia sus colaboradores. Sin embargo, la relación demostrada entre Fernández y De la Cuadra aparecieron definidas por la colaboración y la imitación, por parte del segundo, hacia los modelos que fue creando el primero.

A partir de 1606, las parroquias, las cofradías, los particulares y las comunidades religiosas colapsaron la oferta del taller de Gregorio Fernández. Inicialmente, pudo continuar alguna obra que se encontraba encargada a Francisco del Rincón y que no pudo culminar con su temprana muerte. Incluso, esto le permitió abrir nuevos “mercados”. Los escultores ya no se encontraban siempre junto a la obra que realizaban, ni tampoco respondían a las disposiciones urbanísticas de la agrupación gremial. Berruguete todavía se ubicó junto a uno de sus más importantes clientes, el monasterio de San Benito el Real, debiendo ampliar estas casas para el ejercicio de la escultura. Con él, llegó a Valladolid una organización racional del taller, con una división entre creación escultórica y realización práctica. Necesitaban espacio, no solamente para la

<sup>58</sup> AGDV, Parroquia de San Ildefonso.

<sup>59</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “Aproximación biográfica al escultor Gregorio Fernández”. En *Gregorio Fernández 1576-1636*, Catálogo de la Exposición organizada por la Fundación Santander Central Hispano, noviembre 1999-enero 2000.

<sup>60</sup> “Las condiciones con que se a de hacer el ensanblaxe del Retablo del altar mayor de la iglesia de señor san miguel desta ciudad de Valladolid conforme a la traza son las siguientes”, en MARTÍ Y MONSÓ, José. *Estudios históricos...*, ob. cit., pp. 394-395.

<sup>61</sup> MARTÍ Y MONSÓ, José. *Estudios históricos...*, ob. cit., p. 231.

<sup>62</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “Aproximación biográfica...”, ob. cit., p. 21.

“fábrica” de las obras sino también para el almacenamiento de las mismas y de la materia prima con la que trabajaban. Si el taller incluía la labor ensambladora, en la que se trabajaba la arquitectura de los retablos, la necesidad de espacio era todavía mucho mayor. Por eso, destacamos la tendencia a situarlos en las afueras de Valladolid, respondiendo perfectamente a esos menesteres la mencionada parroquia de San Ildefonso, donde se establecieron Juan de Juni, Inocencio Berruguete, Esteban Jordán y, finalmente, Gregorio Fernández. Aun así, extraña la presencia del taller de Francisco Díez de Tudanca, seguidor de Gregorio Fernández, en el siglo XVII y en el espacio de la Plaza Mayor, siendo las casas de la misma, auténticas longueras. Esas casas de Juan de Juni fueron habitadas, temporalmente, por el pintor sevillano Juan de Roelas, mientras que éste estuvo en Valladolid, hasta que finalmente Gregorio Fernández se las compró a los descendientes de Juni.

Así, la constitución física del taller fue progresiva, como lo venía siendo la fama del maestro escultor. Al final, Gregorio Fernández consiguió ser el propietario de todas las posesiones que había reunido anteriormente Juan de Juni y que habían sido divididas a su muerte, según Bosarte, por la veneración que sentía el escultor gallego hacia el maestro francés, a pesar de la situación no centralizada de esta casa-taller para los clientes<sup>63</sup>. Las habían heredado sus tres hijos legítimos pero recayeron después en la viuda de su ilegítimo, el escultor mencionado Isaac de Juni. Ésta vendió y fue también recuperando, siendo adjudicadas a tres nietos de Juan de Juni llamados Juan, Ana María y Estefanía. Al primero le correspondió la que hacía esquina con la calle de San Luis, la cual estaba conformada por un patio con árboles y talleres y que fue vendida a Gregorio Fernández en mayo de 1615. Posteriormente, el escultor gallego compró las partes correspondientes a las otras dos nietas del maestro de Joigny<sup>64</sup>. Una culminación de compras que se produjo después de 1623, cuando el maestro escultor había entregado ya los pasos de la Vera Cruz.

---

<sup>63</sup> “Es que Gregorio Hernández quiso habitar la misma casa de Juni: sobre este supuesto podemos pasar á discurrir que no siendo la situación de la casa de Juni ningun punto central del pueblo apetecible para quien tenga muchas obras que hacer y ser visitado de muchos dueños de obra, sino solamente de los que se vayan paseando por las tardes, fue mas bien la veneracion y amor al nombre de Juni que la conveniencia local el motivo de haber apetecido Gregorio Hernandez aquella casa”, en BOSARTE, Isidoro. *Viage artístico...*, ob. cit., p. 195.

<sup>64</sup> BOSARTE, Isidoro. *Viage artístico...*, ob. cit., pp. 194-195.



*Gregorio Fernández subía a los altares a los nuevos santos canonizados, creando modelos iconográficos. Santa Teresa de Jesús en el Santuario del Carmen Extramuros, antiguo convento de carmelitas descalzos (Fotografía: Miguel Ángel Santos).*

Ya hemos mencionado aspectos del tutelaje profesional y familiar de los maestros hacia los aprendizajes, especialmente. Haber participado como aprendiz y oficial en un prestigioso taller era una garantía de calidad para su promoción futura. Para ser oficial, no solía existir un examen. Se producía de forma frecuente una itinerancia de oficiales entre unos talleres y otros, aumentando o disminuyendo éstos, dependiendo de la demanda y de los encargos que se realizaban. En realidad, el peso de la escultura les correspondía a los oficiales, siendo éstos auxiliados en labores menores por los aprendices. Asistían al taller buscando su perfeccionamiento o como colaboradores a sueldo. De esta manera, tras la muerte de Juan de Juni en

1577, el gran taller de Valladolid fue el de Esteban Jordán. Algunos de los oficiales no se independizaron y pasaron, posteriormente al de Gregorio Fernández que fue, naturalmente, el taller por antonomasia del siglo XVII, al menos en el primer tercio de la centuria y en todo el norte de España. La desaparición de nuevos artistas, como el caso del ensamblador Juan de Muniátegui, permitió que Fernández asumiese a varios de sus oficiales y que concluyese obras por él contratadas.

El maestro intentaba satisfacer esa demanda, aumentando sus ayudantes y la superficie del taller; los precios de las obras y el periodo de aplazamiento de la entrega de los encargos. En ese prestigio del maestro escultor eran muy importantes las redes que se tejían en los trabajos que hubiesen podido desarrollar para los miembros de la nobleza, para los obispados –sobre todo a través de los provisores–, así como a través de las órdenes religiosas, cada vez más pujantes. El “Cristo yacente” entregado al convento de los dominicos de San Pablo, le había abierto nuevos caminos con la sanción de haber trabajado para una obra de patronato del entonces todavía todopoderoso duque de Lerma. Lo cierto es que el escultor concertó mayor cantidad de trabajos de los que podía dar a vasto, afirmando Bosarte que esta abundancia iba en detrimento de la calidad de ciertas obras, pues no se encontraban asociadas a una intervención directa del maestro<sup>65</sup>. Fernández del Hoyo matiza este juicio al indicar que en la mayoría de las obras de su producción, a pesar de las prisas y de los oficiales, mantuvo una media de altas cotas de calidad artística<sup>66</sup>.

No obstante, a pesar de los retrasos, los clientes toleraron la tardanza pues deseaban con ansia contar con una obra del sello de la “factoría” de Gregorio Fernández. Cuando se concertó con el maestro gallego la realización del sepulcro de los condes de Fuensaldaña, ya había fallecido el propietario del título, Juan Urban Pérez de Vivero. Su viuda, doña Magdalena de Borja, impulsaba su acción protectora sobre la entonces Casa Profesa de los jesuitas –hoy parroquia de San Miguel–. Los bultos habrían de situarse en un arcosolio que había sido encargado a Fran-

---

<sup>65</sup> “Las obras de Hernandez aun solo dentro de Valladolid son muchas; pero de un mérito desigual entre sí. Esto no podía menos de resultar: pues quando la imaginación se cansa, sucede lo que con la tierra quando se le obliga á dar muchas cosechas en un año”, en BOSARTE, Isidoro, *Viage artístico...*, *ob. cit.*, p. 199.

<sup>66</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.<sup>a</sup> Antonia, “El taller de Gregorio Fernández”, en *Gregorio Fernández 1576-1636*, Catálogo de la Exposición organizada por la Fundación Santander Central Hispano, noviembre 1999-enero 2000, p. 53.



cisco de Praves en el lado del Evangelio de la capilla mayor. Praves cumplió con prontitud el encargo pero Fernández se demoró, hasta el punto de hablar el propio escultor de haber “pasado el plaço y mucho más”, pues la entrega la debía de haber realizado en noviembre de 1612. Entonces, se comprometía de nuevo y definitivamente para el día de San Juan de 1617. Para evitar la acción de la justicia —“por me quitar de pleito queriendo cumplir como es justo, pedí al dho padre joan suarez [el rector jesuita de la casa] tuviese por bien me prorrogar el término dado por el señor alcalde [de esta Corte]”<sup>67</sup>—, Gregorio Fernández se comprometía incluso con su propio dinero sobre el precio final.

Distintas han sido las hipótesis para este retraso. Martín González ha llegado a hablar de la dificultad que tenía el imaginero para trabajar sobre estos materiales duros, como era el alabastro<sup>68</sup>. Sin embargo, María Antonia Fernández del Hoyo<sup>69</sup> ha resaltado la gran calidad artística lograda en las estatuas orantes de los condes de Fuensaldaña en la iglesia de los jesuitas, a pesar de todos los retrasos. Resulta interesante recordar que el modelo creado por los Leoni en El Escorial llegó a Valladolid y se difundió gracias al patronato del duque de Lerma sobre el convento dominico de San Pablo. Estos bultos funerarios de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, tuvieron mucho que ver con este modelo, con esa mirada serena y solemne, dirigida hacia el retablo que había realizado a finales del siglo XVI, precisamente, Adrián Álvarez. Si en el tratamiento de los pliegues los historiadores del Arte encuentran la mejor aportación de Gregorio Fernández, la obra respondía a los deseos de perdurabilidad de la época, complementada por los escudos que jalonan la nave, el crucero y la capilla mayor de la iglesia y, naturalmente, por las obligaciones espirituales de los jesuitas<sup>70</sup>. Pero sigamos con el complejo modo de trabajo de Gregorio Fernández.

En el génesis de la obra del arte, se hallaba la provisión de materiales —en este caso la madera— en los aserraderos, pero también el transporte del mismo a través de los carreteros. Los maestros escultores acudían, en ocasiones, a supervisar el

<sup>67</sup> AHPV, Martín de Urbina, 1616-1618, 2I heb° 1617, leg 1657.

<sup>68</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: 1980, pp. 281-282.

<sup>69</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia. “La Compañía, Gregorio Fernández y los Condes de Fuensaldaña”. *BSAA*. 1982, 48, p. 427.

<sup>70</sup> BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier. “La recompensa de la eternidad. Los fundadores de los colegios de la Compañía de Jesús en el ámbito vallisoletano”. En *Revista Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 2003, 21, pp. 29-56.

corte de la madera. Desde los talleres de maestros como Alonso Berruguete o Esteban Jordán, hasta Gregorio Fernández ellos eran los que diseñaban y creaban los modelos. En ocasiones, se reservaban algunas partes muy delicadas de la obra. Las manos y los rostros eran siempre reservadas en los contratos para que fuesen realizadas por los maestros escultores. Éstos, al mismo tiempo de su condición de artistas, eran directores técnicos y empresarios de su propio taller. Naturalmente, no todos gozaron de una posición tan desahogada como la de Fernández, del que podemos decir que fue un buen empresario, gracias a la adecuada administración y organización de su taller<sup>71</sup>. Juan de Juni, por ejemplo, pasó estrecheces al final de su vida, las cuales pudieron deberse a inversiones desafortunadas. Los escultores mejor situados eran los que adquirían su casa junto al taller en el que trabajaban, convirtiéndose todo ello en una unidad. Así ocurrió con Fernández.

La capacidad económica permitía la realización de las inversiones de la época, como eran los censos, préstamos a alto interés. Poseía uno de doscientos ducados de principal sobre unas casas de la calle Real, hoy conocida como de Santiago. Ya como viuda, María Pérez se lamentaba de la devaluación del dinero por lo que el metálico que poseía Fernández había perdido valor. También, en este tipo de oficio, siempre era importante el dinero que se le debía —algunas deudas se prolongaban durante años y décadas—. Con todo, la tasación de un trabajo realizado no era una coordenada indiscutible. Cuando Fernández concertaba las esculturas de los retablos de la iglesia de los franciscanos observantes de Nuestra Señora de Aranzazu, se establecía que el escultor se obligaba a trabajar en los mencionados retablos y en la sillería sin señalar previamente precio. Así, concluido este encargo se señalaría lo que en conciencia habría de ser pagado. El convento, resuelto este problema, lo pagaría puntualmente aunque cada año se entregaría la cantidad de quinientos ducados. Todo ello contribuía, en conjunto, a la percepción de una situación económica más que desahogada y permitía afirmar a su yerno que sus suegros eran “ricos”, aunque compensaban esa posición con la caridad. Por otra parte, no todas las obras eran realizadas para cobrar. Aunque la documentación no permite hacer de la excepción una frecuencia, en 1629 enviaba a los frailes mercedarios del Conjo, en Santiago de Compostela, un Cristo crucificado sin recibir compensación económica alguna, sino simplemente como donativo<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “Aproximación biográfica...”, *ob. cit.*, p. 36.

<sup>72</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “Aproximación biográfica...”, *ob. cit.*, p. 36.



Los oficiales de Gregorio Fernández no permanecieron en la sombra pues han destacado siendo mucho más que colaboradores. Su procedencia es variada, no sólo geográfica sino socialmente, como se prueba con Francisco Fermín –autor del Cristo Yacente de la iglesia de Santa María la Nueva en Zamora–; el navarro Miguel Elizalde –primer yerno de Fernández–; el asturiano Luis Fernández de la Vega –asociado a la Virgen de las Candelas de la parroquia de San Lorenzo de Valladolid–; Antonio de Ribera –vinculado al paso del Azotamiento de la cofradía de la Pasión–, nacido en Toro; el vizcaíno Juan de Beobide o el madrileño Alonso González del Peral. La vida de los oficiales, como hemos visto, no era estable. Las variaciones podían venir dadas por la marcha de algunos en busca de una autonomía, su muerte y la llegada de nuevos oficiales. El zaragozano Juan Francisco de Iribarne será también su tercer yerno: un nuevo intento fallido por el cual un marido de su hija Damiana continuase el oficio de su taller bien asentado. En esos años treinta se situaba la colaboración de Andrés de Solanes, hombre de confianza del maestro. A pesar de que se titulaba “maestro de escultoría”, se vinculó hasta su muerte a Fernández. Para la cofradía de la Vera Cruz de Valladolid, por ejemplo, realizó hacia 1629 el paso de la “Oración del Huerto”. A juicio de Fernández del Hoyo<sup>73</sup>, el gallego Mateo de Prado fue, entre sus seguidores, el de mayor calidad, vinculándose a la última etapa del maestro.

El deterioro de la salud de Fernández y los sesenta años que habría de cumplir no impedían que no contratase más obras y se valiese únicamente de las que se encontraban ya en marcha. Él trataba de asegurar el porvenir de su taller, prolongándole a través del trabajo contratado. El mencionado Mateo de Prado no debió terminar muy bien con la familia de su maestro tras la muerte de aquel. Continuó trabajando para la iglesia de Nuestra Señora de la Encina de Ponferrada, estableciéndose después en Santiago de Compostela, donde contó con un notable número de encargos. Antonio de Ribera, tras la muerte del maestro al que se había vinculado durante muchos años, también consiguió trabajar en numerosos contratos en solitario.

Las obras se encargaban pero también se seguían y se vigilaban, así como el adecuado cumplimiento de los plazos. Sobre todo en la etapa final de su vida, sus clientes temían que las enfermedades que ponían en peligro la vida del maestro impidiesen culminar los encargos –“anda siempre tan falto de salud, y ha estado

---

<sup>73</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.<sup>a</sup> Antonia. “El taller de Gregorio Fernández”, *ob. cit.*, p. 46.

tantas veces apretado, y algunas desahuciado”<sup>74</sup>-. Esto provocaba que los clientes estableciesen prioridades, dedicándose primero a lo que era la advocación central. Desde el cabildo catedralicio de Plasencia preferían que comenzase para su retablo por la iconografía de la “historia de la Asunción”. También el padre guardián del convento franciscano de Nuestra Señora de Aranzazu, en Guipúzcoa, temía que el escultor muriese antes de concluir lo que se le había encargado: “yo, temiendo que el dicho Gregorio muriese antes de acabar los dichos retablos, para más obligarle, en el mes de Febrero de 1635 le di 500 ducados, y luego fui á Valladolid, donde el dicho Gregorio Hernández hizo la declaración de los dichos retablos, con grande resistencia, porque quería se tasasen, por la mayor ganancia que se le había de seguir”<sup>75</sup>.

Las obras que eran encargadas a menudo exigían un trabajo de equipo que no solamente implicaba al escultor y a sus oficiales. En el caso de un retablo era menester la participación de un arquitecto-ensamblador. En la década de 1620-1630, Fernández trabajó en la decoración de importantes ábsides y capillas mayores a él confiadas. Para eso, necesitaba el concurso de los ensambladores de los retablos, convertidos éstos en auténticas “máquinas”. Se consolidan las colaboraciones de los Velázquez –los hermanos Francisco y Juan–, de Melchor de Beya, ó de Xaques del Castillo, empleando todos ellos un lenguaje de expresión clasicista. Para las hornacinas de sus calles o los relieves de los bancos, coronados habitualmente por el Calvario, destinaba Gregorio Fernández sus imágenes.

Para la escultura que debía ser policromada, Fernández contó con la participación decisiva del mencionado Diego Valentín Díaz, aunque no fue el único pintor, pues trabajó muy vinculado a los Martínez, Marcelo y Francisco o a Jerónimo de Calabria. No sabemos el control que ejercía el maestro escultor sobre los policromadores, aunque suponemos que cuidaba el proceso hasta el final, con el objeto de satisfacer al cliente. Ejemplo del concierto y colaboración de ambos trabajos, la ofrece Martí y Monsó a través de la escritura propia de la Sagrada Familia encargada por la cofradía de San José de Niños Expósitos, en la iglesia parroquial de San Lorenzo. En sus párrafos, ambas partes y ante el escribano Juan Bautista Guillén,

---

<sup>74</sup> “Carta del licenciado Juan M. Cabeza Leal al Cabildo de la Catedral de Plasencia”, Valladolid, 26.III.1629. En MARTÍ Y MONSÓ, José. *Estudios Históricos...*, ob. cit., p. 400.

<sup>75</sup> Conde de la Viñaza. *Adiciones al diccionario histórico...*, ob. cit., Madrid: tipografía de los Huérfanos, 1889, vol. 2, p. 258.



descienden a los más mínimos detalles de cada uno de los tres personajes –nosotros nos detendremos en el vestido de San José– que conformaban la escena procesional:

“En cuanto al bestido del San Joseph a de ser la tunica verde el mas subido que se pueda echo con todo cuidado gastando en todo los mexores aceites y mas a proposito para que las colores no mueran el manto del Santo a de ser amarillo o si de aquí a que se aga pareciere mexor otro color en el y la tunica a de llevar sus orillas imitando a bordadura y todo retocado con oro molido y si para salir mejor lo bordado pareciere convenir lo que cogiese el ancho de la cenefa acerlo de otro color sea el que mas convenga y dixere el dicho Gregorio Fernandez como persona que desea sus figuras luzcan bien y salgan como cosa de sus manos todo lo cual mientras no estuviere a su gusto y satisfacción ni el que de ello se encargara a de aber cumplido ni se le a de pagar, a de estar echo todo lo dicho para el dia de San Josef de este año de 1621 con tal que la escultura se de acabada un mes antes de la fiesta. Los ojos de cristal guarniciones de oro y caracolillos si los llevare los a de poner la dicha cofradía y traer de Sivilla los colores, pagando el que de ello se encargare lo que costaren en Sivilla y yo el dicho Diego Diez si de ello me encargo y si vuestas mercedes me hacen merced tomare a cuenta y parte de pago como a tratado conmigo el Sr. Francisco de Madrid la redencion del censo perpetuo que la dicha cofradía tiene sobre unas casas mias frontero de nuestra señora de San Lorenzo”<sup>76</sup>.

Los trabajos eran realizados desde Valladolid. Concluida la obra, ésta debía ser enviada al punto de encargo, embalándose las piezas en cajas de madera, dentro de las carretas. En la escritura de concierto, el cliente que lo encargaba especificaba si le correspondía a él el pago de los portes de la obra, “pues todo se trabajó en Valladolid”. Acudían el propio maestro con oficiales y algún aprendiz en el caso de ser una obra mayor que necesitase un montaje peculiar. El mucho trabajo pendiente que siempre Gregorio Fernández reunía en su taller, le convirtieron en un artista

---

<sup>76</sup> MARTÍ Y MONSÓ, José. *Estudios Históricos...*, ob. cit., p. 398.

poco itinerante. Tampoco el hombre del siglo XVII que no se veía obligado a viajar, lo iba hacer por impulso propio. El viaje era salvar distancias para hallarse en un emplazamiento donde la presencia era necesaria. Quizás, es el País Vasco uno de los lugares mejor documentados para conocer las razones que motivaron los desplazamientos de Fernández. Por otra parte, en este ámbito territorial, el arte del escultor gallego disfrutó de una mayor repercusión, sobre todo en Álava, Guipúzcoa, Navarra y La Rioja. De hecho, muchos de sus oficiales procedían de aquellas tierras. Sabemos que, en diciembre de 1623, Fernández se encontraba allí, en el concierto del retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Vitoria, parroquia a la que regresó en 1632, con el fin de supervisar la ubicación de las esculturas en el mismo. Precisamente, esta obra fue una de las que más se demoró para su entrega. Igualmente, por poner otro ejemplo de otros que existieron, se trasladó a Plasencia, a mediados de los años veinte, para participar en los trabajos del retablo catedralicio que tenía concertado.

No era únicamente el viaje lo que podía rehuir Fernández, sino la estancia prolongada que significaba ausencia del taller y retraso de la labor de dirección. Andrés de Solanes murió en Vitoria, precisamente cuando se estaba encargando del montaje de los retablos del convento franciscano de Aranzazu. En su testamento, pedía a su esposa que acudiese hasta Gregorio Fernández y le recordase la razón por la que se encontraba en la ciudad alavesa: “mi voluntad fue grande pues arriesgué para servirle mi salud y vida”<sup>77</sup>. Al término de estas labores, entre los fieles existía una gran expectación por contemplar la obra terminada.

Demanda requerida y popularizada, muy especialmente, por las cofradías penitenciales, a través de las procesiones de Cuaresma y Semana Santa. El escultor, o mejor, el imaginero se convertía en medio necesario y privilegiado para hacer posible estas manifestaciones religiosas, dentro de uno de los tiempos fuertes del año litúrgico. Además las cofradías penitenciales estaban procediendo a la renovación de sus pasos procesionales desde los materiales más efímeros del papelón, lino, la tela encolada hasta la madera policromada. Todas ellas, la Vera Cruz, Pasión, Angustias, Piedad y Jesús, quisieron tener conjuntos procesionales realizados por el maestro Gregorio Fernández. Cuando se hallaba junto a Francisco del Rincón, éste trabajaba para la cofradía de las Angustias y, especialmente, para la de la Pasión.

---

<sup>77</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.<sup>a</sup> Antonia. “El taller de Gregorio Fernández”..., *ob. cit.*, pp. 52-53.



Eran los momentos en que tallaba el paso de la Elevación de la Cruz, la primera escena procesional en madera policromada.

Fernández superó al maestro. La secuencia es prolongada. En 1612, realizaba las figuras encargadas por el gremio de los pasamaneros, con destino a la cofradía de Jesús Nazareno. Configuran el actual paso de “Sed Tengo”<sup>78</sup>. En 1614, trabajaba para la cofradía de la Pasión con el paso Camino del Calvario. En 1617, para las Angustias elaboró la Piedad o la Sexta Angustia, transportado desde su taller hasta la penitencial por veintiocho hombres. Antes de 1619, para la más antigua de las penitenciales, elaboró el paso de la Flagelación y, posteriormente, la Coronación de Espinas. En 1622, concertaba el paso del Descendimiento. En 1630 se encarga a Fernández y a su discípulo Andrés de Solanes un paso para la Cofradía de la Piedad. A su muerte, todas las cofradías penitenciales contaban con un paso procesional nacido de la gubia del genial maestro. Las obras más populares del maestro Fernández, que corresponden en numerosas ocasiones a las entregadas a las cofradías, no solamente eran aceptadas y admiradas, sino que se convertían en un objeto de devoción, lo que suponía un salto importante en la funcionalidad de la obra de arte que, no es encargada para cumplir una función estética —hoy hablaríamos también de conceptos museísticos—, sino que se encuentra plenamente integrada en el contexto religioso de una época. Estos mismos criterios podían ser aplicados a las muchas obras que sirvieron para subrayar la propuesta de los santos del barroco de los que hablaremos a continuación. Al mismo tiempo, en la composición de los pasos procesionales demostraba el imaginero una notable dimensión teatral, propia de la creación barroca del siglo XVII. Fernández ofrecía trazas y realizaba un modelo en cera de las escenas, como ocurrió para con el Descendimiento de la Vera Cruz. En esta última, el equilibrio se rompe con la inestabilidad de los “Santos Varones” —Nicodemo y José de Arimatea— los cuales descienden cuidadosamente al “maestro” de la cruz.

En vida del maestro escultor no existieron notables conflictos con las cofradías, aunque sabemos que el paso del Descendimiento de la cofradía de la Vera Cruz no había sido terminado de pagar, ni siquiera cuando la viuda del escultor otorgó su testamento en 1661, casi cuarenta años después de que Gregorio Fernández lo entregase.

---

<sup>78</sup> *Pasos Restaurados*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2000. BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier. *Cinco siglos de cofradías y procesiones, Historia de la Semana Santa en Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento y Junta de Cofradías de Semana Santa de Valladolid, 2004, pp. 61-78.

Por entonces, los cofrades adeudaban la cantidad de mil ducados. Se había planteado ya pleito ante el teniente de corregidor<sup>79</sup>. Todavía el yerno del escultor, en 1667, continuaba reclamando cantidades pendientes. No serán los cofrades de la Vera Cruz los únicos morosos. Los franciscanos de Aranzazu terminaron de pagar, en marzo de 1647, a la viuda María Pérez y a los herederos del escultor la cantidad de 19.300 reales.

Se abrieron, pues, las puertas de la nobleza que encontraba en Gregorio Fernández y en sus obras, el modelo adecuado para ornamentar los espacios de su patronato. Ocurrió con el mencionado duque de Lerma, además de con su hijo el duque de Uceda, la duquesa de Frías, la condesa de Lemos o la de Benavente, el conde-duque de Olivares o los más cercanos, en cuanto a Valladolid se refiere, los mencionados condes de Fuensaldaña, patronos de la referida Casa Profesa de la Compañía. En realidad Lerma había concertado con el escultor el retablo mayor del convento de San Pablo de Valladolid, cuando adquirió el patronato de la capilla mayor. El retablo no se llegó a culminar. En uno de los pasos procesionales de la cofradía de las Angustias, el conocido como del “Descendimiento”, el rostro del “Buen ladrón” -canonizado por la piedad popular y llamado Dimas- ofrecía notables semejanzas físicas con el valido de Felipe III, que cayó políticamente en 1618. Al menos, el “buen ladrón” era el ladrón redimido.

¿Qué fue de aquel taller que tanta fama había cosechado? En su testamento en 1661, María Pérez indicaba que todavía poseía una casa en la calle del Sacramento, la cual lindaba con otra que fue suya y de su marido y que fue entregada a su nieta Teresa Pérez de Lanciego como dote para su matrimonio con el regidor Mateo de Roa. En 1675, cuando ya había fallecido Damiana Fernández, su esposo Juan Rodríguez Gavilán procedió a la venta de la casa que se hallaba fuera de la Puerta del Campo, en la Acera de Sancti Spiritus referida y calle del Sacramento adonde salía la vivienda, que hacía esquina a la calle de San Luis. El producto de la venta estuvo destinado a la dote que habría de entregar por la boda de una nieta del maestro escultor, Isabel María Rodríguez Gavilán, con el fin de contraer matrimo-

---

<sup>79</sup> AHPV, Testamento de María Pérez, esposa que fue del escultor Gregorio Fernández, ante Manuel Álvarez de Urías, 21 abril 1661.



nio con Francisco de los Ríos Zapata: “yo sin medios para poderla casar y deseando los dhos ermanos casarla”, razonaba su padre<sup>80</sup>.

Con los años, la identificación de esta casa fue del interés de los viajeros, como lo prueba el testimonio de Cean Bermúdez y de Isidoro Bosarte. El primero afirmaba que entonces era “corral y conserva su puerta de arco con dos ventanas tapiadas que daban luz á su taller”. Bosarte había investigado y hallado importantes documentos y acudió a conocer el lugar. Realizaba una clara denuncia pues indicaba que parte de lo que había sido taller del imaginero, a principios del siglo XIX era “profanado y envilecido con destino á puesto de aguardiente”<sup>81</sup>. Según Martí y Monsó, que hace un esfuerzo por llegar con estas casas hasta su presente —que era el año 1898 cuando comienza a publicar sus “Estudios histórico-artísticos”—, la esquina de la calle de San Luis (hoy conocida como de Gregorio Fernández) que correspondía en la acera de Sancti Spiritus (hoy Paseo Zorrilla), era la más cercana al interior de la población. Había especificado la viuda de Isaac de Juni que lindaba con “suelos que estaban por dar hacia el monasterio de Sancti-Espiritus y una calle que estaba trazada y baja a dar a las tenerías”<sup>82</sup>.

### Intensificación de la espiritualidad de la Pasión y recatolización de la sociedad

Todo ello no era un resultado inmediato de la celebración del concilio de Trento, el cual concluyó sus sesiones en 1563. Éste contribuyó, eso sí, a una intensificación de la espiritualidad y a una meditación de los misterios de la Pasión, dentro de coordenadas que bien podían ser asociadas a los Ejercicios Espirituales de Ignacio de Loyola. El intento de padecer con Cristo —que ese el auténtico sentido de la palabra padecer— había nacido antes. Por otra parte, el Concilio resaltará los criterios más apro-

---

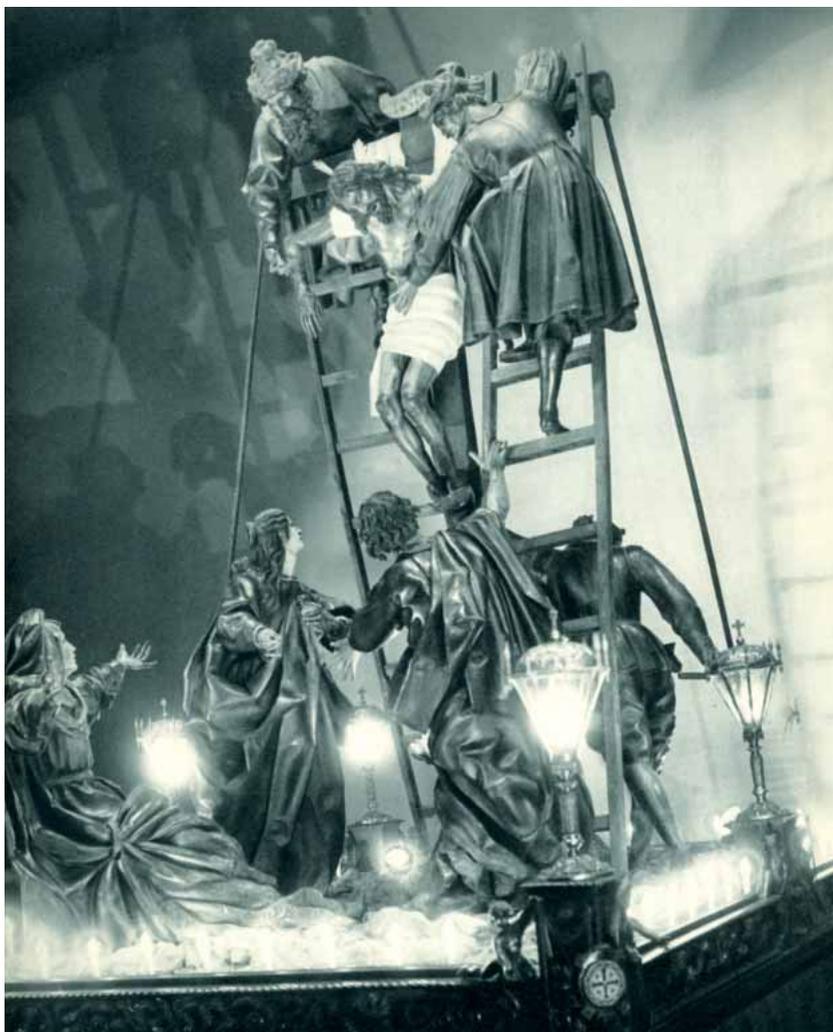
<sup>80</sup> “La dha casa con dos corrales que el uno sale a la calle del Sacramento donde esta la vivienda de la dha casa y el otro corral con puerta de arco que sale a la cera de santispiritus y sitio al campo que al presente linda dha casa con otra que fue del dho Gregorio Hernández que compro de los testamentarios de la dha Estefanía zuñi y con corrales de la dha casa y por otra parte con la dha calle de san luis donde aze esquina y por delante la dha calle del Sacramento”, en AHPV, Escribanía Manuel Álvarez de Urías, 28 septiembre 1675.

<sup>81</sup> BOSARTE, Isidoro. *Viage artístico...*, ob. cit., pp. 196-197.

<sup>82</sup> MARTÍ Y MONSÓ, José. *Estudios Históricos...*, ob. cit., pp. 422.

## Gregorio Fernández

### ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y ESTÉTICA EN EL BARROCO



Paso del  
Descendimiento,  
encargado a Gregorio  
Fernández por  
la cofradía de  
la Vera Cruz,  
en 1623.

piados para realizar una imaginería acorde con los nuevos tiempos. La función de estos pasos era más vivencial que didáctica: revivir la Pasión de Cristo a través de estas escenas. El espíritu de Trento daba mayor relevancia al realismo que despertaba la devoción que a la calidad artística. San Juan de la Cruz también lo había expuesto en la “Subida al Monte Carmelo”, con respecto a las imágenes de todo tipo: “más al propio y vivo estén sacadas... poniendo los ojos en esto más que en el valor y curiosidad



de la hechura y su ornato”. Un realismo que, en las esculturas, se conseguía a través de los elementos postizos que intensificaban la expresión: los dientes de pasta, los ojos de cristal, las espadas metálicas, las telas naturales<sup>83</sup>.

Los maestros imagineros para la elaboración de todo ello contaban con sus propias fuentes<sup>84</sup>, además de un sustrato teológico proporcionado por las grandes obras de la ascética y de la meditación espiritual, así como de la amplia literatura de los sermones, muchos de ellos entregados después a la imprenta: “llenaba su imaginación, y la elevaba en los asuntos, que había de representar, particularmente siendo sagrados, que expresaba con mayor viveza, pues era devoto é inclinado á ellos”<sup>85</sup>. Desde este contexto de sacralización intelectual debemos entender la relación entre la imaginería y las obras de fray Luis de Granada o los jesuitas Luis de La Puente o Luis de la Palma. Un primer paso para todo ello, como indica Teófanos Egido, era la llamada composición de lugar, de un Dios que sufría en su dimensión humana. En cada uno de estos pasos, el católico habría de seguirle hasta culminar en el instante dramático de su muerte en el Gólgota. Podemos poner un ejemplo en la escena de la Flagelación, tan magistralmente tratada por Gregorio Fernández.

Un instante de la Pasión escasamente desarrollado por los cuatro evangelistas, mucho más por los pintores, escultores y grabadores en la iconografía amplísima generada en torno a ella. En ninguno de los versículos de la Sagrada Escritura se detallaba el modo de proceder, amarrando al reo a una columna de manera tan violenta. Los detalles llegaron a partir de la literatura ascética, por las meditaciones de los misterios de la vida de Cristo, siguiendo después la citada metodología jesuítica. El gran éxito de estas obras llegó en el ámbito vallisoletano por las que fueron ofrecidas a la imprenta en 1605 y escritas por Luis de La Puente: “estando ya Cristo nuestro Señor desnudo en la columna, comenzaron los sayones á azotarle con extraordinaria crueldad [...] Con estos azotes comenzaron a descargar terribles golpes sobre las espaldas del Salvador, las cuales con la furia de los golpes, primero se encardenalaron, luego se desollaban del cuero delgado que tenían, después pene-

<sup>83</sup> “Su modo de plegar los paños lo tomó enteramente del natural, por medio de ropas verdaderas, y generalmente hacía lo mismo para la expresión de las cabezas, añadiendo lo que pedía, ó se le representaba que pedía cada asunto, y sugeto de por sí. En fin, si las cosas de esta clase se pudiesen extraer con tanta facilidad como las pinturas”, en PONZ, Antonio, *ob. cit.*, p. 55.

<sup>84</sup> NAVARRETE PRIETO, Benito. “Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández”. En *Gregorio Fernández, 1576-1636. ob. cit.*, pp. 55-66.

<sup>85</sup> PONZ, Antonio. *ob. cit.*, p. 54.

traron los azotes la misma carne, vertían arroyos de sangre que caían en el suelo. Y con esta crueldad iban golpeando é hiriendo todo el cuerpo, sin perdonar brazos ni hombros, y todo el pecho hasta descubrir los huesos”.

La crueldad descrita detalladamente para con Cristo estaba dirigida a la conciencia de un hombre pecador y a la necesidad que existía por lograr su conversión. Las Revelaciones de Santa Brígida describían cómo los golpes arrancaban los trozos de carne, arrastrados por la sangre. La visionaria sueca fijó el número de los azotes recibidos hasta un total de 5475. En la época tardomedieval la columna a la que se encontraba atado Cristo era alta y fina, transformada en el barroco en baja y gruesa, ancha en su base, sin que la espalda de Jesús recibiese apoyo alguno. Mientras que el canon medieval y renacentista continuaba el modelo de la columna de Jerusalén, la barroca continuaba la sanción que el concilio de Trento había realizado sobre la reliquia de la columna de Cristo, depositada en la basílica de Santa Práxedes de Roma. Esta segunda facilitaba una posición más dramática del azotado, favoreciendo la emoción generada en el espectador que contemplaba esta escena. Pudo escuchar e incluso leer el maestro Fernández uno de los sermonarios de Martín Peranza, el correspondiente de “Cuadragesimales y de la Resurrección” –impreso en Salamanca en 1604– en donde se decía: “quedando todo el cuerpo desnudo libre y desembarazado, para que los látigos y rebenques diessen vueltas al cuerpo”. Fernández se empleó con intensidad en el realismo de las heridas, especialmente en las llagas originadas por los flagelos, imagen también de aquellas que portaban los hermanos de sangre durante las procesiones. Azotados sobre los que se realizaba un destacado estudio anatómico, equilibrado, realista y dramático. Era el deseo de tratar el cuerpo humano, convirtiéndolo en la humildad de Dios desnudo ante el suplicio y el padecimiento: auténtico varón de dolores y de amor. Todo en una ciudad que albergaba una de las más antiguas cátedras de anatomía de España, en su Facultad de Medicina. Una concepción dramática que se acentuaba por la inclusión de verdugos y espectadores, contando los primeros con mucho de caricatura y brutalidad.

Una espiritualidad de la Pasión que no se vivía únicamente desde las procesiones de las cofradías penitenciales sino que tenía una dimensión mucho más amplia dentro de la Iglesia católica. Entre 1627 y 1630, el maestro Fernández tallaba un Cristo Yacente para la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Valladolid -donde hoy se ubica la tantas veces mencionada iglesia parroquial de San Miguel y San Julián-. Tallado de cuerpo entero, exento del sudario, presentaba unas características muy similares a la figura central del paso del “Descendimiento” de la cofradía



de la Vera Cruz. Seguramente, este Yacente fue realizado para ser utilizado durante la Semana Santa en la ceremonia del Santo Entierro, en la cual era menester su traslado hasta una urna que lo acogiese: cabellos analizados detenidamente, ojos de cristal, primoroso estudio anatómico, grandeza, realismo trágico en sus heridas, postizos. Todo ello constituía el dramatismo de una escultura que debía despertar la devoción<sup>86</sup>.

La procesión se convertía en la demostración de un culto exterior en la calle, tanto de día como de noche, a través de itinerarios fijos que ocasionaban importantes conflictos, dirimidos por los pleitos entre cofradías. Para ello, contaban con hermanos de luz y hermanos de sangre o disciplinantes, aunque los que portaban los pasos eran los mayordomos. La gente abarrotaba las calles para contemplar el paso de la procesión, no como meros espectadores pasivos, sino participando a través de sus sentimientos y reacciones. Gregorio Fernández participó activamente de este proceso, tanto laboral como espiritualmente. Parece probado que Juan de Juni fue cofrade de las Angustias, entonces conocida como la Quinta Angustia, solicitando en su testamento que en su entierro le acompañase la cofradía de la Pasión, la segunda de las penitenciales de la entonces villa, además de los Niños de la Doctrina, habituales en este tipo de acontecimientos, pues las limosnas recogidas en sus entierros contribuían a su subsistencia. Fernández perteneció a las de la Vera Cruz, Pasión y Angustias, tres a las que entregó mayor número de escenas procesionales. Artísticamente, él se convirtió en el artífice del núcleo esencial y más prestigioso de la Semana Santa tal y como la conocemos hoy. Como hombre de profunda religiosidad, fray Roque Alberto Faci recogió esa descripción del método de trabajo de Gregorio Fernández: “es tradición que no puso mano en escultura alguna sin prevenirse primero con la oración, ayuno, mortificación y penitencia”<sup>87</sup>. No fue este carmelita el primero que había recogido esta tradición piadosa, pues ya se había eco de ella Antonio Palomino<sup>88</sup>.

<sup>86</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Arte y Saber. La Cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV*, Catálogo de la Exposición. Madrid: 1999, p. 297.

<sup>87</sup> Fray Roque Alberto FACI, *Carmelo consagrado con las santísimas imágenes de Christo y de María Santísima que con especial devoción se veneran en varios conventos de la Regla*, Pamplona, por Pascual Ibáñez, 1759, p. 419.

<sup>88</sup> PALOMINO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Edición Aguilar, 1947, p. 829.

En esas estrategias de sacralización, e incluso de recristianización de la sociedad por las que apostó Trento, contaba con un protagonismo esencial el clero regular. Fernández se mostró, de nuevo, muy cercano a los establecimientos conventuales de esta ciudad levítica que era Valladolid. “El clero es el personaje colectivo más imprescindible e influyente de la vida corriente —señala Teófanés Egido— y entre ellos el regular era el más activo, por los amplios recursos que poseía a su alcance”. Un viajero francés, como era Barthémely Joly lo confirma en sus juicios: “en todo este país los frailes están en su elemento [...] se les llama padres, son honrados, respetados, bien vistos y recibidos por todos y en todos los lugares”. Por algo se consideraba que el estado de la castidad era el más virtuoso de todos, por encima naturalmente del matrimonio. Desde esta premisa se explican las palabras del cronista portugués Tomé Pinheiro da Veiga: “no dejaré de decir que hay infinitos religiosos muy santos, y son todos, pues el peor de ellos es mejor que el seglar más perfecto”<sup>89</sup>. Como decíamos antes, al detallar las fuentes intelectuales de la escultura procesional, la palabra predicada, enseñada, consoladora en el confesionario por dominicos y jesuitas, en definitiva, la palabra utilizada en los más diversos ministerios, se convertía en el principal recurso de actuación ideológica de frailes y clérigos regulares.

Además, ese barroco recristianizador desde el catolicismo proponía modelos de vida a través de los santos, modelados no solamente por una existencia con fama de ejemplaridad, sino a través de prolongados y cada vez más reglamentados procesos de beatificación y canonización. Nuevos santos, presentados por un elaborado género hagiográfico, menesterosos de una nueva imagen creada, entre otros, por Gregorio Fernández. Si Roma los elevaba a los altares, Fernández lo hacía físicamente, creando modelos plásticos e iconografías<sup>90</sup>. Las órdenes religiosas, tan abundantes en este Valladolid levítico, alimentaban estos encargos, pues la mayoría de los nuevos santos y beatos eran sus fundadores o los miembros más ilustres de sus claustros. 1622, en ese sentido, fue uno de los momentos culminantes, cuando fueron canonizados al mismo tiempo cuatro destacados españoles, todos ellos relativamente contemporá-

---

<sup>89</sup> PINHEIRO DA VEIGA, Tomé. *Fastiginia. Vida cotidiana en la Corte de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1989. p. 304.

<sup>90</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “Gregorio Fernández y el modelo icónico de Valladolid”. En VILLAR MOVELLÁN, Alberto y URQUIZAR HERRERA, Antonio (eds.). *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones*. Córdoba: Universidad de Córdoba, Grupo Arca, 2003.



neos: Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola y Francisco Javier, además del campesino medieval Isidro Labrador y el italiano Felipe Neri.

Los jesuitas se encontraban muy bien establecidos en Valladolid, Medina del Campo y Villagarcía y para todas estas casas trabajó Gregorio Fernández<sup>91</sup>. Ya pudo participar, según sugiere Urrea, en las fiestas de beatificación de 1610, cuando en noviembre de ese año se ubicó una escultura del “Padre Ignacio de Loyola” en el templo de la Casa Profesa, pudiendo repetir este modelo más tarde cuando se alcanzó la canonización de la mano del papa Gregorio XV. La imagen era de vestir o, mejor, se vistió, pues la Relación de beatificación nos ofrece una descripción de la sotana y el manto de terciopelo negro, aderezado por joyas de oro y pedrería. La que realizó, hacia 1610-1613, para el colegio de Villagarcía –noviciado de Castilla– se convirtió en modelo para otros encargos<sup>92</sup>. Posterior fue la tallada para la Casa Profesa de Valladolid, donde manifestó Fernández un acuciado realismo. Respondiendo a la creación de este modelo, se pueden situar las imágenes de San Ignacio en los colegios del Espíritu Santo de Salamanca, Palencia, Vitoria o Medina del Campo.

De las fuentes que pudo utilizar para este caso concreto se ha escrito en abundancia, pues Fernández no lo hizo de memoria sobre la madera, sino a través de los rasgos más personales de Ignacio de Loyola. Probablemente, Gregorio Fernández también conoció el retrato que ejecutó Jacobino del Conte y que presidía la edición de la “Vita Beati P. Ignatii Loiolae” escrita por Pedro de Ribadeneira, realizado por el pintor florentino basándose en los apuntes tomados ante el cadáver del fundador de la Compañía de Jesús. El retrato que de Ignacio había llegado a España en 1584 no agradaba en demasía a su primer biógrafo, el mencionado Ribadeneira. Precisamente, éste encargó otro a Alonso Sánchez Coello, basándose en la cabeza de barro que había modelado el hermano jesuita Domingo Beltrán a partir de una copia de la mascarilla en cera del fundador. Desde este retrato de Sánchez Coello –hoy desaparecido por el incendio provocado en la Casa Profesa de Madrid en 1931–, Ribadeneira encargó un grabado al flamenco Pierre Perret. Desde el modelo salieron las referencias que manejó

<sup>91</sup> BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier. *Valladolid, tierras y caminos de jesuitas*. Valladolid: Diputación Provincial, 2007.

<sup>92</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Gregorio Fernández 1576-1636*, Catálogo de la Exposición celebrada en la Fundación Santander-Central Hispano. Madrid: 1999, pp. 112-113.

Fernández aunque Rafael Hornedo<sup>93</sup> indica que mayor inspiración encontró el escultor en la mascarilla mortuoria. Tampoco resultaba extraño que los jesuitas de la Casa Profesa vallisoletana hubiesen conseguido una. El imaginero tuvo que animar ese rostro, aportando expresividad al modelo.

Ocurrió de manera más definitoria con la madre Teresa de Jesús, beatificada en 1614 y canonizada en 1622, pues se trataba de una santa muy castellana, cuya obra reformadora y fundadora se hallaba vinculada de manera muy intensa a la Castilla del barroco. Por eso, Urrea considera que Gregorio Fernández es el mejor intérprete español de la monja carmelita que había sido elevada a los altares. Encargos llegados desde las fiestas celebradas y desde los muchos conventos cercanos. El modelo ofrecido por el escultor gallego será constantemente reproducido. En definitiva, estos santos se convertían en sanción, no solamente de la Monarquía católica que los había protegido en vida, sino también de las órdenes religiosas que habían sido fundadas por ellos, especialmente la Compañía de Jesús y el Carmelo descalzo que hemos analizado.

En realidad, las fiestas tenían mucho de sacralizadas, como aquéllas que celebraron los franciscanos de Valladolid, los que moraban el convento de la Plaza Mayor. Fueron dos días de diciembre, 7 y 8 de 1617, en honor a la Inmaculada Concepción. Por entonces, Roma no había definido el dogma de la Concepción Inmaculada de la Virgen. Sin embargo, ésta también era una notable apuesta de la Monarquía Hispánica. Gregorio Fernández elaboró para esta ocasión una imagen de la Inmaculada que sería situada en el retablo mayor del Convento, “hecha con tal industria y primor que parece venció en ella el arte de la naturaleza [...] que parecía retrato de la del Cielo según estaba de bella y linda”. El modelo, creado por el maestro gallego, fue imitado con algunas variantes en distintos conventos de frailes franciscanos o monjas clarisas de otras ciudades<sup>94</sup>, siendo estas fundaciones abundantes.

Los santos servían para muchas cosas. Mucho más que los médicos. Se encontraban presentes, como vemos, desde los altares físicos de las iglesias, desde las estampas y grabados más difundidos, aquellos cuadros que poblaban las paredes de

---

<sup>93</sup> HORNEDO, Rafael María. “Tallas ignacianas de Gregorio Fernández y sus imitadores”. *Razón y Fe*, 696-697. 1956, p. 306.

<sup>94</sup> “Relación de las fiestas que se hicieron en el convento de San Francisco de Valladolid el día de la Purísima Concepción, 1617”. Roma, Archivo de la Embajada, manuscrito 441, fol. 14, cit en URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “Aproximación biográfica...”, *ob cit*, p. 26.



las casas y que los hemos reconocido en los inventarios de las mismas. Éstos eran elaborados en los talleres de la calle de Santiago, con una creciente demanda. El grabado era además un importante medio para la transmisión de iconografías, aunque en el caso de Fernández encontramos mayores vínculos para los relieves que para las esculturas exentas. Transmisión con un afán didáctico y devocional para la mayoría de los fieles que los contemplaban. Devociones que podían superar barreras que el reducido mundo personal del hombre moderno no alcanzaba a contemplar cotidianamente. También, a través de los grabados, se difundían los trabajos de los escultores con mayor rapidez. Eran pues, elementos indispensables en la religiosidad popular<sup>95</sup>.

A los Cristos y Vírgenes de los grabados se unían los santos para los diversos males y no sólo los del alma, sino para los del cuerpo, para los cuales se sentían menos protegidos. Santos presentes, como la divinidad, en la cotidianidad de Valladolid. Una ciudad necesitaba un protector oficial y la del Pisuegra no lo tenía de cuna en el siglo XVII. Desde la parroquia de San Miguel, situada en el centro de la Plaza del mismo nombre hasta el último tercio del siglo XVIII, ejerció una especial protección el gran Arcángel sobre la ciudad. La ciudad hizo voto de celebrar a San Miguel de forma especial, cuando las apariciones del guerrero celestial se encontraban de moda en Francia. Ya detallamos la vinculación de Fernández con esta iglesia. Existían, naturalmente, protectores particulares como los ángeles de la guarda. Ya los jesuitas se estaban encargando de difundir esta devoción. Tantos ángeles como vallisoletanos habitaban en las mentalidades que menudeaban por aquellas calles. Gregorio Fernández fue un gran intérprete de los ángeles en la madera, pues la angeología —como señala el profesor Martín González— era indispensable en la iconografía de la reforma católica. Hablamos de los hermosos arcángeles que realizó para la parroquia de San Miguel, o los remates de tantos de sus retablos o la pequeña imagen del arcángel San Gabriel, descubierta en la iglesia de Tudela de Duero y hoy en el Museo Diocesano. Un desnudo delicado, manierista, que responde a la primera época del maestro, componente probable de una escena de la Anunciación, con una composición abierta como aquel Mercurio de Juan de Bolognia. Clasicismo al servicio del barroco católico<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, María del Rosario, "Los grabados de las imágenes de la Semana Santa de Valladolid" en *Gregorio Fernández y la Semana Santa de Valladolid*, 1986.

<sup>96</sup> BRASAS EGIDO, José Carlos. "Una escultura inédita de Gregorio Fernández". BSAA, 1973, pp. 509-512. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El escultor...*, ob cit, p. 241.

La santidad, lo extraordinario, lo milagroso se apreciaba demasiado cercano. Eran los que vivían y morían en olor de santidad, como lo tuvo que conocer Gregorio Fernández para con una vallisoletana de su tiempo: Marina de Escobar, tan dirigida hasta 1624 por el jesuita Luis de La Puente, pero tan escrupulosa con la mayoría de los confesores que tuvo. El habitáculo del que no salió desde 1603, en su casa de la calle del Rosario, fue el escenario de constantes visiones que se convirtieron —y esto parece una contradicción— en un comportamiento cotidiano. La difundida existencia de doña Marina nos prueba la mezcla del cielo y la tierra entre los vallisoletanos de Gregorio Fernández. Lo cierto es que los pintores Diego Valentín Díaz y su discípulo Tomás de Peñasco plasmaron lo prodigioso de la venerable vallisoletana, acompañada siempre de sus visiones más frecuentes. Existía, así, demanda de su presencia y, en febrero de 1640, poco tiempo después de la fundación del convento de las brígidas, aspiración de doña Marina, la condesa de Requena solicitaba a Valentín Díaz una efigie de la admirada vallisoletana: “no habrá perdido la memoria del glorioso semblante de la Señora doña Marina de Escobar y siendo así se sirba de remitirme un retrato suyo para el pecho”<sup>97</sup>.

### La preocupación por la salvación

Los vallisoletanos, como católicos en una sociedad sacralizada desde la cual no se entendían otros posicionamientos, labraban desde el más acá la vida eterna que pretendían alcanzar en el más allá. Eran aquellas inversiones que se realizaban para conseguir rentabilidades espirituales y sobrenaturales, como señalan Teófanos Egido y Máximo García Fernández<sup>98</sup>. Inversiones que se podían hacer con mayor lucimiento si existían medios de inversión —y no sólo espiritual—, sino también material. De ahí, la importancia de los patronos, en la fundación y construcción de iglesias y capillas. Y así, ocurrió con Fabio Nelli de Espinosa, mercader y banquero de ascendencia italiana. Su palacio se convirtió en un deseo de perduración y de prestigio a través de las obras terrenas. No obstante, Fabio Nelli se preocupó de la

---

<sup>97</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús y BRASAS EGIDO, José Carlos. “Epistolario del pintor Diego Valentín Díaz”. En BSAA, 1980, 46, p. 444.

<sup>98</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo. Los castellanos y la muerte. Religiosidad y comportamientos colectivos en el Antiguo Régimen. Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 1996.



salvación de su alma y fundó una capilla funeraria bajo la advocación de la Anunciación, en el cercano convento de San Agustín. Precisamente allí fue enterrado a su fallecimiento en marzo de 1611<sup>99</sup>. Para decorar esta capilla, en 1606, contrató con el escultor Pedro de la Cuadra tres bultos de alabastro, que le representasen a él, su esposa y su hermano el canónigo Claudio Nelli, “*bincados de rodillas sobre sus*

Las visiones de Marina de Escobar, fundadora de las monjas brigidas y contemporánea de Gregorio Fernández. Círculo Diego Valentín Díaz, primera mitad del siglo XVII. Monasterio del Salvador, Madres Brigidas Valladolid (Fotografía: Javier Marín).

<sup>99</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Arquitectura y Nobleza*, Valladolid: 1996, pp. 115-122.

*almobadas*". El escultor no quedó satisfecho con los ocho mil reales que le había entregado el patrono. Fue entonces cuando se suscitó un pleito en el cual se acusaba a Pedro de la Cuadra de haber representado a Fabio Nelli —y fijense en las exigencias— con unas calzas que nunca usaba y con una edad que no tenía. Precisamente, Gregorio Fernández fue nombrado como tasador en el conflicto. El patrono tuvo que recibir las esculturas tal y como se encontraban<sup>100</sup>.

La mayoría de los miembros de la familia del escultor gallego fueron enterrados en la sepultura familiar que había comprado el propio maestro escultor en el convento de los frailes carmelitas calzados, muy probablemente en 1622, quizás con motivo de la muerte de su primer yerno, el escultor Miguel de Elizalde. Su hijo primogénito, Gregorio, fue enterrado en la propia parroquia de San Ildefonso en 1610. Se reproducía en la morada de espera hacia la vida eterna la misma y compleja estructura familiar que se había sucedido en vida: aprendices, criados, yernos, nietos, hasta alcanzar a los propietarios, así como a otros descendientes que consideraban que esta sepultura se convertía en un privilegio reservado a la familia, cobijando a sus generaciones futuras. Caso semejante fue el de la sepultura de Juan de Juni en la propia que compró en el convento de dominicas de Santa Catalina.

La elección de un lugar para su entierro no era baladí y se hallaba en relación con las ofertas de salvación presentadas por las distintas órdenes religiosas y sus establecimientos. Los franciscanos presentaban a todos los vallisoletanos que muriesen con su hábito, una redención anual pues San Francisco bajaba al purgatorio una vez al año para salvarlos. El escapulario de la Virgen del Carmen permitía a sus devotos permanecer en el purgatorio, como máximo, una semana. Los carmelitas decían que los que muriesen con el hábito del Carmen, eran visitados y rescatados de ese fuego provisional por la Virgen cada sábado. Y esto se traducían en ingresos por conseguir tales hábitos y el acceso a sus privilegios. Nada de esto fue objeto de duda y discusión hasta el siglo XVIII con la aparición de unos elitistas ámbitos ilustrados. De ahí, que fuese frecuente la adquisición de sepulcros en los conventos que despertaban mayores atractivos.

La muerte tenía que ser preparada, una actitud que despertó la inquietud y generó abundantes escritos y tratados a tal efecto. Gregorio Fernández se había encontrado en distintas ocasiones al borde del final. Y aunque el médico no se

---

<sup>100</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Arquitectura y Nobleza...*, ob cit, p. 120.



hallase muy prestigiado, era una referencia junto al escribano que estaba llamado a hacer cumplir las disposiciones materiales establecidas por el moribundo por la cauce del testamento, y por supuesto, el sacerdote que, en el caso de pertenecer a las órdenes religiosas, podía convertirse con maestría en director espiritual de esos últimos instantes. Fernández, como le ocurría habitualmente al hombre barroco en el siglo XVII, había convivido mucho con la efímera existencia. Subraya Urrea que esta convivencia con la fugacidad de la vida, le sirvió a Fernández para profundizar en el sentido de la misma<sup>101</sup>. Era también la importancia de las obras. Y muchas de estas cuestiones se subrayaban por el mencionado testamento. La muerte llegó cuando aquel Pisuegra, vecino del escultor, no traía las aguas tranquilas. La riada provocará consecuencias catastróficas para la parroquia de San Ildefonso. Unos días antes había fallecido el maestro escultor. Era el 22 de enero de 1636<sup>102</sup>.

La partida de defunción firmada por el cura párroco de esta iglesia —el licenciado Francisco Nieto— dejaba constancia de que el “yngsigne escultor” había recibido los sacramentos, había otorgado testamento y codicilo ante el escribano Miguel Becerra<sup>103</sup>; había expresado su deseo de ser enterrado en “su sepultura” del

<sup>101</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “Aproximación biográfica...”. En Catálogo de la Exposición de la Exposición Gregorio Fernández 1576-1636, p. 35.

<sup>102</sup> Hoy, con el libro de difuntos de San Ildefonso delante, no es necesario hacer un recorrido historiográfico sobre lo que otros han dicho acerca de la fecha de la muerte del escultor, pues ha servido de equivocación la lectura de la losa sepulcral que Martí y Monsó todavía había contemplado en la antigua iglesia del Carmen Calzado -“menos mal que la sepultura del gran escultor se conserva intacta y que aún podemos leer su inscripción como la leyeron nuestros antepasados” (Martí, ob. cit., pág. 406). Rafael Floranes la había copiado en sus manuscritos, habiendo confundido la fecha de compra de la sepultura con la del fallecimiento del maestro escultor: “ESTA SEPVLATURA ES DE GREGORIO FERNANDEZ SCVLPTOR Y DE MARIA PEREZ SV MVGER Y DE SVS HEREDEROS Y SVBCESORES, AÑO DE 1622. Y AORA ES DE DON FRAN.CO DE HOGAL Y DE D<sup>a</sup>. THERESSA DE LAS DVENÍAS Y DE SVS HEREDEROS. AÑO DE 1721”.

<sup>103</sup> “Del día, mes y año en que falleció Gregorio Hernandez consta ya por un asiento de los libros de la parroquia de San Ildefonso. Este descubrimiento lo hizo Don Josef Maria Entero, Relator de la Real Chancillería de Valladolid, y me lo participó á Madrid en carta de 18 de Diciembre de 1796 en estos términos: «No quiero retrasar á Vm. la noticia del hallazgo que ha hecho de la partida de muerte de nuestro Gregorio Hernandez, acaecida en 1636, donde se dice testó ante Miguel Becerra. Réstame seguir este hilo de Ariadna á ver si logro saber en qué oficio se hallan los papeles de Becerra, en cuyo caso se buscará el testamento, donde tal vez dirá el lugar de su naturaleza, y quienes fueron sus padres». Poco días después, en 31 del dicho mes y año, el Cura de la parroquial de S. Ildefonso le dio un certificado de aquella partida, y me la remitió legalizada en 1<sup>o</sup> de Enero de 1797 según le pedí”, en BOSARTE, Isidoro, Viage artístico..., ob. cit., pps. 198-199.

convento del Carmen Calzado y su disposición de que se dijese cien misas. Una cuarta parte de las mismas estarían destinadas a su parroquia de San Ildefonso, una división que era importante por su dimensión económica. Gregorio Fernández destinaba una nueva y última ayuda a la parroquia, una limosna para la realización de la torre. Por último, se designaban los testamentarios que debían velar por sus disposiciones: su viuda María Pérez y el prior del convento, fray Juan López<sup>104</sup>.

Allí habría de ser el maestro enterrado, rodeado de sus obras, “en el cuerpo de la iglesia junto a la pila del agua bendita —escribía en el siglo XVIII Manuel Canesi—, baxo de una lossa, yace aquel gran varón estatuario Gregorio Hernández, gallego de nación, especialísimo en su facultad, como lo publican tantas hechuras de sus manos como están repartidas en Valladolid y otras partes”<sup>105</sup>. Si leemos aquel libro de difuntos podemos comprobar que Gregorio Fernández no fue una excepción a la hora de elegir un convento como espacio de su última morada, pues en el margen derecho del mismo el cura párroco hacía una anotación clara en la que se especificaba si se había elegido la propia parroquia de San Ildefonso o los conventos cercanos del Carmen calzado o de Sancti Spiritus.

Persistía, como entonces no podía ser de otra forma, la idea del purgatorio, con las citadas indulgencias, por la cual las almas necesitaban constantes ayudas desde la tierra para alcanzar la gloria definitiva. En su testamento de 1661, María Pérez estableció que su cuarto yerno tomase posesión de la parte de propiedad que le correspondía de una casa de sus padres heredada en Madrid, en la calle de la Paloma y que, tras venderla, ese dinero se pusiese a censo, con el objeto de fundar en el convento de los frailes carmelitas calzados de Valladolid una memoria de cinco misas cantadas anuales, “por mi alma y del dicho mi marido”<sup>106</sup>. Sin embargo, a Gregorio Fernández se le llegaron a aplicar coordenadas que definían la fama de santidad. Cean Bermúdez se hacía eco en su “Diccionario” de la tradición que circulaba por la ciudad de que “se

---

<sup>104</sup> AGDV, Parroquia de San Ildefonso, Libro de difuntos, año 1636, f. 202.

<sup>105</sup> Antonio Ponz, que visitó la iglesia cuando los frailes se encontraban viviendo en el convento, afirmaba que “en medio del cuerpo de la Iglesia hay una lápida en el suelo” (Ponz, *ob. cit.*, p. 101).

<sup>106</sup> AHPV, Testamento de María Pérez, esposa que fue del escultor Gregorio Fernández, ante Manuel Álvarez de Uñas, 21 abril 1661.



conserva entero su cuerpo en la iglesia del Carmen calzado, lo que aseguran los religiosos, por haberle visto así doce años hace”<sup>107</sup>.



La presencia del escultor Gregorio Fernández en Valladolid, y no solamente en la ciudad del Pisuerga, se encontraba especialmente en sus obras. La antigua calle de San Luis es conocida hoy como de “Gregorio Fernández”. El espacio conventual del Carmen Calzado, después de la exclaustración y la desamortización, se convirtió en Hospital Militar. Su iglesia permaneció y allí la sepultura del imaginero y de su familia, cubierta por la losa del sepulcro, hoy conservada en el Museo de Valladolid. A mediados del siglo XIX, se planteó en la ciudad la posibilidad de erigir un monumento dedicado a Gregorio Fernández. Finalmente, los restos mortales se perdieron. Los homenajes urbanísticos han sido pocos a la hora de recordar a Gregorio Fernández, pues solamente se le perpetuaba urbanísticamente a través del nombre de una calle, muy bien situada eso sí aunque poco referenciada —me refiero al titular de la misma—. Ni siquiera se ha ubicado todavía lo que ya solicitaba el viajero Isidoro Bosarte a principios del siglo XIX: “mi deseo sería que en medio del patio entre la puerta y las habitaciones —ese era el aspecto antiguo de la casa-taller de Juan de Juni y Gregorio Fernández— se pusiese una columna con un rótulo que dixese así: Estas fueron las casas y taller de Juan de Juni, en que sucedió Gregorio Hernandez, insignes escultores”<sup>108</sup>. Una denuncia que no ha envejecido todavía.

---

<sup>107</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Antonio, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid. Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, p. 264.

<sup>108</sup> BOSARTE, Isidoro. *Viage artístico...*, *ob. cit.*, p. 198.





## MECENAZGO Y CLIENTELAS CLERICALES EN LA CASTILLA BARROCA

Máximo García Fernández

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

### Resumen

En los últimos tiempos, varios de los estudios emprendidos en los campos de la historia social, política o de las mentalidades se han planteado desde el marco del clientelismo regio y cortesano, con la finalidad de revalorizar la importancia que su mecenazgo artístico y cultural tuvieron en la Castilla, en la España y en la Europa, de los siglos Modernos, y máxime en los tiempos barrocos, cuando las demostraciones externas, populares, eran fundamentales para comprender los resortes del poder en aquella civilización. Sociedad hidalga caracterizada también por estar fuertemente sacralizada, y en la que el sustrato clerical y la trascendencia eterna dominaban la cotidianeidad y donde las manifestaciones públicas y colectivas eran imprescindibles.

Este trabajo, precisamente y siguiendo esas referencias bibliográficas, trata de esbozar algunas de las pautas y métodos a seguir para conocer mejor el control eclesiástico y el ejercido por las cofradías vallisoletanas sobre el conjunto de la población urbana y rural circundante a través de su patrocinio como mecenas de buena parte de las manifestaciones artísticas reinantes durante el Siglo de Oro; y a partir de la cuales consiguieron capitalizar su propia existencia y, desde sus exhibiciones estratégicas y procesionales que les hicieron célebres, establecer un fuerte, duradero y eficaz dominio sobre las conciencias.

En aquella civilización sacralizada, el protagonismo clerical y la trascendencia dominaban lo cotidiano. Por eso, las manifestaciones públicas y colectivas eran imprescindibles y los canales del patrocinio pasaban por el encargo de obras de arte.

De cara a conocer mejor las pautas y métodos de mecenazgo seguidos por la Iglesia y las cofradías —vallisoletanas— para ejercer su control ideológico sobre el conjunto de la población urbana y rural castellana, resulta imprescindible partir de una buena selección bibliográfica crítica. Desde esa óptica se abre el debate que proponemos en esta mesa redonda en torno a la figura de Gregorio Fernández, centrado en el concepto de mecenazgo eclesiástico, en su propia existencia con caracteres específicos, en su plasmación concreta en los distintos niveles diocesano, parroquial y regular, y, más específicamente, analizando el papel de patrocinio desarrollado entonces por las hermandades urbanas populares.

#### Bibliografía comentada e historiografía

En el campo de la historia política española entre 1550 y 1650, se han planteado diversos estudios desde la perspectiva del mecenazgo artístico y cultural regio y cortesano en el marco de sus estrategias de poder y clientela, toda vez que en aquellos tiempos barrocos las demostraciones externas, como resortes estratégicos privilegiados entonces, eran fundamentales para canalizar su influencia y capacidad de intervención sobre el conjunto de la sociedad.

Partiendo de varios estudios europeos que introdujeron esta temática<sup>1</sup>, el acopio de monografías sobre mecenazgo dentro de la Monarquía Hispánica empieza a ser ya importante en volumen y calidad. Desde las genéricas<sup>2</sup> a aquellas otras que partiendo de meros planteamientos artísticos enlazan la Edad Media con la Modernidad y transitan por jugosas referencias sobre la etapa de los Reyes Católicos

---

<sup>1</sup> Por ejemplo: GOLDTHWAITE, R. A. *Wealth and the demand for art in Italy, 1300-1600*. Baltimore, 1995; HADRILL, A. W. (ed.). *Patronage in ancient society*. Londres, 1989; HASKELL, F. *Patronos y pintores: arte y sociedad en la Italia barroca*. Madrid, 1984; o VERGARA, A. *Rubens and his Spanish Patrons*. Cambridge, 1999.

<sup>2</sup> Sin ánimo de ser exhaustivo: SUREDA, J. *La gloria de los siglos de oro: Mecenas, artistas y maravillas en la España Imperial*. Barcelona, 2006; "El triunfo de lo celestial", pp. 170 y ss.; VIGO TRASANCOS, A. (ed.). *Cultura, poder y mecenazgo*. Santiago, 1998; TREVOR-ROPER, H. *Príncipes y artistas: mecenazgo e ideología en cuatro cortes de los Habsburgo: 1517-1623*. Madrid, 1992 ("Felipe II y la Contrarreforma", pp. 59-103); RODRÍGUEZ-ACOSTA, M. *El mecenazgo: misión ética y comportamiento histórico*. Madrid, 1986; VV.AA. *Patronos, promotores, mecenas y clientes*. Murcia, 1992 (Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte, Murcia, 1988); SERRERA, J. M. "La historia del coleccionismo y mecenazgo en la España Moderna". En BERNARDO ARES, J. M. de (ed.), *El hispanismo angloamericano: Aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura españolas, siglos XVI-XVII*. Córdoba, 2001, pp. 1431-1452; o MORÁN TURINA, M. y CHECA CREMADES, F. *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985.



y la primera mitad del XVI<sup>3</sup>, hasta llegar ya a los trabajos mucho más concienzudos sobre la época de Felipe II<sup>4</sup>. En todo caso, y aunque también son de interés las aportaciones centradas en la Ilustración española<sup>5</sup>, cuando ya la ruptura de los modelos de Antiguo Régimen empieza a ser evidente en el campo cultural y se abrían paso rápidamente los nuevos conceptos museísticos y conservatorios respecto al conjunto de las plasmaciones arquitectónicas y artísticas<sup>6</sup>, sin duda, el siglo XVII, el Barroco, el Siglo de Oro o el amplio periodo Contrarreformista, como mejor pueda caracterizarse, está concitando el mayor número de estudios y de propuestas conceptuales para conocer el alcance de la presencia cortesana, nobiliaria y eclesiástica en la protección y estímulo de las artes.

<sup>3</sup> Recuérdense: YARZA LUACES, J. *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993; y del mismo autor: *La nobleza ante el Rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo xv*, Madrid, 2003; MAHN-LOT, M. "Le mécénat d'Isabelle la Catholique". *Revue Historique*, 177 (2), 1987, pp. 289-307; PONS FUSTÉ, F. *Erasmistas, mecenas y humanistas en la cultura valenciana de la primera mitad del siglo XVI*. Valencia, 2003; BAYÓN, D. *Mecenazgo y arquitectura en el dominio castellano (1475 - 1621)*. Granada, 1991; o WILTROUT, A. *A patron and a playwright in renaissance Spain: The House of Feria and Diego Sánchez de Badajoz*. Londres, 1987.

<sup>4</sup> Ténganse en cuenta: BOUZA ÁLVAREZ, F. "Ardides del arte: cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II". En *Un príncipe del Renacimiento: Felipe II, un monarca y su época* [exposición]: Museo del Prado, 13-octubre-1998 a 10-enero-1999, Madrid, 1998, pp. 57-82; MULCAHY, R. *Philip II of Spain: Patron of the Arts*. Dublín, 2004; o DIEZ DEL CORRAL, R. *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Madrid, 1988.

<sup>5</sup> Véanse: CANTARELLAS, C. "Un mecenas de la ilustración, el cardenal Despuig". En *Patrones, promotores, mecenas y clientes*, Murcia, 1992, pp. 459-464; BARRIO MOYA, J. L. y LÓPEZ TORRIJOS, R. "Las colecciones artísticas del IV marqués de los Balbases en Madrid y Génova", *Id.*, pp. 437-442; WERT ORTEGA, J. P. "Jovellanos 'aficionado': su actividad coleccionista en relación con el origen de la moderna cultura artística en España", *Id.*, pp. 571-580; HERNÁNDEZ CAÑO, M.<sup>a</sup> J. "El mecenazgo de las elites guipuzcoanas en el siglo xvii". En Simposio *Las elites Vasco-Navarras y la Monarquía Hispánica* (siglos XVI-XVIII), Vitoria, 29-30, octubre, 2003; o AQUERRETA, S. *Francisco Mendinueta: Finanzas y Mecenazgo en la España del siglo xviii*. Pamplona, 2002.

<sup>6</sup> Entre otras aportaciones recientes: URREA FERNÁNDEZ, J. "La desamortización y la conservación de los bienes artísticos muebles". En DIOS, S. de (coord.). *Historia de la propiedad: patrimonio cultural*. Salamanca, 2003, pp. 155-172; Pedro LÓPEZ GÓMEZ, "La construcción de un sistema nacional de archivos (1858-1936)", *Id.*, pp. 201-256; o ANES, G. *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*. Madrid, 1996.



Retratos de los reyes Felipe II y Felipe III. Grabados, siglo XVIII. Real Colegio de Ingleses de Valladolid.

La etapa de Felipe III y Felipe IV, protagonizada por sus casa reales más la inestimable colaboración de sus respectivos grandes validos Lerma y Olivares, suscita un enorme interés en cuanto al replanteamiento de la relación existente entre el artista y los encargados de su financiación, junto a la consideración de la propia obra, y su calidad y belleza, entendida también como fórmula de expresión del poder, de los poderes, o de adoctrinamiento colectivo-popular<sup>7</sup>.

En este sentido cabe destacar que el mecenazgo literario es ya bien conocido de la mano de excelentes especialistas, máxime tras algunos centenarios que han revitalizado figuras 'barrocas' tan señeras como la de Cervantes<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> SIMAL LÓPEZ, M. *Los condes-duques de Benavente en el siglo XVII: patronos y coleccionistas en su villa solariega*. Benavente, 2002; MORÁN, M. y GARCÍA GARCÍA, B. J. (eds.). *El Madrid de Velázquez y Calderón: villa y corte en el siglo XVII. I, Estudios históricos*. Madrid, 2000; o COLOMER, J. L. (dir.). *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*. Madrid, 2003.

<sup>8</sup> DIEZ, J. I. (ed.). *El mecenazgo literario en la casa ducal de Béjar durante la época de Cervantes*. Valladolid, 2005; SIEBER, H. "The Magnificent Fountain: Literary Patronage in the Court of Philip III", *Cervantes*, vol. 18 (2), 1998, pp. 85-116; o WRIGHT, E. R. *Pilgrimage to Patronage: Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Lewisburg, 2001.



Y sin embargo, se viene insistiendo menos en el protagonismo eclesiástico a la hora de patrocinar buena parte de los encargos artístico-religiosos producidos durante aquel largo Barroco castellano<sup>9</sup>. Es decir, conceptualmente, se ha avanzado mucho en saber las motivaciones de los reyes a la hora de capitalizar artísticamente la proyección de sus obras sobre el conjunto social, mientras que los investigadores no han tenido tanta atención o han ahondado menos en los cambios experimentados por el amplio mundo eclesiástico en la forma de influir plásticamente en la opinión pública.

En torno a esa etapa Barroca los trabajos sobre cultura cortesana desde este enfoque ya son copiosos e interesantes, entre los que destacan los estudios palatinos de Elliott y Brown<sup>10</sup>, los ligados a distintas familias aristocráticas<sup>11</sup> o los referidos a la propia urbe vallisoletana<sup>12</sup>. Reyes y validos cobran así un nuevo protagonismo.

Algunos de los últimos títulos de los doctores Bernardo García y José Martínez Millán (y de Manuel Rivero Rodríguez, Manuel Herrero Sánchez, Antonio Álvarez-

<sup>9</sup> Ladero Quesada, M. Á. “Mecenazgo real y nobiliario en monasterios españoles: los Jerónimos (siglos xv y xvi)”. En *Príncipe de Viana*, anejo 3 (1986), pp. 409-439; o Ríos, M.ª T. *El mecenazgo del arzobispo Monroy: un capítulo del barroco compostelano*. Santiago, 1980.

<sup>10</sup> Brown, J. y Elliott, J. H. *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, 1988 (2003).

<sup>11</sup> Alonso, B., Carlos, M.ª C. de y Pereda, F. *Patronos y coleccionistas: los Condestables de Castilla y el arte, siglos xv-xvii*, Valladolid, 2005; Martínez Del Barrio, J. *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna en Italia (1558-1694)*. 2 vols., Madrid, 1991; Cuadrado Sánchez, M. “Contribución al estudio del coleccionismo nobiliario madrileño de la primera mitad del siglo xvii: el inventario de los bienes de la condesa de Oñate”. En *Patronos, promotores, mecenas y clientes*. Murcia, 1992, pp. 277-282; Muñoz Jiménez, J. M. “Las colecciones de pintura del palacio del infantado de Guadalajara en la segunda mitad del siglo xvii”, *Id.*, pp. 325-332; Pons Fuster, F. “El mecenazgo cultural de los Borja de Gandía. Erasmismo e iluminismo”. *Estudis*, 21 (1995), pp. 23-43; Hidalgo Ogayar, J. *Los Mendoza y Alcalá de Henares: su patronazgo durante los siglos xvi y xvii*. Madrid, 2002; García López, A. “El mecenazgo de fray Pedro González de Mendoza, obispo de Sigüenza, en la villa de Pastrana, impulsador de la construcción del colegio de San Buenaventura (1628) y otras obras del palacio ducal y en el convento de San Francisco”, *Anales Seguntinos*, 8 (1992), pp. 115-136; o Fernández Madrid, M.ª T. *El mecenazgo de los Mendoza en Guadalajara*. Guadalajara, 1991.

<sup>12</sup> Urrea, J. *Catálogo Exposición Valladolid. Capital de la Corte (1601-1606)*. Valladolid, 2002; y del mismo autor: *Arquitectura y nobleza: casas y palacios de Valladolid*. Valladolid, 1996.

Ossorio Alvariño, de Bernardo Ares, Adolfo Carrasco Martínez o Carlos Hernando<sup>13</sup>) giran en torno al mecenazgo regio seguido durante la segunda mitad del siglo XVI y, fundamentalmente, en la época posterior del duque de Lerma y, después, en la del conde-duque de Olivares. En general, se trata de análisis centrados en la eficacia del mecenazgo cultural establecido desde tiempos de Felipe II a los de su nieto Felipe IV, partiendo exclusivamente de la óptica de la historia política, y que marginan aspectos claves sobre el peso cultural y religioso fijado por cofradías, conventos o catedrales.

Analizando cómo esta bibliografía trata estas cuestiones, puede concluirse que las aportaciones son ya valiosas, aunque queda mucho que recorrer en cuanto a conceptualización y acometida de más estudios monográficos específicos. En todo caso hay que destacar las magníficas descripciones aparecidas en sendas obras colectivas que analizan pormenorizadamente las cortes de Carlos V y Felipe II<sup>14</sup>.

Además, en la actualidad están constituidos algunos equipos de investigación en torno a Bernardo García García vinculando el mecenazgo de la corte madrileña filipina con la flamenca y que trata de coordinar las claves de las influencias recíprocas, partiendo de que dicho doctor cuenta ya con varios trabajos y muy serios al respecto (y bien valorados por el modernismo internacional)<sup>15</sup>.

A su vez, desde el estudio del manuscrito, las letras —y la imagen— el doctor Bouza sugiere siempre muchas preguntas y respuestas satisfactorias<sup>16</sup>, como pudo

---

<sup>13</sup> HERNANDO SÁNCHEZ, C. J. *Castilla y Nápoles en el siglo XVI: el virrey Pedro de Toledo. Linaje, estado y cultura (1532-1553)*. Valladolid, 1994 (parte III, 'Represión y Mecenazgo' (pp. 341-537); capítulo VI, 'Religión y Cultura' (pp. 437-537); 'El mecenazgo literario' (pp. 484-494); y 'Los espacios de poder y las artes' (pp. 504-537); 'Gusto artístico e imagen del poder' (pp. 528-532)).

<sup>14</sup> MARTÍNEZ MILLÁN, J. (coord.). *La Corte de Carlos V*, 3 vols. Madrid, 2000; o MATÍNEZ MILLÁN, J. y FERNÁNDEZ CONTI, S. (coords.). *La monarquía de Felipe II: la Casa del Rey*, 2 vols., Madrid, 2005.

<sup>15</sup> Por ejemplo: GARCÍA GARCÍA, B. J. "La Corte de los Archiduques en Bruselas", *Torre de los Lujanes*, 44 (2001), pp. 59-76; o del mismo autor: "Los regalos de Isabel Clara Eugenia y la Corte española: intimidad, gusto y devoción", *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 143 (2000), pp. 16-27.

<sup>16</sup> BOUZA ÁLVAREZ, F. J. *Palabra e imagen de la Corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*. Madrid, 2003; y del mismo autor: "Coleccionistas y lectores: la enciclopedia de las paradojas". En ALCALÁ-ZAMORA, J. (coord.). *La vida cotidiana en la España de Velázquez*. Madrid, 1995, pp. 235-254.



comprobarse también en su presentación de la conferencia vinculada a la Exposición *La Almoneda del Siglo* (El Prado, 2002) para conmemorar lo ocurrido tras la ejecución de Carlos II de Inglaterra, cuando Felipe IV compró de la corona inglesa algunas pinturas magníficas de Rubens o de su predilecto Velázquez, todo lo cual provocó, en boca del profesor J. H. Elliott (Valladolid, noviembre, 2005) en la consideración de dicho monarca como ‘Rey Planeta y Mecenas’: “gran patrón de los grandes ingenios y talentos de su tiempo”.

Últimamente, diversos cursos y masters se vienen volcando también sobre el análisis de esas palabras claves a revalorizar para un mejor conocimiento del impacto del poder sobre la población a través de unos cauces de demostración no políticos exclusivamente: patronato, mecenazgo, coleccionismo artístico y promoción<sup>17</sup>. Y algunas tesis de Historia Moderna no tan lejanas en el tiempo también se han enfocado bajo este prisma; destaca la del doctor Francisco Amores Martínez, *El mecenazgo artístico en el Aljarafe sevillano durante la Edad Moderna* (Sevilla, 1999)<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Así, por ejemplo, en la Fundación Carlos de Amberes de Madrid tuvo lugar el VI Seminario Internacional de Historia *Banca, crédito y capital: la Monarquía Hispánica y los Antiguos Países Bajos, 1505-1700* (diciembre, 2002), cuya mesa III se dedicó a la ‘Cultura material, condición social y mecenazgo artístico de los hombres de negocios’, interviniendo, entre otros: Piero Bocardo, M.<sup>a</sup> Jesús Muñoz y Carmen Sanz Ayán (“Autopromoción y mecenazgo: los hombres de negocios florentinos en el reinado de Felipe IV”); lo mismo que los cursos de doctorado de la Universidad de Navarra (2003-04) *Patronato y Mecenazgo en el Antiguo Régimen* o el que acaba de celebrarse en 2006-07 sobre “La cultura cortesana virreinal. Mecenazgo artístico. Literatura y poder: teatro y poesía” dentro de *La imagen y las bases del poder en el mundo hispánico: de Felipe II a Felipe IV*; o el anterior simposio *Mecenazgo y Finanzas en la España del siglo XVIII* (Pamplona, 2000-01). También en Valladolid y Madrid: *Arte de Corte en la Edad Moderna* (Valladolid, noviembre, 2007 –curso promovido por los grupos de investigación *Arte, arquitectura y civilización de corte en España (siglos XV-XVIII)* y *Coleccionismo, mecenazgo regio y relaciones artísticas en la Europa Moderna*, dirigido este último por Fernando Checa)– entre cuyos objetivos ha destacado la utilización de una metodología actualizada sobre el patrocinio, mecenazgo y coleccionismo cortesano en la época moderna.

<sup>18</sup> Donde estudia la personalidad de los patronos, mecenas y clientes que hicieron posible las empresas artísticas en algunas localidades aljarafeñas durante los siglos XVI-XVIII. A la labor de mecenazgo de la nobleza de título (especialmente los miembros de la Casa de Olivares), le siguen las personalidades eclesiásticas, entre las que destacaron los arzobispos y cardenales sevillanos del XVIII y los abades y canónigos de la Colegiata de Olivares (junto a la intervención de otros burgueses y clérigos de la época). Finalmente, se dedica un lugar privilegiado a las hermandades y cofradías como motores de desarrollo del mercado artístico de la época.

#### Mecenas cortesanos y artistas durante el Barroco. Reflexiones

Durante el Renacimiento predominaba el encargo individualizado para cumplir funciones didácticas, persuasivas o de prestigio. Y dentro de esa idea hay que diferenciar el mero patronato del mecenazgo y el coleccionismo, en una gradación de funciones y valores relacionados con el artista-intelectual, su producción y el comitente. Primaba entonces el mero patrocinio del encargo y sin que la apreciación estética fuese esencial. Después llegaría el coleccionismo, que implicaba ya un gusto personal más elaborado a la búsqueda de espacios semimuseísticos. Un tercer paso se relacionaba, básicamente desarrollado durante el Barroco, con un mecenazgo vinculado a una protección muy íntima y mucho más directa con los maestros<sup>19</sup>.

Así, por ejemplo, Felipe II, ‘gran protector de las artes’, coleccionó un gran número de pinturas, poniéndonos sobre la pista de sus gustos personales. El caso de Tiziano es el más claro ejemplo de mecenazgo de la época, pues aunque se le hicieron encargos para espacios muy concretos, existía una clara afición regia hacia su trabajo (verdadero coleccionista también de las obras de El Bosco), aunque todavía actuando básicamente como un gran patrocinador. Protección directa que alcanzó además a los Leoni, a Gaspar Becerra o a Sánchez Coello y, en la arquitectura, a su gran protegido Juan de Herrera. Todo ello implicaba otro concepto diferente del artista y del propio arte, cuando, sobretodo, eran las funciones que debían cumplir los encargos más las necesidades decorativas las que empezaban a determinar la calidad final y el reconocimiento de las autorías.

Además, a través de sus donaciones y periódicas ‘entregas’ realizadas para la erección de El Escorial, el mecenazgo internacional filipino destacaría como uno de los más decisivos de la Europa de la segunda mitad del XVI. El sentido programático, religioso e ideológico de aquella operación supervisada personalmente y controlada en todo momento por el monarca fue absoluto, elaborando toda una compleja política de patrocinio a través de una relación muy directa con los artistas implicados, de cara a alcanzar un signo externo de magnificencia universal que difundiese por todo el orbe tanto su imagen regia revalorizada como el inmenso poder de la liturgia católica. ¿La Iglesia actuaba de la misma manera?

---

<sup>19</sup> CHECA, F. *Felipe II, mecenas de las artes*. Madrid, 1993 (1997); “El sistema de mecenazgo con pintores y artistas”, pp. 301-309.



El Arte ofrecía grandes posibilidades para conservar el recuerdo de los poderosos, mentores y protectores, civiles o pertenecientes a la Iglesia<sup>20</sup>. En una época absolutista y sacralizada, cuya cultura e ideología giraban en torno a la glorificación del Estado y al mantenimiento del sistema religioso que lo afianzaba, la conciencia de utilidad política y clerical unida fue aprovechada, a su vez, para reclamar una mayor consideración hacia los propios artistas. Relación versátil, y ambigua, entre patrón y arte, que en el XVII cambiaría hacia la aparición del mecenas que gustaban de proteger a ciertos creadores. Se mezcló entonces la necesidad de perpetuar y ensalzar la memoria del mecenas con el reconocimiento socioeconómico del artista: armas políticas e ideológicas de las instituciones eclesiásticas y del Estado bien remuneradas; calidad al servicio de los intereses de distinción y persuasión de sus patronos. Mediante este uso de la cultura, se perpetuaban los privilegios, además de ser una fórmula magistral del entretenimiento cortesano y de servir como medio aleccionador, formativo y de propaganda de las ideas contrarreformistas. Siempre, motivos utilitarios y canales prácticos para la difusión de prestigios y mensajes, de cara a la reafirmación de los status de los poderes dominantes. De donde surgiría el coleccionismo, a la par que la consideración ascendente del artista no ya sólo como artesano (y mucho mejor pagado), cuando además su demanda fue en aumento al avanzar el periodo barroco. Y todo con una enorme proyección popular urbana. Otra cosa era la sujeción a la ortodoxia de la época y a la voluntad del protector, en detrimento de la capacidad creativa del propio artista desde el momento en que entraba a formar parte de aquellas redes clientelares generadas por el poder, y sujeto a los vaivenes de los ascensos y caídas en desgracia de sus protectores a la hora de encumbrar o truncar su carrera de éxito. Dentro de ‘consumos suntuarios elitistas’, se trataba por tanto de una utilización propagandística del arte y de la propia promoción cultural para la difusión de una cierta ideología del poder.

Por eso proliferaron a comienzos del XVII las casas nobiliarias notables por sus importantes colecciones de obras de arte y bibliotecas: más de cuarenta en Madrid (las del conde de Benavente, el marqués de Leganés, el de Pastrana, el duque de Uceda o los condes de Lemos), en posesión todas de grandes fortunas y pertene-

---

<sup>20</sup> RODRÍGUEZ-ACOSTA, M. *El mecenazgo: misión ética y comportamiento histórico*. Madrid, 1986.



Retrato de la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III. Grabado, siglo XVIII. Real Colegio de Ingleses de Valladolid.

cientes a los círculos del duque de Lerma o del conde-duque de Olivares, además de desempeñar cargos diplomáticos en Flandes e Italia; y algunas menos en Valladolid, encabezadas por el propio Felipe III y el condestable de Castilla. Similitud de prefe-



rencias y gustos entre las colecciones regias y las nobiliarias, cuando “la colección real marcaba la pauta”, originando no gabinetes o camarines, sino galerías de pinturas ordenadas ya con criterios expositivos y mostradas como símbolo de ostentación y refinamiento.

Si bien el interés nobiliario por las artes y el mecenazgo no fue exclusivo del XVII, el VII conde de Lemos (sobrino y yerno del duque de Lerma) fue paradigma de gran mecenas de las artes y las letras y promotor y protector de la cultura tanto en Valencia, Valladolid o Madrid como en Nápoles<sup>21</sup>. Su actividad de mecenazgo recorrió todos los pasos de su carrera política, consciente del prestigio que conferirían los aires festivos en los ambientes cortesanos. Por eso apoyó a Lope de Vega, a Argensola, a Juan de Arce y a otros literatos. Su figura es la de un perfecto cortesano realizando todas las actividades que perfilan la imagen de un buen político. De ahí que uno de los pilares de su valimiento se basara en el desarrollo de una nueva imagen ceremonial de la corte española en la que podían lucirse las cualidades personales de soberano y favoritos, proyectando al mundo una visión de esplendor, lujo y prosperidad y un modelo de corte digno de imitación<sup>22</sup>: ‘A la Corte desde las Artes’.

### Felipe III y Valladolid. ‘Patrocinio católico’

Valladolid “se perfilaba como el mejor escenario para ambientar el teatro de la grandilocuencia dramática o la comedia de la existencia festiva” y como ciudad levítica. Así y buscando el favor de aquel círculo de poder y valimiento, Quevedo dedicaría un soneto a Felipe III cuando ambos coincidieron aquí, cuyo tema central era la custodia que el duque de Lerma regaló al convento de San Pablo. El activo mecenazgo del duque de Osuna ligaría posteriormente al satírico literato con las luchas de facciones de corte y en pro de su apuesta hacia el favor, la protección y la consagración entre los círculos más encumbrados y al lado de los grandes mecenas de cada momento<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> ENCISO ALONSO, I. *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III. Nápoles y el conde de Lemos*. Madrid, 2007; “Mecenazgo y ambiente cultural en la corte hispánica”, pp. 679-762.

<sup>22</sup> ROJO VEGA, A. “Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII”. En LOBATO, M. L. y GARCÍA GARCÍA, B. (coords.). *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid, 2003, pp. 52 y ss.

<sup>23</sup> ENCISO, I. *op. cit.*, pp. 679-690 y 698 y ss.

No debe extrañar, por tanto, que en función del patronato de Lerma sobre San Pablo, y fruto de otras donaciones particulares y de distintas fundaciones regias desde los Reyes Católicos, ese convento y pudiera contar con hermosos cuadros dorados, soberbios relicarios, imágenes y ornamentos (el consejero francés Joly criticaría tal enriquecimiento eclesiástico: “se han hecho fundadores, protectores y restauradores de iglesias, y dotándolas no solamente de grandes bienes, sino de sortijas y joyas preciosas, como he visto las de Mendoza y el duque de Lerma; habiendo escogido su sepultura en San Pablo el Real de Valladolid, lo han embellecido y enriquecido por mitad”). Don Rodrigo Calderón, su satélite, también contribuyó mucho a remodelar Valladolid a comienzos del siglo XVII.

Y aquí estuvieron Rubens (en el sitio de recreo de la Ribera) o Carducho (decorando el palacio real y realizando otros encargos pictóricos conventuales), Pompeo Leoni (esculpiendo el mausoleo y las estatuas sepulcrales de Lerma en San Pablo) o Gregorio Fernández (símbolo de la imaginería procesional barroca castellana), Francisco de Mora, Cervantes, Quevedo o Salas Barbadillo para atender la demanda cultural de la corona, la aristocracia o las instituciones eclesiásticas, conectando a nobles, escritores y artistas en tertulias, academias, saraos, juegos de cañas, torneos, toros, comedias y otros entretenimientos nobiliarios o religiosos, involucrados con gran afán propagandístico en el mundo de la creación plástica y literaria. El conde de Lemos “llegó a erigirse en aglutinante, mecenas y anfitrión del más espléndido cenáculo literario”; la corte recibía entonces dedicatorias y los artistas financiación económica (dentro de la teoría del mecenazgo de las letras de Lèvy Peck o Sieber), marcando nuevos estilos en la corte de Felipe III que rompían con las prácticas cortesanas precedentes; el favor del rey, controlado por el valido, o el de los séquitos nobiliarios, se potenciaba y consolidaba a través de aquél clientelismo y mecenazgos festivos<sup>24</sup>.

Como todos necesitaban, en mayor o menor medida, la ayuda de un mecenas, arte y fiesta salían a la calle, delante de palacio o en las plazas mayores, como espacios escenográficos de la corte y con una nítida proyección popular, como bien relatara Pinheiro da Veiga en aquellos días cortesanos en la ciudad del Pisuerga<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Aunque también se produjeron denuncias cervantinas, ciertamente ambiguas, hacia aquellos pretendientes en la corte, utilizando la sátira contra la lisonja y la adulación, “muchos artistas buscaron introducirse en ese círculo de poder y adquirir la clientela que el propio mecenas cortesano le podía proporcionar”; *Ibidem*, p. 724.

<sup>25</sup> PINHEIRO DA VEIGA, T. *Fastigia*. Ed. facsímil, Valladolid, 1989.



Varios ejemplos más son también sintomáticos de aquel clima de mecenazgo sacro, además del destacadísimo protagonismo barroco del patronato de Lerma<sup>26</sup>. Todos ellos paradigma de la conjunción indisoluble reinante de intereses espirituales y de ostentación de poder civil, y que permitían satisfacer y encauzar la memoria perenne a partir del patrocinio eclesiástico.

El convento vallisoletano de Porta Coeli, de “las Calderonas”, fue fundado bajo el mecenazgo de don Rodrigo Calderón, secretario del duque de Lerma. En la iglesia, obra de Diego de Praves de la segunda década del XVII, se conserva su momia. A ambos lados del crucero se situaron las estatuas orantes de los patronos don Francisco y don Rodrigo Calderón y sus esposas<sup>27</sup>. Formando parte del engranaje del válido, ejerció el patronazgo artístico como otro elemento imprescindible para su buena imagen como gobernante, cuya piedra angular fue la erección de dicha iglesia. Con palacio en Lerma y Madrid, también compró y reformó en Valladolid la Casa de las Aldabas para convertirla en su estancia palaciega, incrementando así la propaganda de su poder. Al encargarse de su traza, si el duque de Lerma emulaba con sus sepulcros los filipinos escurialenses, don Rodrigo intentó hacer lo propio respecto a su mentor en Portaceli, como réplica al templo de San Pablo. Haciendo del ‘arte ostentación’, patrón único y con acceso directo desde sus casas, se reservó la iglesia para enterramiento familiar, tras dotarle con una renta anual de 3.600 ducados, además de entregar periódicamente ornamentos de altar, pinturas, joyas y alfombras. Aunque no fue el pararrayos que detuvo su caída final, sí sirvió a aquel flamenco marqués de Siete Iglesias para alcanzar la perennidad en el recuerdo vallisoletano<sup>28</sup>.

En ese sentido Margarita de Austria no aprobaría el regreso de la corte a Madrid, pues había encontrado en Valladolid el lugar idóneo para sus intenciones

<sup>26</sup> URREA FERNÁNDEZ, J. (dir. y coord.). *Arte y mecenazgo*. Valladolid, 2000; “Los patronatos del duque de Lerma en Valladolid”, pp. 273-296.

<sup>27</sup> Véanse: MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. “El patronazgo artístico de don Rodrigo Calderón”. En *Patronos, promotores, mecenas y clientes*. Murcia, 1992, pp. 337-340; y URREA, J. (dir. y coord.). *Arte y mecenazgo*. Valladolid, 2000; “Don Rodrigo Calderón y el convento de Portacoeli”, pp. 297-320.

<sup>28</sup> Además, fue un gran coleccionista sin escrúpulos a la hora de incrementar las obras de arte que ambicionaba; contaba con algunos Rubens “de mucha estima y valor por ser hechos de su mano” y otras pinturas de Venius, van Avont y otros pintores flamencos de la época, de igual procedencia que sus afamadas tapicerías y su colección de cuberterías de oro, joyas y diamantes. Todo su patrimonio se basaba en la calidad.

fundacionales, dado que por sus calles se podían ver entonces a todos los grandes genios del momento (Cervantes, Góngora, Quevedo, Vélez de Guevara, Espinel...) <sup>29</sup>.

En fin, el conde de Gondomar testó el 3 de febrero de 1626 en Bruselas <sup>30</sup>. Se debatía entonces entre garantizar por todos los medios el mayorazgo, a la par que dejaba bien mejorados a su hijo y esposa, y la búsqueda de que siempre “haya mucha paz y conformidad”, evitando futuras tensiones y diferencias familiares, “lo que yo deseo” <sup>31</sup>.

La víspera de su muerte aún añadió una cláusula en codicilo. Tres días más tarde fue enterrado en su sepultura de la parroquia de San Benito el Viejo de Valladolid (“después de sus felices días; su iglesia, cementerio y panteón familiar, en la bóveda bajo el presbiterio”), en fiel cumplimiento de su reiterada y añeja voluntad (pues tiempo atrás había contratado ya “las pinturas del Juicio Final y un entierro, y de él sale una muerte; y un hombre, alborotado de verla, sube huyendo” que debían decorar la cripta de su enterramiento). Se podía andar con imprevisiones en otros aspectos, pero no en aquel de tener todo bien preparado para después de la muerte, como buen castellano del Barroco.

Invirtió, así, buena parte de su fortuna en el ‘negocio de la salvación’: acumulando garantías espirituales en operaciones piadosas a las que aquellas mentalidades sacralizadas atribuían una rentabilidad prioritaria. Revelaba, además, una comedia religiosa, al establecer los sufragios conforme a su rango social, acumulándolos en la inmediatez de su fallecimiento (“cien en los tres días primeros; mil después, con la mayor brevedad que se pueda”) y en lugares a los que la piedad popular atribuía efectos superiores (“en altares privilegiados, donde se saca ánimas del purgatorio”).

El pensamiento en la parca llenó buena parte de su vida. Como embajador en Inglaterra confiaba que su patrón San Benito le permitiera, obsesivamente “llevar yo mismo mis huesos a enterrar en su santa iglesia de Valladolid”; desde Bruselas especificó con toda naturalidad la preparación de su cadáver y mortaja (“que no ha de ser hecha por mano de mujer”): “en expirando, saquen de la cama mi cuerpo y lo pongan

---

<sup>29</sup> Vid.: BURRIEZA SÁNCHEZ, J. “El Valladolid moderno”. En BURRIEZA, J. (coord.). *Una historia de Valladolid*. Valladolid, 2004; pp. 258 y ss.

<sup>30</sup> Véanse: MANSO PORTO, C. *Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626): erudito, mecenas y bibliófilo*. La Coruña, 1996; y URREA, J. (dir. y coord.). *Arte y mecenazgo*. Valladolid, 2000; “El conde de Gondomar y su presencia en Valladolid”, pp. 249-272.

<sup>31</sup> *Testamento del conde de Gondomar, don Diego Sarmiento de Acuña*. Ed. Facsímil, Valladolid, 1991 (“Introducción” a cargo de Teófanos Egido, pp. 9-27).



en el suelo sobre una cruz de ceniza en un repostero, mientras dice el sacerdote las oraciones; después me quiten la camisa y me vistan una túnica de estameña con sus mangas y unos calzones que yo los tengo hechos y traigo conmigo para este caso” (el ritual propio de los caballeros de la orden de Calatrava, a la que pertenecía); y determinaba con todo vigor que si fallecía en Flandes, con la mayor brevedad posible, aunque siempre por tierra, debía ser trasladado a España.

Para salvar reticencias funerarias se le momificó; encargando a sus sucesores “por lo que deben a la lealtad de los muertos y de tan honrados huesos, no los toquen para mudarlos”. Hacía honor al emblema de su Casa: “Osar morir da la vida / Da la vida osar morir”, pero ¿puede calificársele de mecenas parroquial?

### Un poco de historia y arte vallisoletanos

Gracias a la devoción y al patronato del regidor Pedro Niño la parroquia de San Lorenzo contaría con un nuevo templo a finales del siglo XV; la de Santiago acabó de construirse el año 1500 gracias a las donaciones aportadas por el banquero Luis de la Serna, tratando de superar así las sospechas inquisitoriales; también San Ildefonso nació durante el XVI. Por su parte, el comerciante Martín Sánchez de Aranzamendi costeó las obras para el templo de su cofradía de las Angustias, concluido en 1604 (en aquella mentalidad de mecenazgo fue nombrado como su patrono en 1613).

Así, desde finales del XVI y en relación con su nombramiento como obispado, esta recién nombrada ciudad se convirtió en un foco notable de la arquitectura clasicista, debido al empuje de su catedral, al dinamismo de sus conventos y al proceso de renovación de sus parroquias; también de sus cofradías. El monasterio cisterciense de las Huelgas Reales o las iglesias de la cofradía penitencial de las Angustias (Juan de Nantes) y de la Vera Cruz (Diego de Praves) constituyen excelentes ejemplos.

A esa costumbre fundacional y de patronato regio se unió Lerma: nada menos que con once monasterios y dos iglesias colegiales en Lerma, Valladolid, Ampudia, Denia y Madrid<sup>32</sup>. Y a sus expensas María de Toledo y Colonna, duquesa de Alba, viuda ya, también fundó en Valladolid el convento dominico de las Lauras en 1606.

<sup>32</sup> BURRIEZA SÁNCHEZ, J. “El Valladolid moderno”. En BURRIEZA, J. (coord.). *Una historia de Valladolid*. Valladolid, 2004; p. 309. Santa Teresa no veía con buenos ojos a aquellos “fundadores exigentes y quisquillosos”, aunque dichos oferentes fuesen indispensables para desarrollar aquellas empresas sacralizadas (en las que existía deseo de perduración y control de la eternidad; había espacio para un Dios que premiaba las buenas acciones; era necesario que se perpetuasen las memorias a través de símbolos externos; y los patrocinados cumplían con sus obligaciones espirituales par con fundadores y descendencia).



*Panorámica de la iglesia del convento de Porta Coeli, en Valladolid, fundación de Rodrigo Calderón, marqués de Sieteiglesias y hombre cercano al duque de Lerma. Sobre él, realizó una intensa labor de patronato (Fotografía: Jonathan Tajés).*

Tras la salida de la corte (1606) y la muerte de Lerma y Calderón, Valladolid se convirtió en una ciudad levítica. Frailes y monjas extramuros solicitaron entonces su traslado al centro (Brígidas). Los nobles se fueron pero los clérigos permanecieron fieles en sus claustros y fundaciones, aunque, por ejemplo, San Benito el Viejo, antes poblada con un amplio número de aristócratas presididos por su patrono, el conde de Gondomar, vio como su feligresía sufrió un progresivo y sustancial empobrecimiento.

Estos datos variados ¿informan de un comportamiento diferenciado, alcista o descendente, en la actitud de la jerarquía eclesiástica, de los comitentes y del pueblo vallisoletano en general hacia la obra de arte, el mecenazgo y el clientelismo sacro?

### Religiosidad y canales de encargo y mecenazgo de las cofradías

La expansiva presencia de los cauces de patrocinio urbano seguidas por las instituciones eclesiásticas y las hermandades (desde sus célebres exhibiciones procesionales), estableciendo un eficaz y duradero control público, pasó por su mecenazgo sobre las principales manifestaciones artísticas del Siglo de Oro. Así, el predominio de la obra de arte de temática piadosa durante el siglo XVII se hizo patente en



las paredes de los palacios nobiliarios, en los muros conventuales vallisoletanos, madrileños o sevillanos y hasta en las calles de esas mismas ciudades.

Aquella religión entendida como 'sistema cultural' a partir del cual la población perpetuaba sus formas de entender y enfrentarse a la vida durante la época de la Contrarreforma, significaba que los términos religiosos, las fórmulas litúrgicas, las creencias y la trascendencia lo llenasen todo<sup>33</sup>. Devociones sacras que en el caso de mostrarse colectivamente en las ciudades capitalinas adquirirían inmediatamente también una proyección política y jerárquica de primera magnitud, dada la omnipresencia del rey y la corte en aquellas ceremonias piadosas y públicas. En todo caso, el mundo urbano barroco fue muy intenso en sus expresiones devocionales. Fieles movidos por la acción de la vida parroquial, conventual y de la surgida de las cofradías, promotores y sustentadores cotidianos de aquella religiosidad.

El patronazgo y mecenazgo artístico desarrollado entonces por los obispos estimuló su propia producción, al patrocinar y financiar toda suerte de obras y objetos de culto destinados a divulgar la doctrina<sup>34</sup>. Una vez ofrecidos los modelos de religiosidad y generarse una obsesiva omnipresencia del arte sacro, la demanda de la clientela anónima únicamente podría basarse en ritos y sensibilidades colectivas; aunque no debe olvidarse que la cultura plástica oficial elaboró todo un programa de propaganda de masas, con canales transmisores de sorprendente efectividad, mediante el cual el conjunto social acabó convertido en fin último de las tallas y en receptor y/o demandador de los patrones impuestos. Por eso, en el Barroco, la Iglesia católica, fiel a los planes de una ofensiva contrarreformista, posttridentina y militante, definió una propuesta universal basada en la iconografía devocional callejera como el cauce propagandístico más efectivo para asegurar la presencia de lo religioso en todos los órdenes, manteniendo así con éxito una eficaz campaña de captación de gestos y voluntades.

---

<sup>33</sup> RÍO BARREDO, M.<sup>a</sup> J. del. "Religión y devociones". En MORÁN, M. y GARCÍA, B. J. (eds.). *El Madrid de Velázquez y Calderón: villa y corte en el siglo XVII. I, Estudios históricos*. Madrid, 2000, pp. 139-150.

<sup>34</sup> LARA RÓDENAS, M. J. de. "Arte y clientela popular en el Barroco. Un estudio sobre oferta, demanda e iconografía religiosa a través de la documentación notarial omibense". En *Patronos, promotores, mecenas y clientes*. Murcia, 1992, pp. 305-323.

Motivaciones socio-religiosas todas, en aquella sociedad confesional y católica, de las que no podían escapar ni mecenas, ni imagineros o escultores, ni la piedad individual y colectiva del pueblo en general<sup>35</sup>. En ese ambiente, parroquias, cofradías, conventos y hospitales fueron los principales promotores del arte local barroco en función del necesario efectismo visual de sus capillas y pasos. Las hermandades se constituyeron, así, en el mejor vehículo de contacto entre el artista, la población y la teología posttridentina, contribuyendo a su vez a fomentar el mecenazgo popular vía donaciones, mandas pías, colectas y suscripciones. Dado su enorme calado y resortes de acción, aunque con una capacidad de penetración social muy desigual, entre las cofradías locales se estableció una verdadera competencia para sacar mejor ornados a sus titulares en procesión o para el mayor lucimiento de sus altares.

En ese sentido, las cofradías utilizaron el arte como un magnífico recurso instrumental para incrementar la piedad de sus hermanos, prestar un servicio litúrgico o contribuir a un mayor boato de cualquier festividad local<sup>36</sup>. Dado que sus economías eran con frecuencia precarias, y aunque siempre fueran excesivos sus gastos en comidas, festejos y celebraciones, también desarrollaron el mecenazgo artístico, concentrando buena parte de las solicitudes de nuevas obras con las que manifestar su presencia social activa, aumentar el culto divino y primar el realce de sus distintas advocaciones sacras. Por eso, junto a otras “demostraciones bárbaras y profanas”, mantuvieron una amplia política de encargo imaginero, destacando en su promoción plástica los retablos para los templos donde se asentaban, a la par que sus libros de cuentas también señalaban el pago de las hechuras de las tallas correspondientes a sus advocaciones marianas protectoras y santos titulares, muchas de ellas procesionales: si toda su actividad era reconocida, en fechas señeras, durante el Jueves y Viernes Santos y el domingo de Resurrección, su trabajo de “salir por las calles” se multiplicaba recolectando entonces conjuntamente los frutos de aquel mecenazgo popular.

---

<sup>35</sup> GONZÁLEZ CRUZ, D. “Arte religioso y mecenazgo popular en la villa de Huelva, 1701-1740”, *Ibidem*, p. 495-502.

<sup>36</sup> LÓPEZ LÓPEZ, R. J. “Las cofradías asturianas y el arte en el siglo XVIII”, *Ibidem*, pp. 531-540; Por eso, la cofradía ovetense del Nombre de Jesús pedía al ayuntamiento, en 1657, ayuda económica para nuevas andas y resolver “la falta de pasos que hay para la procesión que se hace por cada Viernes Santo”.



Expresión de ‘corporativismo laico’, muchas eran las cofradías vallisoletanas, aunque con recursos muy diferentes para demostrar su poder en las solemnes procesiones urbanas por ellas propiciadas: las del Corpus o las de Semana Santa. Aquellas puestas en escena de la salida de la divinidad a la calle propiciaba la sacralización de la cotidianidad, reforzando aún más el catolicismo postridentino triunfante entonces; fiestas populares que mezclaban elementos profanos con otros religiosos, integrándose todos en aquellas representaciones callejeras anuales, salvo que la lluvia lo impidiese, con sus vísperas y octavas. Y otro claro ejemplo de lo efímero del arte barroco. No faltaba nadie, aunque guardando el orden estamental preciso y muy bien conocido y reconocido por todos. Valladolid era, hasta urbanísticamente, una ciudad procesional alabada internacionalmente. Y, precisamente, la consolidación de sus cofradías penitenciales coincidió con el auge de los principales escultores de la escuela castellana. Rivalidad entre ellas también por mostrar los más lucidos ‘pasos’: auténticas escenas teatrales cuya misión, más que la catequesis plástica, era el remover la emoción y la piedad de los fieles concurrentes. Labor en la que sobresaldría, para todas ellas, cofrade él mismo de algunas, el gran maestro Gregorio Fernández; continuada por su taller y discípulos imagineros, hasta convertirse en modelo de otros similares que poblaron muchas localidades vecinas; y no sólo como piezas de museo, sino como seres vivos, modificadas y arregladas continuamente.

Previamente, Alonso Berruguete había sentado plaza aquí para realizar el retablo de San Benito. Desde aquellos primeros tiempos del XVI, la ciudad contempló el surgimiento de otros grandes talleres fuertemente organizados gremialmente para la elaboración de aquellas importantes obras de imaginería (empresarialmente reconvertidos para poder contratar varias obras al mismo tiempo, si la demanda lo exigía). Luego, desde 1540, Juan de Juni (con Esteban Jordán) continuaría dicha tradición castellana, reconocida, en la que el escultor, más que operario manual era ya artista de prestigio y cosmopolita a quien se reclamaba con múltiples encargos. Desde entonces las obras en nogal de los maestros vallisoletanos empezaron a invadir toda la Meseta (frente al prestigio del sevillano Martínez Montañés) hasta generar enfrentamientos por la protección y reserva de las ‘trazas locales’ sólo para los naturales (con el cabildo palentino, por ejemplo). Rivalidad entre talleres que generó diversos pleitos; como el suscitado en la parroquia de La Antigua, cuando para su retablo mayor se presentaron dos proyectos: el mayordomo apoyaba el de Juni frente al más caro de Gilarte, el ‘intruso’ discípulo de Berruguete afincado en Palencia.

En 1604 Francisco del Rincón (trabajando para las Angustias y cabeza de una larga saga familiar de escultores ligados a distintas cofradías) realizó la primera

escena procesional en madera policromada, la Elevación de la Cruz; comenzaba una espléndida nueva época. Siguiendo esa estela, pronto también llegarían a Valladolid Pompeo Leoni, tras los encargos de corte -y los de Lerma- para sus patronatos, Isaac de Juni, Francisco de la Maza, Pedro de la Cuadra o Adrián Álvarez, y, tras la muerte de muchos de ellos, los consolidados talleres de Gregorio Fernández a partir de 1610. Él dejaría ya de trasladarse allá donde se le llamara: el sello de su maestría provocaba que los clientes vinieran aquí a visitarle encargándole alguno de sus bocetos sobre sus más clásicas imágenes. Creó modelos y los consolidó, de cara a satisfacer la demanda en retablos y pasos procesionales que la renovación de parroquias y cofradías exigían para expectación contemplativa popular.

Gregorio Fernández (1576 - 1636) será el máximo exponente de la escuela castellana<sup>37</sup>. Instalado en Valladolid atraído por la corte en 1605, allí desarrolló un gran taller con numerosos seguidores, siendo muy reconocido en todo el norte de España, Castilla, Extremadura, Galicia, Asturias y el País Vasco. ¿Porqué tampoco en la vecina Palencia? Su recio realismo se aprecia en la honda expresión de los rostros, en la forma de destacar las partes más significativas y en los elementos que añade (postizos) para aumentar la sensación de autenticidad: ojos de cristal, uñas de asta, dientes de marfil, coágulos de sangre de corcho, gotas de sudor y lágrimas de resina... Refinado en el tratamiento anatómico, en la sencillez de sus composiciones y en la contención de los gestos, su producción es fiel reflejo de aquella época barroca al adecuar sus trabajos a los ideales contrarreformistas que imperaban entonces y que consideraban al realismo como el lenguaje plástico más idóneo: las figuras se policroman con colores sobrios para evitar la distracción del fiel y las actitudes son calmadas, sencillas, de una enorme expresividad y de intenso dramatismo, acercando la obra a la sensibilidad popular<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Véanse: URREA, J. "Gregorio Fernández y el modelo icónico de Valladolid". En URQUIZAR HERRERA, A. y VILLAR MOVELLÁN, A. (coords.). *Juan de Mesa (1627-2002): visiones y revisiones*. Córdoba, 2003, pp. 169-184; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *El escultor Gregorio Fernández*. Valladolid, 1980; o del mismo autor: *Escultura barroca castellana*. Madrid, 1954, y *El artista en la sociedad española del siglo xvii*. Madrid, 1984.

<sup>38</sup> En el conjunto de *La Piedad con los dos Ladrones*, realizado en 1616 para la cofradía de Nuestra Señora de las Angustias de Valladolid se advierte el contraste de las figuras de la Virgen y su Hijo, tratadas con belleza y elegancia, mientras que las de los dos ladrones son magníficos estudios anatómicos, de una intencionada contraposición que aumenta la claridad narrativa: Dimas, el bueno, en serena actitud, cabeza hacia el grupo central, rostro tranquilo y cabello ordenado; Gestas, el malo, con el cuerpo más crispado, pelo agitado, rostro desagradable y cabeza vuelta hacia el espectador.



Creador de modelos fundamentales, con sus imágenes logró implantar tipos iconográficos que alcanzaron gran éxito durante el Barroco español y que él mismo repitió, originando series. Entre las dedicadas al tema pasional sobresalen la Piedad, la Flagelación, el Ecce Homo, el Crucificado o el Cristo Yacente. Con un alto sentido trascendente, aunando lo concreto y lo espiritual, comenzó a atender importantes encargos provenientes de las instituciones cofradiales o de una clientela adinerada<sup>39</sup>, encabezada por Felipe III, Lerma, los condes de Fuensaldaña, cabildos catedralicios, las principales órdenes regulares o Felipe IV (demostración de la gran aceptación y reconocimiento que su iconografía gozó entre sus coetáneos es el juicio de este rey, al considerarle en 1635 “el escultor de mayor primor que hoy se conoce en estos mis reinos”).

Creando escuela, seguida por innumerables discípulos, su estética fue bien comprendida desde el primer momento, por lo que sus colegas se vieron obligados a imitarle, restándole iniciativa. Esta influencia es visible a lo largo de todo el siglo XVII y dejó una estela de enormes proporciones, lo que afectaría negativamente a la posterior evolución artística castellana, donde las posibles novedades se truncaban por la constante exigencia en cada encargo de que las imágenes fueran iguales a otras del maestro Gregorio Fernández. Así, muchas de sus obras fueron objeto de una veneración especial, como fue el caso del Cristo Atado a la Columna, del que en 1645 se decía: “costó su hechura muchas oraciones, logradas en el acierto por la suspensión del rostro admirable y las heridas frescas... está el cuerpo tan perfecto que se palpan los encajes de los huesos, los nervios y las venas, y a las arterias sólo les falta el pulsar”.

Escenas de sufrimiento que mostraban al aire libre composiciones escultóricas teatrales y grupos dramáticos que con el movimiento oscilante parecían cobrar vida sobre aquellas calles empedradas y a la luz de los cirios encendidos. El realismo de sus figuras, multiplicado mediante algunos adornos —puños, cabelleras, platería, etc.—, provocaba los efectos buscados (‘movían’), al transmitir todo su mensaje religioso. Pasos y ‘simulacros de la pasión’ que plásticamente mostraban la utilidad de aquellas tallas representando los misterios de la fe: “enseñen con esmero las historias de nuestra redención... se instruye y confirme el pueblo, recapitulándoles con-

---

<sup>39</sup> VÉLEZ CHAURRI, J. J. “El mecenazgo de Alberta Barrasa y la Inmaculada de Gregorio Fernández en Miranda de Ebro”. En *Patronos, promotores, mecenas y clientes*, op. cit. pp. 397-402.

tinuamente... porque el honor que se da a las imágenes se refiere a los originales, representados en ellas; de suerte que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos” (sesión de Trento 25<sup>o</sup>)<sup>40</sup>. E, incluso, la disposición de la Vera Cruz convirtió a la calle Platería en la vía procesional por excelencia, a la búsqueda de un urbanismo barroco.

Avocadas a la procesión, todas ellas se servían de la talla de escultura para la adoración popular, encargando sus imágenes a los más prestigiosos artistas del momento. Pasos penitenciales que constituían la clave de su actividad procesional. En origen, frágiles, de cartón, papelón y tela encolada —con madera sólo en cabeza y manos— (“traen pasos de bulto, de altura proporcionada, los más bellos y hermosos que se puede imaginar, porque estos de Valladolid son los mejores que hay en Castilla, por la proporción de los cuerpos, hermosura de los rostros y aderezo de las figuras, que todo es de la misma materia, cartón y lino, de que están formados; y si va alguno vestido, es todo de brocado, de suerte que parecen muy bien”; Pinheiro)<sup>41</sup>, desde comienzos del XVII, y aunque también se siguiesen vistiendo, la calidad de los policromados se impuso, advirtiéndose en la brillantez de los maestros tallistas (hechos primero en cera y barro, hasta ser aprobados finalmente por sus alcaldes mayores), en la fuerte competencia establecida entre las cofradías para hacerse con sus servicios y en la posterior admiración ilustrada tan crítica siempre. Un mecenazgo artístico popular sacralizado que se ha conservado hasta la actualidad.

### Algunas consideraciones finales

Los demandantes privilegiados ordenaban sus encargos artísticos. La clientela eclesiástica pudo adoptar entonces características genéricas, como por ejemplo, las disposiciones barrocas y contrarreformistas posteriores al Concilio de Trento<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> BURRIEZA, J. *Cinco siglos de cofradías y procesiones. Historia de la Semana Santa de Valladolid*. Valladolid, 2004. “El esplendor del siglo XVII”, pp. 39-54; y “El desafío de los imagineros: los pasos procesionales”, pp. 55-82.

<sup>41</sup> GARCÍA MARTÍN, E. “Diócesis y sociedad: las cofradías y la asistencia social”, pp. 215-226; y “Las cofradías y el arte vallisoletano”. En VV.AA. *Historia de la Diócesis de Valladolid*. Valladolid, 1996, pp. 319-330. También: GARCÍA FERNÁNDEZ, M. “El territorio diocesano y la estructura parroquial”, *Ibidem*, pp. 151-190; y “La religiosidad popular”, *Ibidem*, pp. 245-276.

<sup>42</sup> RIVERA BLANCO, J. *Teoría e Historia de la intervención en monumentos españoles hasta el Romanticismo*. Valladolid, 1989; y del mismo: “Historia de la Restauración Arquitectónica: orígenes y desarrollo”. En *Teoría e Historia de la Restauración*. Master de Restauración, Madrid, 1997, pp. 101-170.



Corte y nobleza ofrecían respaldo económico a los artistas más destacados del momento. Todos con el fin de aumentar su proyección ideológica. No obstante, aquel ‘apadrinamiento’ y patronato plástico siempre quedó limitado al ámbito privado y al disfrute de quienes lo financiaron para incremento de su prestigio personal. Así, este mecenazgo cultural era anti-ilustrado, ya que carecía de trascendencia social y no buscaba la utilidad pública. La mentalidad de las cofradías iba por otros derroteros.

Hemos creído dejar claro el enorme peso del coleccionismo regio de los Austrias. Así, por ejemplo, en 1644, y muestra del mecenazgo artístico, devocional y suntuario cortesano vigente, Francisco de Melo enviaría a Felipe IV desde los Países Bajos un muy estimable surtido de obras de arte y objetos suntuarios, pertenecientes a Isabel Clara Eugenia, más la biblioteca del Cardenal, incluyendo las colecciones de pinturas de los Archiduques así como lienzos del propio Rubens, tras la compra por Miguel de Olivares de la almoneda de los bienes del pintor, fallecido en 1640<sup>43</sup>.

Después los Borbones avanzarían más por la vía de creación de la Biblioteca Real, origen de la Biblioteca Nacional de Madrid (1712), o dando un firme apoyo, dentro del nuevo espíritu ilustrado, al descubrimiento de Pompeya y Herculano (a partir de 1748 comenzaron las excavaciones bajo los auspicios de Carlos III, en virtud de su interés por la antigüedad clásica que llevaría a muchos artistas a especializarse en la pintura de ruinas, en especial romanas, tras recibir el ‘premio de Roma’ de la Academia de Bellas Artes española para estar en la Ciudad Eterna becados durante tres años). Y todavía Carlos IV se aprovechó de las expropiaciones auspiciadas por la Revolución Francesa, al adquirir algunos de los bienes de la realeza gala que por entonces se vendían en las almonedas de toda Europa.

En todo caso, el mayor pragmatismo borbónico, provocaba ya que tras los Decretos sobre la expulsión de los jesuitas y “la ocupación de todas las temporalidades de la Compañía” (primera disgregación significativa del patrimonio artístico español) en 1769 los comisionados tuviesen orden de no venderlos hasta ser inspeccionados por Antonio Ponz “por lo que importa la conservación en el Reino de todas las nobles artes de arquitectura, escultura y demás, para hacer su recono-

---

<sup>43</sup> GARCÍA, B. “El legado de arte y objetos suntuarios de las testamentarias de Isabel Clara Eugenia y el Cardenal Infante (1634-1645)”. En COLOMER, J. L. (dir.). *Arte y diplomacia... op. cit.*, pp. 135-159.

cimiento y tasa”, y sirviesen de modelo de estudio a alumnos y profesores de la Real Academia de San Fernando de Madrid<sup>44</sup>. Después, la Guerra de Independencia provocó consecuencias más funestas para la conservación de dichos legados, pues a los graves daños materiales bélicos se unió el saqueo de muchas iglesias, cofradías y conventos, llegándose a su destrucción o la venta fraudulenta. La invasión napoleónica fue aprovechada por diferentes marchantes franceses, ingleses y holandeses para dirigir a los militares napoleónicos hacia el expolio pictórico con destino a París como botín de guerra. Durante el Congreso de Viena tampoco se puso énfasis en recuperar lo robado por las tropas invasoras, lo mismo que terminaron en manos del inglés Wellington las pinturas procedentes de los palacios reales que él mismo recuperó en Vitoria del equipaje que José Bonaparte sacaba del país; el propio Fernando VII también expatrió un número increíble de obras.

Con todo, José I, en diciembre de 1809, decretó la formación en Madrid de un Museo destinado a albergar las obras de arte procedentes de los conventos suprimidos en la corte. Proyecto fracasado. En cambio y siguiendo lo ya promulgado en 1761 por Esquilache o, en 1779, por Floridablanca, se prohibió “la exportación al extranjero y contrabando de las estimables pinturas originales que posee la nación, y las esculturas y otras antigüedades y manuscritos de los artífices famosos ya difuntos” (1820). Las guerras Carlistas (1833-40) volvieron a propiciar nuevos atentados contra la propiedad del conjunto de los bienes artísticos, y en 1836-37, la reina regente María Cristina recordaba el mantenimiento de las leyes fronterizas prohibitivas sobre la extracción de tales tesoros.

Los propios decretos desamortizadores de Mendizábal de los bienes muebles e inmuebles del clero regular aplicados a la ‘Caja de Amortización’ (1837), se hicieron sin atender a su conservación (únicamente “el residuo se destine a las bibliotecas, academias, museos y demás establecimientos de instrucción pública”; “las comisiones científicas y artísticas formen con ellos Bibliotecas y colecciones completas con el nombre de Museos, de los cuales uno será Nacional y los otros Provinciales, evitando así su enajenación”). Resultó imposible evitar muchas pérdidas.

Volviendo a Valladolid, la preocupación fundamental giraba en torno a la calidad de las imágenes procesionales y su conservación. Ya en 1787 el ilustrado José Mariano

---

<sup>44</sup> URREA, J. “La desamortización y la conservación de los bienes artísticos muebles”. En DIOS, S. de (coord.). *Historia de la propiedad: patrimonio cultural*. Salamanca, 2003, pp. 155-172.



Beristain se hacía eco de esa realidad, cuando las ‘circunstancias’ de aquel ‘Tiempo Fuerte’ le obligaron a variar “el método hasta aquí observado” en su *Diario Pinciano*, para centrarse en “los famosos pasos de Semana Santa... [pues] cuando Valladolid no tuviera otros títulos con que gloriarse, éstas solas obras bastarían a hacer famoso su nombre en la república del buen gusto de las artes”: “los extranjeros sabios, conocedores y apreciadores de lo bello, han hecho viajes a la Península con el único fin de ver estos pasos, que han hallado tan excelentes que han vuelto a sus países diciendo que era lo mejor que había en España”.<sup>45</sup>

Decenios después, se señalaba con gran pesadumbre que sólo se armaran para dichas funciones, presentándose en las iglesias penitenciales y en la Plaza Mayor “para que las admiren pasajeros y peregrinos” el Viernes Santo por la tarde; y que la belleza de los principales peligraba “cuando los hombres no guardan el mejor orden y equilibrio exponiendo los pasos a una desgracia;... y si salen felizmente de la Semana Santa, se deshacen, las figuras se tiran o arrinconan y las preciosas reliquias de nuestro Siglo de Oro y los monumentos del esplendor y perfección que las artes tuvieron en España se entregan a la jurisdicción de la polilla, al polvo destructor y a la humedad lóbrega de un salón oscuro, donde se mantienen otro año esperando”.

Aunque eran objeto “de la devoción y culto de esta ciudad”, la preocupación se centraba en que, estando tan mal cuidadas, “a lo menos no se permita que otra mano tosca y ruda se atreva a desfigurarlas con pretexto de retoque o composición”. La reforma más oportuna y fácil consistiría en que “las imágenes de Jesucristo y de la Virgen se colocasen en las iglesias a la vista del pueblo, y las otras figuras y estatuas se pusiesen al cuidado de la Real Academia de las Nobles Artes, que sabrá cuidarlas mejor y sacar fruto de ellas, copiándolas e imitándolas como dibujo o modelo. Parecerá duro e injusto a las cofradías, pero el público ganaría mucho en ello”.

Efectivamente, fue muy duro para las penitenciales que desde 1828 la Real Academia de la Purísima Concepción vallisoletana fuese la encargada de asegurar el mantenimiento, guarda y protección de los pasos de Semana Santa y sus figuras. Ya en 1802, considerando el mérito de aquellas estatuas pertenecientes a sus cofradías, y sabiendo que estaban descuidadas y con toscas reparaciones, se había resuelto que “sólo a esta Academia le corresponda el tomar las medidas que estimase oportunas para su correcta conservación y no se reparase ninguna más sin su

<sup>45</sup> BERISTAIN. *Diario Pinciano*. Ed. facsímil, Valladolid, 1978, p. 321.

conocimiento e intervención”. En su cumplimiento, sus comisionados realizaron un escrupuloso reconocimiento de las figuras de las cinco penitenciales en 1803, y acordaron que “ninguna hiciese el menor retoque de pintura o escultura sin su intervención, y que se colocasen en sitios públicos, decentes y libres de cuanto pudiera perjudicarlas”; no obstante, se produjeron nuevas inspecciones y exámenes en 1815 y 1828. En definitiva, si abandonadas “se destruirían enteramente”, determinaron, “para prevenir su pérdida absoluta [hace años que no salen al público], trasladarlas a la Academia para restaurarlas, y colocarlas en las salas de los estudios para la enseñanza de los alumnos, sin que nunca pretendiesen adquirir su propiedad”. A la postre, en 1842, don Faustino Alderete, encargado por la comisión científica “para recoger las efigies procesionales que por su mérito artístico puedan trasladarse al Museo de esta capital”, procedió a su traslado y recibo.

En todo caso, el arte debe enmarcarse en los cambios culturales e históricos experimentados durante la Edad Moderna (o mejor dicho, en los periodos históricos en los que se revalorizaba al hombre y se glorificó el pasado), para comprender algunos de los conceptos básicos que posibilitaron el proceso de revalorización de la obra artística, su creación, su rehabilitación y su conservación como bien no sólo privado sino también público y de disfrute colectivo y sirviendo para la formación general.



## COFRADÍAS Y DEVOCIONES. SOCIABILIDAD Y RELIGIOSIDAD EN VALLADOLID

Dr. Margarita Torremocha Hernández

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

### Cofradías y reforma

Las cofradías han sido definidas como fórmulas de sociabilidad urbana, laicas, pero con una finalidad religiosa<sup>1</sup>. Son elementos que crecieron en pueblos, villas y ciudades, y permitieron canalizar las devociones en una sociedad sacralizada, de Antiguo Régimen. De hecho, no es una exageración afirmar que no podemos entender el mundo urbano de este período sin conocer las cofradías. Esta institución condensaba las relaciones sociales en los núcleos de población de una cierta entidad<sup>2</sup>.

Su cronología tiene orígenes remotos<sup>3</sup> si mantenemos un sentido amplio en su definición, pero son fundamentalmente de base medieval. No obstante, en su desarrollo tienen, sin duda, una etapa de especial relevancia entre dos momentos críticos para la religiosidad oficial y popular: la contrarreforma y la religiosidad ilustrada,

---

<sup>1</sup> *Asociación de fieles constituida para el fomento del culto público del propio patrón, para la práctica y el ejercicio de diversas obras de piedad y caridad, según las prescripciones establecidas en sus propios estatutos.* GELABERTO VILAGRAN, Martí. “Cofradías y sociabilidad festiva en la Cataluña del siglo XVII”. En *Pedralbes. Revista d'història moderna*. 1993, 13.II, pp.495.

<sup>2</sup> SÁNCHEZ MADARIAGA, Elena. “Cultura religiosa y sociedad: las cofradías de laicos”. *Historia social*. 1999, n°35, pp. 23-42.

<sup>3</sup> HEVIA BALLINA, Agustín, en su artículo “Las cofradías en la vida de la Iglesia: un mundo de comunicación para la piedad y la caridad. Hacia un censo de documentación de cofradías de la Iglesia” hace un completo repaso del origen de las cofradías desde la antigüedad, en los primeros siglos de la Iglesia, hasta la actualidad”. En *Memoria Ecclesiae I*. Barcelona, 1990. pp. 77-108.

o dicho de otro modo, los ataques de los ilustrados a la religiosidad popular. Así, muchas son las que surgen como respuesta a las negaciones que las nuevas iglesias protestantes ejercen sobre creencias arraigadas en la Europa católica, tales como la Eucaristía, el Purgatorio, el culto a la Virgen y los santos, la pasión de Cristo, etc. Se crean pues para realizar una defensa del dogma católico redefinido en el Concilio de Trento, a través de prácticas de culto como el rezo del Santo Rosario o las Procesiones. Si bien es cierto que, aunque algunas tuvieron su origen con anterioridad a la ruptura de la unidad católica occidental, fue en ese momento —hacia mediados del siglo XVI— cuando experimentan un notable resurgir, vinculadas a la doctrina contrarreformista que las inspire. Muchas de ellas se mantuvieron durante toda la edad moderna, hasta que en el último tercio del siglo XVIII los ilustrados pusieron freno a estas fórmulas, tanto en número como en posibilidades. La política desarrollada para obstaculizar algunas fórmulas de la religiosidad popular supuso el declinar de estas asociaciones, que no por ello desaparecerán.

Pero, en la Castilla y en el Valladolid que conoció Gregorio Fernández, el escultor, y otros Gregorios Fernández<sup>4</sup>, las cofradías representaban un papel fundamental para la sociedad. Estas hermandades se convirtieron en las fórmulas que hicieron posibles manifestaciones externas de culto y de piedad, llegando a constituir su germen organizativo y estructural<sup>5</sup>. La exaltación de la eucaristía, la participación en las procesiones del corpus, la preocupación por una buena muerte, ..., centraron sus ocupaciones en el ámbito religioso, pero, las cofradías suponían más; eran medios de incardinación social, de defensa ante las eventualidades aciagas<sup>6</sup>, de encuentro y diversión.

---

<sup>4</sup> MARTÍ Y MONSÓ, J., en sus *Efemérides inéditas*, dice del día 2 de febrero de 1604: *Se casa en la Iglesia de San Lorenzo (Valladolid) el pastelero Francisco de Heredia, con María de la Cruz. Vivían en la casa del pastelero del cantón de la calle Nueva de San Lorenzo (San Lorenzo) y fueron padrinos Juan González, pastelero y María de Medina, mujer de Gregorio Fernández, pastelero. Aunque entonces vivía en Valladolid el escultor Gregorio Fernández, seguramente no es el que se cita en esta familia de pasteleros*. Recogido en el *Boletín de la sociedad castellana de excursiones*, T. III, p. 342. Años más tarde, en 9 de febrero de 1670, ya muerto el escultor, dice: *Murió en la parroquia de Santiago (Valladolid) Gregorio Fernández, natural de Monforte de Lemus, obispado de Lugo, hijo de Gregorio Fernández. Ninguno de estos es el célebre escultor de igual nombre y apellido; pero la procedencia de Monforte llama la atención, porque Monforte se encuentra muy cerca de Sarria*. Ibid. p.344.

<sup>5</sup> MESTRE SANCHÍS, Antonio. "La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII". En *Historia de la Iglesia en España*. Madrid: (BAC), vol. IV, 1979, p. 587.

<sup>6</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo. "La religiosidad popular". En *Historia de la Diócesis de Valladolid*. Valladolid: 1996, pp. 263-266.



Los hombres desde la edad media quisieron agruparse con unos fines religiosos, benéficos, asistenciales y sociales. Deseaban compartir sus incertidumbres y buscar las seguridades en la fe, en la Iglesia. Por ello, reunidos en torno a una advocación religiosa concreta (mariana, santos de devoción, eucaristía, etc), y con una finalidad de confortarse entre los participantes y de reparar alguna necesidad social desatendida por la Iglesia o por otros particulares (muertos ajusticiados, muertos sin confesión, presos pobres de la cárcel<sup>7</sup>, etc.) constituyeron cofradías.

En consecuencia se congregan en torno a una parroquia, una ermita, un convento, un hospital, un colegio, o cualquier lugar que pusiera a su disposición una iglesia donde llevar a cabo sus actos de culto litúrgico. Reunidos establecen una norma por la que gobernarse, y esta se presenta para su aprobación a la jerarquía eclesiástica, puesto que necesita tener la pertinente erección canónica. En estas reglas recogen la advocación, la tarea religiosa a la que se comprometen, la asistencial o benéfica que piensan asumir, las fiestas que van a celebrar, y, por supuesto, la jerarquía que existirá entre sus miembros; cómo y quién puede pertenecer a ella, cuáles son los cargos directivos —mayordomías y diputaciones— y los cargos menores, a qué comprometen tales oficios, qué peso tendrá el cabildo, órgano colegiado de los cofrades, en las decisiones, etc<sup>8</sup>. El índice de los capítulos que conforman la regla de una cofradía es por sí suficientemente esclarecedor de lo que esperaba ser.

En definitiva, un proceso que se ajusta a la definición dada por el Código de Derecho Canónico de una cofradía, es decir, la de una asociación de fieles dotada de organización jerárquica, que, además de los fines comunes a todas las Pías uniones, se propone como fin el acrecentamiento del culto público (c. 707). No obstante, no

---

<sup>7</sup> TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita. “Pobres presos, presos pobres. Asistencia en la cárcel de la ciudad de Valladolid. Siglo XVII”. *Estudios en Homenaje al Profesor Teófilo Egidio*, (Coor. García Fernández, M y Sobaler Seco, M.A.), T. I, Valladolid: 2004, pp. 403-422.

<sup>8</sup> Entre ellas está la a cofradía del Santísimo Cristo de las Batallas en el distrito de la Iglesia de la Magdalena de Valladolid, aunque tuvo su ermita particular localizada en el cerro de San Cristóbal, fue fundada, según A. Basanta, o al menos su regla está aprobada el 7 de junio de 1662, *por el presidente licenciado don Francisco Fernández de Velasco, siendo obispo de esta ciudad Fray Juan Merinero. Comprende los 15 capítulos siguientes: 1° invocación para el buen acierto, 2° Voto de la Concepción purísima, 3° Obligación de este voto para ser admitido, 4° De los enfermos, 5° Que se vele a los enfermos, 6° Que se tome la bula de difuntos, 7° De los entierros, 8° Qué misas se han de decir, 9° Festividades anuales, 10° Qué oficiales ha de haber, 11° De la elección de los oficiales, 12° De las entradas de los cofrades, 13° De la caja, 14° De las reprensiones familiares, 15° Cabildos y juntas.* Basanta, A. recogido del Archivo de la Real Chancillería y citado en el *Boletín de la sociedad castellana ...* p. 446.

siempre se entendió que estas agrupaciones tenían un fin santo. En 1534 Carlos I promueve una real orden en la que limita la existencia de las cofradías:

*Porque muchas personas de malos deseos, deseando hacer daño a sus vecinos, o por executar la malquerencia que contra algunos tienen, juntan cofradías, y para colorar su mal propósito, toman advocación y apellido de algún Santo o Santa, y llegan así otras muchas personas conformes a ellos en los deseos, y hacen sus ligas y juramentos para se ayudar; y algunas veces hacen sus estatutos honestos para mostrar en público, diciendo, que para la execución de aquellos hacen las tales cofradías, pero en sus hablas secretas y conciertos tiran a otras cosas que tienden en al de sus próximos, y escándalos de sus pueblos: y como quier que los ayuntamientos ilícitos son reprobados y prohibidos por Derecho y por leyes de nuestros reynos, pero los inventores de estas novedades buscan tales colores y causas fingidas, juntándolas con santo apellido, y con algunas ordenanzas honestas que ponen en el comienzo de sus estatutos, por donde quieren mostrar, que su dañado propósito se pueda disculpar y llevar adelante, y para esto reparten y echan entre sí quantías de dineros para gastar en la prosecución de su malos deseos; de lo qual suelen resultar grandes escándalos y bollicios, y otros males y daños en los pueblos y comarcas donde esto se hace ...*<sup>9</sup>. Como consecuencia todas las cofradías constituídas a partir de 1464 se suprimían, salvo las erigidas para causas pías y espirituales, con licencia eclesiástica, y las anteriores si no disponían de esta, también.

EL poder civil quiso controlar estas asociaciones que para su constitución buscaban el referendo de la Iglesia, pero que se convertían en cuerpos destacados de la comunidad, articulados en torno a normas y autoridades propias y que en consecuencia, podían ser un posible peligro social.

La iglesia diocesana, por su parte, no podía dejar que estas cofradías, que proliferaban en número, se mantuvieran fuera de su control. Tras la erección canónica de la cofradía se hallaban sometidas al Papa y a los obispos. El Concilio de Trento se había hecho eco de la relajación y el abandono en que los preladados tenían a sus iglesias y por ello insistía en la necesidad de que se llevaran a cabo periódicas visitas pastorales a las diócesis, y en ellas a todos los establecimientos pios que tuvieran, salvo a aquellos que estuvieran bajo la protección real. Como consecuencia, todas estas instituciones religiosas, aunque de composición laica, debían rendir cuentas al obispo de su gestión y administración, detallando sus cuentas<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> *Novísima recopilación de las Leyes del Reyno*, Libro XII, ley XII, año 1534.

<sup>10</sup> Sesión 22 del Concilio de Trento, cap. 8.



Constituciones Sinodales de la diócesis de Valladolid, promulgadas por el arzobispo Juan Bautista de Acevedo, Valladolid, en casa de Juan de Bustillo, 1607.

Cuando se produjo un incremento de cofradías en el segundo tercio del siglo XVI, con el consiguiente aumento de sus sedes, ya que todas tendían a tener sus capillas y cultos propios, el Concilio de Trento promulgó la legislación correspondiente sobre la intervención de los obispos en los asuntos económicos y administrativos de

las cofradías y hermandades: *derecho de visitar los hospitales y colegios, sean los que fueren, así como las cofradías de legos ... Mientras que los administradores, así eclesiásticos como seculares de la fábrica de cualquier iglesia, aunque sea catedral, hospital, limosna de monte de piedad ... están obligados a dar cuenta al ordinario de su administración todos los años*<sup>11</sup>. Tal intervencionismo estaba justificado en el acrecentamiento de las economías cofradiales, que les obligaba a la administración de patrimonios, más o menos crecidos, y al cuidado de las donaciones que los particulares, miembros o no de la cofradía ponían en sus manos. Esta fue la causa de que los obispos mandaran con cierta periodicidad, visitadores a las cofradías vallisoletanas, para conocer si estas mantenían una vida adecuada a lo establecido en sus Constituciones, si aquellos cofrades que desempeñaban funciones de responsabilidad, propias de estructuras sociales jerarquizadas, habían ejercido bien sus funciones, y si las fundaciones y encargos que habían recibido de los particulares, y para los cuales se había dotado a la cofradía, se gestionaban adecuadamente. Las visitas eran una manera de la iglesia diocesana de injerirse en estas sociedades laicas, que no siempre veían con buenos ojos esa intromisión en sus asuntos. Sin embargo debía someterse a la tarea de intervención que se la requería, e incluso correr con los gastos que originaba el llevarla a cabo. De tal manera que entre los gastos periódicos de una cofradía está lo pagado al visitador al finalizar su tarea.

Este sistema estaba enraizado en la sociedad moderna y los castellanos se acercaban a las cofradías buscando la protección religiosa y social que ofrecían, posibilitando el mantenimiento y proliferación de estas fórmulas religiosas<sup>12</sup>. Además, la pertenencia a una no cerraba la posibilidad de formar parte de otras, de tal manera que su número fue particularmente considerable. En los siglos XVI, XVII, y XVIII, el número de cofradías existente era crecido en toda Castilla, e igualmente en la villa del Pisuerga.

---

<sup>11</sup> Sesión 23 del Concilio de Trento. Citado por SÁNCHEZ HERRERO, J. "Sevilla del Renacimiento". En Carlos Ros (ed.) *Historia de la Iglesia de Sevilla*. Sevilla: 1992, p.103.

<sup>12</sup> Surgen teniendo como objetivo prioritario aproximar a los hombres a la religión depurada surgida de las directrices del Concilio tridentino, y, de este modo, apartar a las colectividades de la práctica de una religiosidad popular, fundamentalmente antiintelectual, afectiva y pragmática, que gusta de establecer lazos directos con lo sagrado sin necesidad de recurrir a la mediación del clero y que se vincula íntimamente a los aspectos más cruciales de la existencia cotidiana donde predomina el recurso a lo mágico y supersticioso. Así, los cofrades estaban obligados a asistir al oficio de la misa dominical, a recibir periódicamente la administración de los sacramentos de la confesión y comunión y a participar de los actos de culto institucional (procesiones, rogativas ...) que la autoridad eclesiástica prescribía. En contrapartida, los miembros de las cofradías recibían generosas recompensas espirituales en forma de bulas e indulgencias que les garantizaba un acceso más rápido a la eternidad. GELABERTO VILAGRAN, Martí. "Cofradías y sociabilidad ...", *Op. cit.*



Para los años en que el escultor Gregorio Fernández realizaba sus encargos en Castilla, no poseemos un recuento de las cofradías existentes en la entonces recientemente proclamada ciudad de Valladolid, pero sabemos que su número no fue escaso, tanto más si tenemos en cuenta el crecimiento demográfico que vivió durante la corta estancia de Felipe III, periodo de 1601 a 1606 en que se convirtió en Corte. En esta etapa tuvieron que surgir algunas nuevas cofradías para dar acogida a aquellos que llegaron a la sombra de la monarquía y sus instituciones.

Sin embargo, a comienzos del siglo XVII no contamos con un registro –ni contemporáneo ni actual– de estas asociaciones, de tal manera que está por hacer un seguimiento documental complejo, que permita conocer todas aquellas cofradías que tenían una vinculación parroquial. Un rastreo en el Archivo diocesano nos aporta fondos dispersos de alguna cofradía. Sin embargo, una primera revista indica que esto solo ocurre en un porcentaje escaso. Asimismo, las visitas ordenadas por los sucesivos obispos a estas instituciones pueden aparecer reflejadas en la documentación del archivo de la catedral.

Además, entre las fuentes que nos pueden permitir un mejor conocimiento de las cofradías se encuentran las Visitas ad Limina, que no siempre se encuentran en los archivos diocesanos. No obstante, en el Archivo Secreto Vaticano se encuentran estas Relaciones y con ellas se pueden contrastar los fondos de la Iglesia diocesana y los de las propias cofradías<sup>13</sup>.

Por otra parte, al tratarse de instituciones de particulares, en algunas ocasiones los documentos relativos a su existencia e historia están en sus propias manos, como ocurre con la Cofradía Sacramental y de Ánimas de la iglesia de la Magdalena<sup>14</sup>.

En resumen, se trata de unas fuentes muy dispersas<sup>15</sup>, inexistentes ya para algunas, de las cuales solo tenemos constancia a través de pleitos que generaron a lo largo de su vida, por motivos muy diferentes, como la defensa de su patrimonio, de sus privilegios, etc.

---

<sup>13</sup> LÓPEZ MARTÍN, Juan. “Supervivencia y actualidad de las Hermandades y Cofradías”. En *Memoria Eclesial I, Los archivos de la Iglesia. Presente y futuro*. Barcelona: 1990, p.54.

<sup>14</sup> Este archivo privado fue la base del libro TORREMOCHA HERNÁNDEZ, M. *Solidaridad en el más allá. La cofradía Sacramental y de Ánimas de la Iglesia de la Magdalena de Valladolid*. Valladolid: 2003.

<sup>15</sup> MONTOJO MONTOJO, Vicente. “Las fuentes documentales de las cofradías en España”. En *Actas de las Jornadas Archivo e investigación*. Murcia: 1996, pp. 141-147.

Por ello, y dado que no existe aún para Valladolid un trabajo conjunto que nos sitúe sobre la realidad del mundo cofradial, durante la primera mitad del siglo XVII, vamos a mirar esta realidad desde un siglo más adelante, cuando los gobernantes ilustrados pusieron sus miras sobre este fenómeno.

#### Una visión ilustrada de las cofradías vallisoletanas

En ese siglo había más de 25.000 cofradías repartidas por todos los pueblos y ciudades del país<sup>16</sup>. El fenómeno fundador iniciado durante el siglo XVI, y prolongado en el siglo XVII en Valladolid por sus especiales circunstancias, no se había sostenido, pero pocas habían desaparecido y algunas nuevas se habían fundado. En la documentación posterior podemos ver que no son pocas las que surgen entre mediados del XVII y mediados del XVIII. De esta última centuria son San Eloy de la Antigua, de 1701, un año más tarde en San Nicolás la de N. Sra. del Rosario y de la Salud. De 1727 es la cofradía de N. Sra. de la Compasión y el Corazón de Jesús de San Miguel. De 1738, en San Andrés, la cofradía de N. Sra. de la Soledad. Ya en 1744 se funda en San Miguel la de N. Sra. del Rosario. Todas ellas de clara vinculación mariana. Otras tantas se fundaron en este siglo siguiendo la denominación de hermandad, como en 1731 la Hermandad de N. Sra. de la Valvanera en el Salvador, en 1732 la Hermandad del Rosario de la iglesia de la Pasión, en 1739 la Hermandad de N. Sra. de la Soledad en San Ildefonso, y en 1763 la Hermandad de N. Sra. del Carmen, fundada en la Iglesia de San Juan, así como alguna congregación y orden tercera.

Se trata pues de una fórmula medieval pero que sigue creciendo no sólo durante los siglos XVI y XVII, sino también durante el siglo XVIII. Será, sobre todo, hacia el tercio final del siglo cuando las voces de los ilustrados arreciaron contra esta fórmula de religiosidad popular, quizás la más característica, por sus actos exteriores, sus adherencias profanas, por ser una plataforma para alcanzar prestigio social, e

---

<sup>16</sup> La cifra más aproximada sería de 25.581 cofradías, de las cuales 19.024 corresponderían a la corona de Castilla y 6.557 a la de Aragón. ARIAS SAAVEDRA, I. "Religiosidad popular en la España del siglo XVIII: cofradías, ermitas y romerías". En *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*, nº 8 y 9, p.7; ARIAS SAAVEDRA, I. Y MUÑOZ LÓPEZ, M.L. "Debate político y control estatal de las cofradías españolas en el siglo XVIII". En *Bulletin Hispanique*. 1997, 99, T. 2, pp. 423-435.



incluso para la defensa de determinados intereses económicos<sup>17</sup>. Las primeras actuaciones contra actividades cofradiales se habían producido en Madrid, pero el primer paso se dio ante la denuncia del obispo de Ciudad Rodrigo, por los abusos introducidos en su diócesis por determinadas cofradías. Ello le permitió a Campomanes, fiscal del Consejo de Castilla, solicitar a través de una consulta información a la jerarquía eclesiástica sobre el asunto<sup>18</sup>. A esta solo respondieron cinco arzobispos, lo que resultó insuficiente y dio pie a solicitar a todos los intendentes de Castilla y corregidores de Aragón una pesquisa sobre la situación de las cofradías<sup>19</sup>.

En septiembre del año 1773 el intendente de Valladolid, Ángel Bustamante, escribe al Conde de Aranda, presidente del Consejo de Castilla, un amplio informe, que le había sido solicitado *con noticia exacta de todas las hermandades, cofradías, congregaciones, gremios y cualesquiera otra especie de gentes colegiada que celebren una o más fiestas en el año, ya con la función de Iglesia, ya con otras exteriores de gasto y profusión, bien sea a costa del común, de sus individuos, o de los priostes, maiordomos, hermanos maiores, o rentas y dotación de los pueblos ...*<sup>20</sup>. A partir de su respuesta se procedería a la supresión, reagrupación y mantenimiento, en su caso, de las cofradías necesarias.

Basándonos en estas fuentes, para esta fecha, podemos hablar de unas 120 cofradías. La clasificación de estas asociaciones la establecemos los historiadores a posteriori, si bien es cierto que en su propia denominación indican ya el tipo de finalidad que tienen y misión que piensan desarrollar. Siguiendo a Teófanés Egido

<sup>17</sup> ARIAS SAAVEDRA I. y MUÑOZ LÓPEZ, M. L. En "Informes de los metropolitanos en el Expediente General de Cofradías (1769)". En *Publicaciones*. 1997, 25, 26, 27, pp. 17-54; ROMERO SAMPER, Milagros. "El Expediente General de Cofradías del Archivo Histórico Nacional. Regesto Documental". *Hispania Sacra*. 1988, vol. XL, pp.205-234.

<sup>18</sup> MUÑOZ LÓPEZ, M. L. "Control estatal de las asociaciones de laicos (1762-1814). Aspectos legales de la extinción de la cofradías en España". En LA PARRA, E. y PRADELLS J. (eds.) *Iglesia, Sociedad y Estado en España, Francia e Italia. Siglos XVIII al XIX*. Alicante: 1991, pp. 341-359. ROMERO SAMPER, M. *Las cofradías en el reformismo borbónico de Carlos III*. Madrid: 1991.

<sup>19</sup> ARIAS SAAVEDRA, I. y MUÑOZ LÓPEZ, M. L., "El Expediente General de cofradías (1769-1784). Propuesta para su estudio". En *Iglesia y Sociedad en el Antiguo Régimen. Actas de la III Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*. Las Palmas de Gran Canaria: 1995, pp. 31-40.

<sup>20</sup> Archivo Histórico Nacional, Sec. Consejos, leg. 7098-99, 7-IX-1773.

López<sup>21</sup>, en Valladolid, podemos hablar de unos seis tipos, atendiendo a la finalidad con que fueron creadas.

#### Cofradías

**Cofradía de:** Ánimas.

**Finalidad:** Contribuir a una *buena muerte*, y honrar por las benditas ánimas del purgatorio.

**Realizan:** Funciones de ánimas y asistencia a los velatorios y entierros. Petición de los cofrades en las calles.

---

**Cofradía de:** Asistenciales.

**Finalidad:** Caridad con los necesitados.

**Realizan:** Tareas benéficas concretas, como dotación de huérfanas, reparto de alimentos, asistencia en hospitales, ... Generalmente piden para obtener sus recursos.

---

**Cofradía de:** Devocionales.

**Finalidad:** Prácticas de devoción siguiendo alguna advocación concreta.

**Realizan:** Actos litúrgicos los días de los patronos.

---

**Cofradía de:** Gremiales.

**Finalidad:** Los miembros de un gremio se asocian buscando fórmulas de previsión en lo material y en lo espiritual.

**Realizan:** Actos litúrgicos los días de la advocación, asistencia en la enfermedad y en la muerte a los cofrades.

---

<sup>21</sup> EGIDO LÓPEZ, Teófanos. "Religiosidad popular y asistencia social en Valladolid: las cofradías marianas en el siglo XVI". En *Estudios marianos*. Salamanca. 1980, vol. XLV, pp. 195-217. LÓPEZ MARTÍN, Juan, considera que cofradías y hermandades se pueden resumir en tres grandes grupos: Sacramentales, de Penitencia y de Gloria. "Supervivencia y ..." en *Op. cit.*, p.54. HEVIA BALLINA, A. a la hora de establecer los tipos de cofradía habla de: a) cofradías con fines piadosos, b) cofradías con fines de caridad para con el prójimo, c) cofradías con fines penitenciales, d) cofradías para el mantenimiento de la paz, e) cofradías para el mantenimiento de la fe, f) cofradías vinculadas a asociaciones profesionales. *Op. cit.*, pp. 95-96.



### Cofradías

**Cofradía de:** Penitenciales.

**Finalidad:** Unirse a la pasión de Jesús.

**Realizan:** Promueven y realizan procesiones.

**Cofradía de:** Sacramentales.

**Finalidad:** Adorar al Santísimo Sacramento.

**Realizan:** Actos litúrgicos, de oración.

En algunos casos las cofradías no pueden incluirse sin más en una de estas tipologías, ya que tienen un carácter mixto, algo que se da con frecuencia en Valladolid, donde proliferan las cofradías Sacramentales y de Ánimas, pero también cuando se da una doble advocación, caso de Ánimas y San Antonio Abad, o la de N. Sra. de la Concepción y los Santos Mártires, ambas en el distrito de la iglesia de Santiago.

Otra tipología se puede establecer de acuerdo a sus sedes, es decir, teniendo en cuenta el lugar donde la sociabilidad de carácter religioso tiene lugar, podemos hablar de cofradías parroquiales, cofradías conventuales o cofradías de ermitas. No obstante, a estas tipologías claras se unen cofradías que poseyeron su propia sede, como es el caso de las penitenciales. Incluso, en algún caso, como el de la Penitencial de Jesús Nazareno, dejaba su iglesia como sede a otras cofradías, en concreto a la de Nuestra Señora de la Natividad. Sea cual sea el lugar de cita la finalidad se reitera en cada una de ellas.

#### I. COFRADÍAS PARROQUIALES. (CUADRO N° I)

Estas cofradías tenían su sede en una de las dieciséis parroquias que tenía la ciudad, en la cual mantenían todos los actos litúrgicos, misas, rezos por las ánimas, sufragios, rosarios, y desarrollaban las mandas hechas en fundaciones y memorias que los particulares habían hecho descansar para su ejecución en manos de alguna hermandad. Por ello, la vida cofradial se confundía en no pocas ocasiones con la parroquial, y las posibilidades de ingresos de éstas, por los llamados *pies de altar*, también.

##### *Cofradías Sacramentales y de Ánimas*

Ambas son sin duda las de mayor vinculación a las parroquias. Bien es cierto que son dos realidades distintas, puesto que tenían finalidades diferentes, como lo era su función, aunque algunas tenían un carácter mixto. Las cofradías de ánimas

dieron respuesta a la necesidad de seguridades ante la vida futura, y su presencia en el momento de la muerte de los vallisoletanos ya ha sido puesta de relieve por M. García Fernández. En los cortejos fúnebres la tercera o cuarta parte eran cofradías, según la voluntad de un 60-70% de los testadores. De tal manera que en los sepelios podían estar presentes de 1 a 5 cofradías.

Las cofradías sacramentales surgieron como contrarréplica a la negación de la presencia real de Cristo en la eucaristía. Siguieron la pauta de la fundada en 1539 en la Iglesia romana de Santa María sopra Minerva, y en casi todas las parroquias existe una, siendo además de las más antiguas, a excepción de las de fundación medieval.

Desde la mirada de los ilustrados ambas podían adecuarse a una fórmula común y admisible, de tal manera que era posible y recomendable mantener la mayor parte de ellas. Al tener una sede parroquial a juicio del Intendente de Valladolid *son las más útiles y necesarias conforme a su instituto, para conserbar el culto de Dios sacramentado y hacer sufragios por las ánimas venditas de el Purgatorio a cuias dos tan cathólicas como piadosas y religiosas devociones deben concurrir y son obligados todos los fieles cristianos y respectivamente los feligreses de cada Parroquia sin distraerse con el celo y devoción de otras cofradías y hermandades, ...* De todas las parroquiales —a su juicio— sólo una Sacramental y otra de Ánimas serían suficientes en cada parroquia, suprimiendo las demás, es decir, un alto porcentaje, cuyas rentas pasarían a sus manos. Esta variación convertiría a las cofradías en un asunto fundamentalmente parroquial, *con declaración de que en lugar de el feligrés que mudare de parroquia por necesidad o voluntad, entre otro feligrés.*

#### *Cofradías asistenciales*

El carácter asistencial se puede decir que anima a todas las cofradías, al menos si nos atenemos a la finalidad de atender en determinados momentos de la vida las necesidades de sus miembros. En ocasiones, no durante la vida sino justo cuando esta termina, en el momento de la muerte. Una muerte socializada, como es la muerte del Antiguo Régimen<sup>22</sup>. Sin embargo, es la atención a algún grupo ajeno, y especialmente necesitado, establecida en sus constituciones, lo que confiere a las cofradías esta denominación, dejando el margen otras tan extendidas como las de ánimas.

---

<sup>22</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo. *Los castellanos y la muerte. Religiosidad y comportamientos colectivos*. Valladolid: 1996.



La tarea asistencial de algunas las coloca a los ojos del Intendente como elemento de especial atención, porque de no hacerlo sus miembros se desasistiría a determinadas personas. Es el caso de la cofradía del Ssmo. Sacramento y ánimas que existía en el Real Hospital General de la Resurrección. Sus cofrades se encargaban de enterrar a los pobres que morían en el hospital, de decir misas y hacer suffragios por sus almas. Para atender a todas estas necesidades asumían la carga de pedir limosna, todos los días en que falleciera alguien en el hospital, *que sucede quasi todos los días, padeciendo por lo mismo la injuria de calores y fríos excesivos*. Su campo de acción, para recaudar, ya que no podían entrar en competencia con otras cofradías que tuvieran autorización para pedir, era la actual calle de Santiago, entonces el empedrado del Arco de la Puerta del Campo.

La petición de limosna en la calle no se entendía como un acto comparable a la mendicidad ejercida individualmente por los menesterosos. Cuando el cofrade sale bajo la capa de su cofradía a pedir a la calle, lo hace como miembro de una comunidad generosa y responsable. Por ello esta acción le identifica y le prestigia.

Una acción más específica es la de La cofradía del San José de los Niños Expósitos, estudiada por Teófanos Egido, y vinculada a la Iglesia de San Lorenzo, donde poseía capilla propia desde 1606. Esta se encargaba de la administración del Hospital de San José de los Niños Expósitos, a los que recogía, bautizaba, alimentaba, y cuidaba hasta los seis años. Dada la alta mortalidad que había en este grupo se encargaba asimismo de dar sepultura a los que fallecían. Para todo ello contó desde 1575 con los derechos exclusivos sobre las representaciones teatrales que tenían lugar casi a diario en el Corral de Comedias<sup>23</sup>.

#### *Cofradías del Santísimo Rosario*

En las parroquias existían también otras cofradías con la finalidad de fomentar el rezo del Santo Rosario. Estas, *en tiempo de verano, desde la primavera, salen cantando el Rosario por las calles*. Su misión era propagar y fomentar el culto mariano, en sintonía con la iglesia de la contrarreforma. Dice el intendente que existían un total de diez, vinculadas a otras tantas parroquias: San Miguel, Santiago, San Ildefonso, La Antigua, la Magdalena, San Pedro, San Julián, San Martín, San Juan y San Salvador. De

---

<sup>23</sup> EGIDO LÓPEZ, T. "La cofradía de San José y los niños expósitos de Valladolid (1540-1575)", en *Estudios josefinos*, n° 53, Valladolid, 1973.

todas ellas las cinco primeras se consideran de más interés para su mantenimiento y las otras cinco se recomendó suprimirlas en 1773. Las razones que justificaron esta diferencia eran o bien particulares, caso de San Miguel por ser *patrono de Valladolid*, Santiago, por *especial favor que el Reyno debió a esta señora*, y en el caso de San Ildefonso, la Magdalena y San Pedro, por estar fuera de los muros de la ciudad y atender a un espacio amplio para el culto, y, por contra, la hermandad del rosario de la Antigua, por estar en el centro de la ciudad.

No obstante, en la otra relación de cofradías que el Intendente envió al Consejo con detalle de su economía, no aparecen todas estas y sin embargo sí otras más dedicadas al rosario, aunque con un carácter mixto, como la de San Esteban —cofradía de Nuestra Señora de la Compasión y el Rosario— y la de San Nicolás —cofradía de Nuestra Señora del Rosario y de la Salud—.

Entre las ausentes se encuentran una con sede en la cofradía Penitencial de la Pasión, donde se fundó el año 1732 una Hermandad del Rosario, cuya finalidad era la de rezarlo a diario, y hacer funciones marianas a la purísima Concepción, venerada popularmente (teniendo Valladolid y sus instituciones un fervor especial hacia el misterio de la Inmaculada<sup>24</sup>), aunque el dogma no fuese proclamado por la Iglesia hasta 1854, así como hacer sufragios por los cofrades muertos<sup>25</sup> y la que se fundará en 1781 la Hermandad del Ssmo. Rosario con el título de N. Sra. de San Lorenzo<sup>26</sup>, en esa parroquia.

#### *Cofradías gremiales*

En origen estas cofradías surgieron en el seno de las asociaciones gremiales: entre el uno —el gremio— a la otra —la cofradía— había una interinfluencia recíproca. Los gremios empezaron a reunirse en una capilla o iglesia, celebraban misas y oficios por sus miembros y por los difuntos, glorificaban el trabajo manual, a imitación del de Cristo, y difundían entre los agremiados el espíritu de caridad, mediante socorros y ayudas a los pobres, a los enfermos y abandonados.

---

<sup>24</sup> G. GARCÍA-VALLADOLID, C. “Valladolid y el misterio de la Inmaculada Concepción”. *Valladolid. Recuerdos y grandezas (1900)*. Ed. Facsimil, Valladolid: 1980, T. I., pp. 113-117.

<sup>25</sup> ALCALDE MARTÍN-CALERO, C. *Op. cit.*, p. 390; LABARGA GARCÍA, Fermín, “El posicionamiento inmaculista de las cofradías españolas”. En *Anuario de Historia de la Iglesia*. 2004, n° 13, pp. 23-44.

<sup>26</sup> BURRIEZA SÁNCHEZ, J. *La Virgen de San Lorenzo patrona de la ciudad*. Valladolid: 2007, p. 205.



Como consecuencia, entraron en cofradías elementos propios de los gremios; el juramento, el banquete o comida de hermandad y el particularismo. El juramento era un obstáculo para la vida de las cofradías, pues derivaba fácilmente hacia el secretismo y en no pocos casos se veía como un peligroso factor de sedición o de alteración del orden. Los banquetes se prestaban a notables excesos que fomentaban la gula o las pendencias y disensiones entre los cofrades. Era como si de ser cofrades se pasara solo a ser comensales. El particularismo fue también peligro que acechó a las cofradías, chocando incluso con la autoridad eclesiástica<sup>27</sup>.

Sabemos que a comienzos de la Edad Moderna, durante el reinado de Isabel la Católica, se dio una ordenanza prohibiendo a los oficios de menestrales de Valladolid, sastres, zapateros, pellejeros, etc, que constituyeran cofradías, contribuyendo con ello a encarecer el precio de sus productos<sup>28</sup>. De nuevo, en 1552, Carlos I manda *que las cofradías, que hay en estos reynos, de oficiales se desbagan, y no las haya de aquí adelante, aunque estén por Nos confirmadas: y que a título de los tales oficios no se puedan ayuntar, ni hacer cabildo ni ayuntamiento, so pena de cada diez mil maravedís y destierro de un año del reyno*<sup>29</sup>. Esto no significa que estemos ante una realidad específica para el caso vallisoletano, ni que desaparecieran tales cofradías.

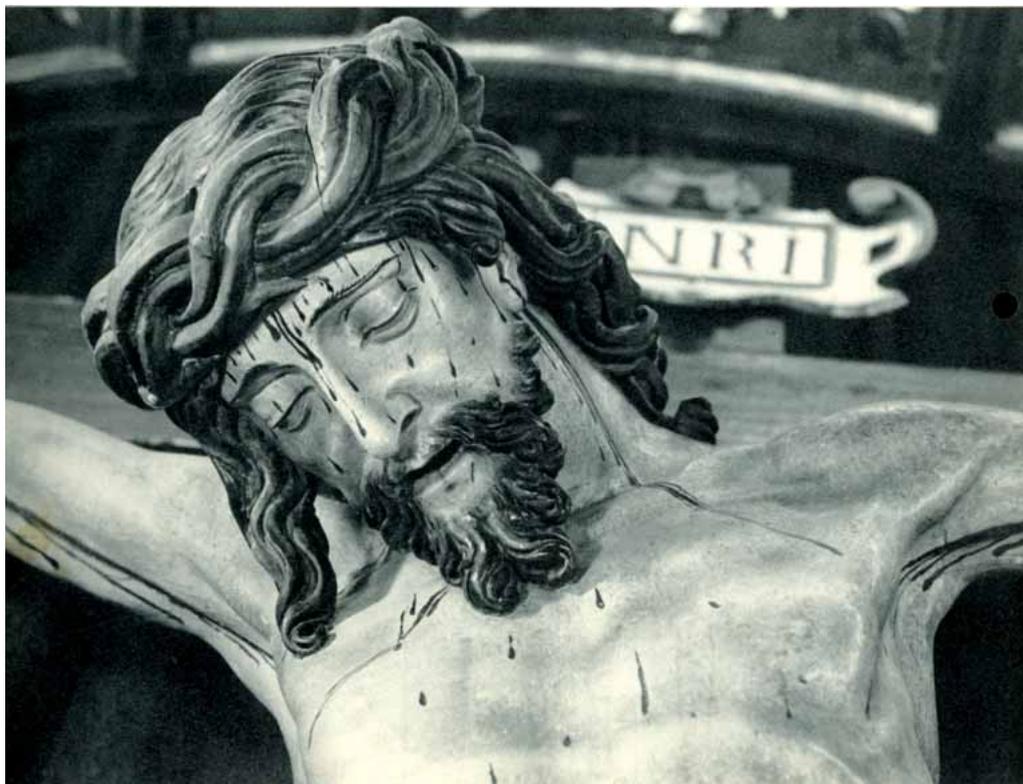
Las noticias que nos aporta el informe del Setecientos indican que bajo una advocación común se unían gentes del mismo gremio<sup>30</sup>, y que algunas de las que en origen fueron gremiales, dejaron de serlo en su sentido estricto al agrupar a trabajadores de los gremios, pero de varios gremios, perdiendo su carácter exclusivista. La cofradía de Ntra. Señora de la Guía, en la parroquia del Salvador, fue en origen (su regla es de 1629) gremial, es decir, formada por miembros de un solo gremio, aunque pertenecientes a las distintas jerarquías: maestros, oficiales y mancebos, en este caso chapineros. Pero con el tiempo pasó a acoger a artesanos de distintos oficios.

<sup>27</sup> HEVIA BALLINA, A. *Op. cit.*, p. 94.

<sup>28</sup> Archivo General de Simancas (AGS), Sec. Registro General del Sello (RGS), sig. I48403,197, 2-03-I484. GONZÁLEZ ARCE, J. "Monarquía y gremios. Acerca de las corporaciones proscritas en la Castilla bajomedieval". *IX Jornades d'Estudis Històrics Locals, La manufactura urbana e els menestrals (s. XII-XVI)*. Palma de Mallorca: 1991.

<sup>29</sup> *Novísima recopilación...*, Libro XII, ley XIII, 1552.

<sup>30</sup> Las cofradías gremiales, al igual que cualquier tipo de asociación o agrupación de personas, perseguía unos fines en pro de la misma institución en sí, o de sus cofrades o agrumiados que podemos agrupar en cuatro vertientes: social, laboral, religiosa y asistencial.



Cristo de las Batallas,  
Francisco del Rincón,  
primera década del siglo  
XVII. Iglesia Parroquial  
de Santa María Magdalena,  
Valladolid (Colección:  
Javier Burrieza)

Pero, las ya creadas no debieron verse forzadas a desaparecer y siguieron existiendo, con esa o con más irregularidades, tal y como sucede con la cofradía de N. Sra. del Val y San Eloy de los plateros<sup>31</sup>, que carecía incluso de aprobación real, y cuyos estatutos se confundían con los relativos a las condiciones de producción del oficio. Cuando en 1773 se solicita información al Intendente este pone de manifiesto todas las anomalías que en esta cofradía se dan cita, abogando porque la den

---

<sup>31</sup> En el año 1675 y 1702 se mejoró el edificio. En cuanto a sus actividades asistenciales fueron limitándose. CANESI ACEBEDO, C. afirma que *en el sitio que hoy llaman el Corral de la Copera, que está inmediato a esta ermita, había un hospital por los años de 1498 y 1526, cuyas casas fueron del doctor Juan Gómez, fiscal: y esta hospitalidad recayó en el cuidado de la cofradía de Ntra. Sra. del Val; pero hoy no hay memoria de esto ... Op. cit, pp. 225-226.*



*por abolida, respecto componerse de individuos de un solo oficio o gremio que está prohibido por leyes del Reyno; demás de no tener aprobación Real, y que algunos de los capítulos de su regla tratan de el modo y circunstancias de hacer obras de su oficio, exámenes de maestros y reconocimiento de oficiales, lo que está reserbado al Príncipe y Gobierno del Reyno, y sobre cuio particular oficio de Platería se ha expedido nueba Real Ordenanza por la Real Junta General de Comercio.*

Sin embargo, y sin necesidad de que existiese ese vínculo entre cofradía y estamentos gremiales, los miembros de un determinado oficio, o arte, tendían a confluír en las mismas agrupaciones, porque convivían en espacios urbanos cercanos, porque les unían lazos familiares, etc. Sin que ello suponga una vinculación en lo productivo y económico con lo religioso y social. Un ejemplo claro en Valladolid son las cofradías vinculadas a la parroquia de San Andrés, con trabajadores de la lana y manteros con panaderos, en algún caso, aunque también hubo otras puramente gremiales como la de manteros de San Severo.

Igualmente los artistas —pintores, entalladores, doradores, plateros— aparecen con una cierta tendencia a vincularse a la cofradía de Jesús Nazareno<sup>32</sup>, y a librarse de compromisos de cofrades por realizar tareas propias de su oficio, que eran bienvenidas por la cofradía cuando quería mejorar o ampliar sus obras de arte, para ellos bienes para desarrollar mejor sus actos de culto.

J. Martín y Monsó, atendiendo a fuentes del archivo de la penitencial de Jesús, trasmite en ocasiones como tenía lugar este proceso: *Se juntó en Cabildo en la sacristía de su Iglesia en la Rinconada, la cofradía de Jesús Nazareno y trataron de que se hiciera un Paso nuevo en lugar del que había del Despojo, si tenían tiempo de poder hacerle para la procesión de Viernes Santo, y se trujo un modelo o traza del paso, hecho por Juan Antonio, maestro escultor de esta ciudad, comisionando el ajuste de dicho paso a los señores Francisco Herrero, Francisco García y Francisco Mazola, encargándoles den cuenta a la cofradía de lo que resultase de dicho ajuste. Entonces surge una propuesta de un miembro de la cofradía, que se encargaría de hacer el trabajo, a cambio de algunas ventajas dentro de la misma. A pesar del acuerdo del 26 de mismo mes se dio cuenta de que Juan de Ávila, maestro escultor y cofrade, pedía le reservasen de todos los oficios menores y le diesen los honores de Diputado, acordando que por el presente sirva el dicho*

---

<sup>32</sup> MARTÍN Y MONSÓ, J. I., 5 y 12 de marzo de 1616, *En dichos días se recibieron por cofrades Martín de Mora, pintor, presentado por Rafael de Barreda, pintor también, Antonio Rodríguez de Nova, entallador y Marcelo del Arpa, ensamblador que vivía en la casa de José Raposo*, p. 368; 26 de febrero de 1621, *Se asentaron por cofrades en el cabildo celebrado dicho día, los plateros Jerónimo Pérez y Pablo del Río, y también el dorador Juan de Viana*, *Op. cit.*, p. 345.

*oficio de mayordomo de San Francisco, y que el passo nuevo que en el cabildo antecedente estaba propuesto hacer, que lo haría como cualquier otro de su arte y con más comodidad*<sup>33</sup>.

En cualquiera caso, además, como señaló J. Martí y Monsó y J. Urrea, los pintores tenían su propia cofradía, la de San Lucas, que se puede calificar de gremial sin dejar de ser asistencial. Aunque no conocemos el año preciso de su fundación, debió ser en los últimos de la primera década del siglo XVII porque su regla fue aprobada por el obispo Juan Vigil de Quiñones (1607-1616), pero ya en 1611 Francisco Martínez se declara cofrade de San Lucas en su testamento. Esta cofradía tuvo su primera sede en la Iglesia de San Lorenzo, donde había un altar del Santo, cuya festividad se celebraba el día 18 de octubre, día que oficialmente daban comienzo las clases en la vecina universidad, y en todas las del reino. Posteriormente, se desplazó al Colegio de Niñas Huérfanas, en cuya iglesia seguía los actos, y entre ambas sedes desarrolló sus actividades<sup>34</sup>. Será su situación la que finalmente permita subsistir a esta cofradía del Santísimo Sacramento y San Lucas, pues la cofradía ejercía sobre el colegio una tarea de protección y financiación que garantizaba su mantenimiento: *con atención a que este es lugar piadoso y pobre y que en él se recojen y crían doncellas huérfanas nobles y produce por este medio muchos remedios espirituales y temporales al estado y si dicho colegio tubiese a su cargo el gasto de el culto y luminaria de el Ssmo. Sacramento, menos pudiera asistir al socorro y manutención de dichas huérfanas*. Ello se consideraba suficiente para obviar la prohibición que existía sobre las cofradías o hermandades compuestas por individuos de un mismo oficio.

El colegio de Abogados de Valladolid<sup>35</sup> y los escribanos de la ciudad también fueron considerados por el Intendente en 1773 como fórmula cofradial, al mantener *una función de Iglesia a costa de el decano, con orden y tasa de el Real Consexo, que importa 800 reales*. Igualmente los escribanos hacían dos funciones, a costa del mayordomo o escribano mayor *que por turno sirbe en cada año la escribanía de la ciudad de Fieles, y gobierno del Pueblo en la qual gasta 1.500 reales*.

---

<sup>33</sup> MARTÍ Y MONSÓ, J. *Op. cit.*, p. 344.

<sup>34</sup> URREA, J. *Valladolid en el siglo XVII*. "La pintura en Valladolid en el siglo XVII". Valladolid: 1982, p. 172.

<sup>35</sup> TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita. "Las actividades benéfico asistenciales del Colegio de Abogados de Valladolid en el Antiguo Régimen". *Investigaciones Históricas*. 1996, n° 16, pp. 61-75.



Quizás lo más contrario a las disposiciones oficiales sea la decisión tomada por la Real Junta de Comercio y Moneda del Reino, que recoge el Intendente para la cofradía de la Purísima Concepción y San Francisco de los Mercaderes. Esta en origen estuvo formada por eclesiásticos y seculares, por mercaderes y gentes de otros oficios —eran 26 cofrades de los cuales 9 no eran mercaderes— pero se pedía que pasase a ser de carácter gremial: *a reserba de no admitir en lo subcesivo en ella individuo alguno que no sea del Comercio, pero dexando a cada uno en libertad de que se incorpore o no según le dicte su particular devoción y manteniendo en sus regalías a los que aora existen cofradías sin la qualidad de mercaderes ...* No obstante, el hecho de ser los cofrades hombres preocupados en sus negocios, no favorecía el buen cumplimiento de las acciones encomendadas, sobre todo de las memorias y dotaciones de huérfanas: *por motivo de ser mercaderes las dos partes de tres de sus individuos, ocupados regularmente en el giro de sus tratos y comercios no pueden concurrir a las Juntas, que son precisas celebrar, y como no concurriendo la mayor parte no pueden acordarse cosa alguna de aí es que la cofradía en su administración y buen gobierno de bienes y memorias no adelanta quedándose en el mismo atraso que siempre ...* No eran pues las que los ilustrados recomendaron mantener, pudiéndose los artesanos o miembros de un determinado oficio agruparse en las cofradías sacramentales y de ánimas de la parroquia, y para la asistencia interna buscar otra fórmulas nuevas de previsión social.

## 2. COFRADÍAS EN CONVENTOS. (CUADRO N° 2)

Muchos eran los conventos con los que contaba la ciudad conventual que en la edad moderna era Valladolid; tenía nada menos que dos docenas de masculinos y uno menos de femeninos, aunque no se tratase de instituciones boyantes en el terreno económico. *Que de los dichos conventos solo están ricos y no demandan limosnas el Monasterio de Prado de Jerónimos, el de San Pablo de Dominicos, el de Agustinos calzados, el de Pre-mostratenses, el de PP. Menores, y dos dos colegios de Ingleses y Escoceses, y el Monasterio de San Benito el Real, Mercenarios (sic) y trinitarios calzados, pues los demás piden y demandan y se mantienen de las limosnas*<sup>36</sup>.

Por lo general la relación entre convento y cofradía fue buena, como es el caso del de Ntra. Sra. de la Victoria y la de San Roque: *... siempre han mantenido buena correspondencia con la gran comunidad de este convento; y así todas las fiestas las celebra en él y las memo-*

<sup>36</sup> AHN. Consejos, 7098-99.

*rias que hay fundadas; y el día de San Roque asiste el cabildo de la Sta. Iglesia catedral, con la ciudad, y van en procesión a esta sagrada casa, y offician los canónigos la misa, por voto que hicieron en una pestilencial dolencia que padeció Valladolid en el año 1557, y ofreciéndose al Sto. quedó libre, aunque otros pusiesen que este voto se hiciese el año 1632, por orden de el rey Felipe IV ...<sup>37</sup>*

La idea del Intendente, era que todas fuesen suprimidas.

### 3. COFRADÍAS EN ERMITAS (CUADRO N° 3)

Su sede estaba en una ermita, pero algunas, a pesar de ello, se pueden calificar de parroquiales, otras de gremiales, y otras de asistenciales.

Tres de estas cofradías, con sede en ermitas no tenían el Santísimo Sacramento para realizar ejercicio de culto. Ello las vinculaba también a una parroquia, a la que corresponde espacialmente la ermita.

Entre los que si tenían Sacramento estaba la de Nuestra Señora del Val y San Eloy, que era la sede de la cofradía gremial de Plateros. *Es iglesia mui antigua y la única que se halla consagrada en este pueblo, pero su situación es mui mala, porque está cerca de el Rio Esgueba a la falda de una cuesta que sube a dicha parroquia de San Miguel, de cuia cuesta recibe mucha humedad y mucho más mala la situación por tener enfrente, calle por medio el Matadero y rastro, donde se vende la obexa y macho, cuios malos olores y bulla que tiene la gente, que concurre al abasto, ocasiona sumo perjuicio a la Iglesia y fieles que concurren y señaladamente a los sacerdotes quando celebran misa, así lo ha informado el cura de dicha parroquia de San Miguel asegurando que la demasiada humedad, que tiene dicha Iglesia, ocasiona pronta corrupción en las especies sacramentales, ....*

La cofradía de Nuestra Señora de la Consolación, fundada en 1474, en una ermita, en su origen, situada en la Calle del Campo, hasta que en 1555 se trasladó al edificio ocupado por la Casa de la Mancebía, tuvo por actividad principal administrar esa casa y financiar una casa para huérfanas y pobres, además de contribuir al Hospital de la Resurrección.

En una ermita también surgió la cofradía de Nuestra Señora de la Misericordia y San Blas, que asistía a enfermos, enterraba a pobres, recogía mendigos, dotaba huérfanas, todo ello gracias a otra tarea de sus cofrades como era pedir limosna. Además, administraba un colegio, el único que dependía de una cofradía, que era el de la Misericordia de San Blas, conocido siempre como el de los niños Doctrinos, o Doctrinos de San Blas.

---

<sup>37</sup> CANESI ACEBEDO, M. *Op. cit.*, T. III, pp. 271-273.



Nuestra Señora de la Valvanera. Iglesia Parroquial del Santísimo Salvador, Valladolid.

#### 4. COFRADÍAS EN HOSPITALES

Fueron numerosos los hospitales que a comienzos de la edad moderna existían en la villa del Pisuerga. Estas instituciones estuvieron gestionadas fundamentalmente por cofradías: Hospital de N.S. de Esgueva, Hospital para *cincuenta pobres y treinta enfermos* fundado por Nuño Pérez de Monroy, el Hospital de San Lázaro para leprosos fuera del Puente Mayor, el Hospital de los Desamparados de los hermanos de la capucha, el de San Pedro Mártir en la corredera de San Pablo, el Hospital de la Misericordia al que se vinculaban los niños de la Doctrina, el de peregrinos que había junto a la puerta

del convento de San Francisco, el de San Juan de Letrán, el de San Bartolomé, el de Convalecientes, el de San Juan de Dios, y el de la Resurrección.

Sin embargo, fueron poco numerosas las que tenían su sede en un hospital. Las cofradías de la Limpieza, de Nuestra Señora de los Gozos, y una cofradía Sacramental, estuvieron fundadas al Hospital General de la Resurrección, que se encontraba localizado en la parroquia de San Ildefonso. Esta última, la Sacramental, tenía como misión enterrar a los pobres que morían en el Hospital, hacerles misas y sufragios, funciones de ánimas, culto al Santísimo Sacramento, luminarias y petición de limosna para atender económicamente sus actividades.

En el Hospital de San Antonio Abad estaba la cofradía o hermandad de San Antonio Abad. Tenía como fin administrar la real casa hospital, además de hacer funciones de ánimas, sufragios, y el cumplimiento de memorias. Esta tenía un origen gremial, pero no de un sólo oficio de tal manera que gremio y cofradía no podían confundirse pues admitía a *caleseros, carruajeros y mesoneros*. Entre hospital y cofradía existió una pugna, que como era común, se llevó a los tribunales por dilucidar quien de las dos tenía el privilegio de rifar un cerdo anualmente. La Chancillería determinó que pudieran ser ambas, por lo que se pasó desde 1727 a celebrar dos rifas al año, *las cuales pueden producir bastantes intereses por el mucho número de cédulas que en ellas entran, ... ponen que rindió en este año 1666 rs. importando mucho más ...*

En el hospital del San Juan de Letrán, fundado en 1550 por Hernando de Dios se estableció una cofradía, *a cuyo cargo estaba la cobranza de las rentas para el mantenimiento de los pobres y la decencia del culto divino, teniendo cuidado de recibirlos y que asistiesen a los entierros con habas, y por ello se les daba una limosna y tenían obligación de rezar cada uno todos los días un Pater Noster y una Ave María por la salud de los reyes*<sup>38</sup>

En definitiva, estas escasas cofradías están localizadas en hospitales, y tienen una función asistencial, aunque también pueden ser consideradas sacramentales y de ánimas.

## 5. COFRADÍAS EN COLEGIOS

En Valladolid esta localización constituye una excepción que solo se da en la cofradía del Ssmo. Sacramento y San Lucas que tiene su sede en el colegio de Niñas huérfanas. *Este es lugar piadoso y pobre, y que en él se recogen y crían doncellas huérfanas nobles,*

---

<sup>38</sup> CANESI ACEBEDO, M. *Op. cit.*, pp.277-283.



y produce por este medio muchos provechos espirituales y temporales al estado. La cofradía corría con los gastos del Sacramento y las luminarias, permitiendo que los ingresos se dedicaran a la atención de las niñas.

## 6. COFRADÍAS PENITENCIALES

Estas cofradías son escasas en número, y estuvieron vinculadas a fórmulas diversas en su origen, pero alcanzan un grado de definición propia, independientemente de su ubicación, incluso de otras actividades que puedan desempeñar además de la propiamente penitencial unida al procesionar de la Semana Santa.

Estas fueron cinco en la ciudad de Valladolid; la Santa Vera Cruz, Nuestra Señora de las Angustias, Nuestra Señora de la Pasión, Nuestra Señora de la Piedad y Jesús Nazareno. En origen tuvieron una finalidad asistencial y de beneficencia, como ocurre con todas salvo la de la Piedad, pues mantuvieron, en un principio un hospital, además del culto a la pasión de Jesús, manifestado a través de sus procesiones.

Estas cofradías además de tener una finalidad específica (no excluyente), tuvieron como característica el gozar de sus propias iglesias. En ellas tenían sus cabildos y sus pasos, por lo que se construyeron con elementos arquitectónicos característicos y necesarios tales como amplias puertas, salón para los pasos y balcones para ver las procesiones. Pero además, dentro de las iglesias que las cofradías penitenciales se mandaron edificar, dieron acogida a otras cofradías. Así, la de Jesús Nazareno acogió a la cofradía de Ntra. Señora de la Natividad, cofradía fundada en 1625, que cobijaba a los agremiados de la pasamanería; y la de la Vera Cruz, desde 1737 acogía a la cofradía de Ntra. Señora de los Dolores. En la Penitencial de las Angustias se daba cita la Cofradía de San José, que según su regla aprobada en 1706 tenía un carácter gremial, y reunía a maestros entalladores y carpinteros, y la Hermandad de la Soledad, se estableció en la Iglesia Penitencial de Jesús Nazareno, llevando a cabo funciones marianas y de ánimas.

Las penitenciales eras conocidas no por sus sedes sino por las procesiones de la Semana Santa<sup>39</sup>. Cada una hacía la suya *sacando en ellas los celebrados pasos en que repre-*

<sup>39</sup> Una visión y síntesis de lo que reflejaron en general y en particular en otros espacios geográficos en LÓPEZ GUADALUPE MUÑOZ, M. L. "La Semana Santa Contrarreformista. Conflicto y control de las procesiones andaluzas de finales del siglo XVI". En Martínez Ruiz, E. (dir.) *Madrid, Felipe II y las ciudades de la Monarquía*. T. III, *Las ciudades: vida y cultura*. Madrid: 2000, pp.417-427.

sentan a la pública veneración los de la sagrada Pasión de Xpto. Todas las procesiones debían culminar con una representación/participación de los jueces de lo penal de la Real Chancillería. La sala del crimen iba *cerrando y gobernando estas procesiones*, porque así lo había sancionado una sentencia, tras un turbador pleito de competencia entre la jurisdicción real y la eclesiástica. Sin embargo, la procesión de Jesús Nazareno que tenía lugar el viernes de madrugada, era presidida por el corregidor o en su caso por el alcalde mayor, alegando *ser ora incommoda*, actuando contra la norma de que era la sala del crimen la que tenía capacidad para entender todo lo relativo a estas cofradías. Pero, estas disensiones que acababan en los tribunales fueron el pan nuestro de cada día de las cofradías, y especialmente de las penitenciales. El dicho popular, recogido por J. Burrieza, de *ni fies ni cofrías*<sup>40</sup>, era una realidad aceptada en la edad moderna. El intendente, como carta de presentación de estas asociaciones decía *que ha celebrado ruidosos pleitos que han sostenido y mucho, que han dado que hacer, no solo a la sala del crimen de esta Chancillería, sino también al Supremo Consexo de Castilla*.

Poco edificante era toda la tarea de estas cofradías, que reunían todos aquellos elementos necesarios en la mentalidad ilustrada para hacerlas desaparecer. La primitiva función (*... introdugéronse estas procesiones como propias de la Semana Santa para excitar la devoción y compasión de los fieles...*) pero con el tiempo, tras los rigores barrocos, *se han combertido en pública escena de escándalo y abominación, porque con el motibo de celebrarse dos procesiones en el Jueves Santo y tres en el Viernes y pasar por las calles más principales del pueblo, están aquellas sus casas y ventanas llenas de gentes de ambos sexos, tan lexos de la deboción y compasión que más parece celebridad de carnabal que memoria de la Pasión de Cristo, notándose las maiores indecencias y los más graves escándalos en toda la clase de personas y mucho más en la procesión que se llama de el entierro de Cristo, la qual hace cofradía de las Angustias, ...* De todo ello se habían hecho eco algunos espectadores, sobre todo, destacan los relatos del portugués Pinheiro da Veiga en su *Fastiginia*, que observa con estupor las derivaciones de las procesiones, y de los sufrimientos de los disciplinantes.

Sin duda, en el siglo XVIII, en el último tercio, eran las cofradías que recibían un mayor número de críticas, por las prácticas que en ellas se habían hecho comunes. Se decía de ellas: *aunque fueron juntadas en calidad de ospitales y casas de misericordia, y que sus cofrades se empleaban en obras de caridad con los próximos, como resulta de el citado extracto,*

---

<sup>40</sup> AGAPITO Y REVILLA, J. *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*. Valladolid: 1925. Estudio introductorio de BURRIEZA, J. Valladolid: 2007, p. XXIX.



*nada de esto executan ia, ni lo han executado en muchos años a esta parte, de forma que de ello no hai memoria y solo las cofradías de nuestra Señora de la Pasión se exercita en pedir limosnas por los difuntos ajusticiados, hacer bien y decir misas por las almas, acompañar procesionalmente hasta el suplicio a estos rreos y darles sepultura sagrada con licencia de la sala del crimen, y en cada un año celebra en la dominica de Ramos en el combento de San Francisco una función general de ánimas por los dichos ajusticiados<sup>41</sup>.*

## 7. OTRAS COFRADÍAS CON IGLESIA PROPIA

Además de las penitenciales hubo otra Iglesia oratorio situada en el distrito de la parroquia del Salvador, llamada de San Felipe Neri, que era de una congregación con el mismo nombre, compuesta por sacerdotes *bastantemente numerosa*. La iglesia se fundó en 1658, pero los miembros de la congregación se reunían desde 1645 en una capilla que se les cedió en la iglesia de Santiago. El edificio que no sin problemas mandaron construir en la calle Teresa Gil, es de traza *admirable, pues con ser de una pieza todo su espacio y tener de longitud 80 pies, de latitud 22, de profundida 18; es todo un precioso relicario<sup>42</sup>.*

En origen, pretendía reunir *a los que sueltamente vivían en ella con pobreza y sin unión a ningún cabildo ni comunidad, padeciendo muchas calamidades, especialmente cuando enfermaban; pues era preciso recogerlos en los hospitales y enterrar los que morían de limosna y los que habitaban en sus casas hubo ocasión de hallarlos muertos detrás de la cama por mal asistidos; cuyos lastimosos ejemplares movieron a convocarse con el deseo de vivir congregados para tener sus pláticas y espirituales ejercicios y socorrerse los unos a otros, siendo en principio tan pocos, que aunque felices no pasaban de una docena<sup>43</sup>*. Sus actividades se centraban en llevar a cabo ejercicios de culto, litúrgicos y marianos: *todas las noches se reza el rosario, y en martes y viernes, hai plática y disciplina, a que concurre mucha gente de hombres*, además de otros muchos actos que se realizaban con menor periodicidad. Todo ello se cubría económicamente con las cuotas que anualmente ponían sus miembros, que a pesar de todo se califica como de cantidad moderada.

---

<sup>41</sup> A.H.N., Consejos, Leg. 7098-99.

<sup>42</sup> CANESI ACEBEDO, M. *Historia de Valladolid*, T. III, p. 599.

<sup>43</sup> *Ibid.*



Cristo de las Mercedes,  
*Pompeo Leoni, siglo XVI,*  
*Iglesia Parroquial de*  
*Santiago Apóstol, Valladolid.*

Cristo de la Espiga,  
*siglo XIII, Iglesia Parroquial*  
*de San Pedro Apóstol,*  
*Valladolid.*



### Devociones y religiosidad vallisoletanas

El número de cofradías vallisoletana es sin lugar a duda crecido. Los datos aproximativos así lo avalan. Se ha considerado que existía una cofradía por cada menos de doscientos habitantes<sup>44</sup>, algo menos que en Toledo, donde había una por cada 87 vecinos, pero con un fuerte peso que ha de ser interpretado por el crecimiento experimentado en los años cortesianos, que posteriormente mantuvo las fundaciones de esos tiempos, aunque la población se redujese notablemente.

A la vista de este recuento aproximativo del mundo cofradial vallisoletano de la edad moderna, podemos decir que estas son un fenómeno popular, pero no solo

<sup>44</sup> ARIAS SAAVEDRA, I. "La religiosidad popular en España ....", p. 8.



popular. Artesanos, labradores y hortelanos, trabajadores del tribunal de la Chancillería o de la Inquisición y parroquianos, en su sentido literal, se agruparon en estas asociaciones, pero también lo hicieron los grupos privilegiados de esta sociedad jerarquizada. Estos tendieron a crear corporaciones propias, formando cofradías nobiliarias. La de Santa María de Esgueva es sin duda la más destacada en Valladolid, y llegó a tener jurisdicción propia, pero responde a realidades de carácter medieval.

Las advocaciones, que es casi lo mismo que hablar de devociones, son variadas, pero mayoritariamente marianas: en 5 parroquias tenían una cofradía de N.S. de la Concepción, y otras menos comunes como la de la Bien Aparecida, N.S. de La Peña de Francia, de la Guía, de la Gracia, de las Candelas, de la Cerca (apareció junto a unas tapias en 1645), de la Paz, de la Zarza, de las Nieves o del Buen Suceso. Su porcentaje es crecido, si bien algunas de ellas son mixtas como la de N.S. de la Compasión y el Corazón de Jesús de la parroquia de San Miguel. A la hora de criticar las cofradías estas marianas no se libraron de los ataques ilustrados. León de Arroyal, en 1793, basándose en la realidad madrileña decía: *La Virgen de Atocha, la de la Almudena y la de la Soledad se compiten la primacía de milagrosas, y cada una tiene su partido de devotas, que si no son idólatras, no les falta un dedo para serlo. La religión la vemos reducida a meras exterioridades y, muy pagados de nuestras cofradías, apenas tenemos idea de la caridad fraterna*<sup>45</sup>.

Entre las dedicadas a los Santos están las del patrono de los oficios asociados, como S. Crispín y S. Crispiniano, para los zapateros; los receptores de Chancillería, en la cofradía de los cuatro evangelistas. La cofradía de San Isidro, fundamentalmente de labradores, concentraba sus actos en el día del santo, en que le hacía *función solemne con sermón y descubierto a dicho Santo en su día, ... librando sus esperanzas para la conserbación de los campos sembrados en el mismo santo*. La Hermandad del Cristo de la Espiga de San Pedro también sacaba su imagen, a la que se tenía una gran devoción, en rogativa para pedir lluvia. Nada menos que 7 rogativas recoge Ventura Pérez en su *Diario* en el siglo XVIII. La de la Virgen de la Peña de Francia se sacó también en numerosas rogativas, como la del año 1651, por falta de agua y plaga de langostas.

<sup>45</sup> "Pan y toros", y otros papeles sediciosos de fines del siglo XVIII Ed. de Elorza, A. Madrid: 1971, p. 26.

Las dedicadas a Cristo —de las Batallas, de la Espiga, Corpus Christi, de las Injurias, Dulce Nombre de Jesús, Corazón de Jesús— son menores en número, si excluimos las Sacramentales sin advocación concreta.

Las actividades variaban no solo según su advocación, sino también según su instituto. En cuanto a las funciones asistenciales se observa una evolución. Las primitivas tenían una especial atención en hospitales, muchos de los cuales desaparecieron en 1617 por iniciativa del obispo Francisco Sobrino<sup>46</sup>. La atención a los niños se centra en la de San José de los Niños expósitos y en la de la Misericordia de San Blas, a la que pertenecieron los reyes católicos y que *tenía por objeto criar e instruir bajo la dirección de un solo sacerdote, con el cargo de Rector, a treinta niños de ocho a catorce años de edad, los cuales eran conocidos por el sobrenombre de los niños de la doctrina cristiana por la preferencia y empeño singular con que se les enseñaba esta. Dichos niños asistían a los entierros con traje negro y un pendón y la cera de las limosnas que recibían por este servicio eran empleadas en satisfacer sus necesidades*. Los cofrades, además, daban sepultura y amortajaban a los pobres, diciendo misas por su eterno descanso, dotaban 20 doncellas pobre y huérfanas, y daban todos los sábados limosnas y pan cocido<sup>47</sup>. Las más de ellas prefirieron fijarse en la atención en el momento de la muerte de pobres que no podían ser enterrados a su costa, ni mandar decir misas por su alma. Las cofradías mismas tenían entre su principal misión el prestar este servicio a sus miembros a la hora de la muerte.

Sin embargo, y a pesar de la Visitas diocesanas, muchas fueron las que perdieron su objetivo primero y primordial y de la caridad y la asistencia pasaron a preocuparse de los cargos, las celebraciones, y la tan criticada *comensalidad cofradial*. Las casas y sobre todo las economías de los cofrades peligraban en el desempeño de cargos que no servían para el culto y la atención a los necesitados sino que *había que servirlos*, dejando en ello el tiempo y el dinero del que carecían muchos cofrades. A finales del Antiguo Régimen las cofradías seguían siendo la institución social de más peso, pero la transformación de la sociedad, que lentamente pierde su carácter sacralizado, lleva a su extinción o cuanto menos a su notoria reducción.

---

<sup>46</sup> MAZA ZORRILLA, E. *Valladolid: sus poderes y su respuesta institucional (1750-1900)*, Valladolid, 1995, pp. 52-56; Burrieza Sánchez, J., “Virtudes y letras. la familia de los sobrinos de Valladolid” en *Estudios en Homenaje...* pp. 189-190..

<sup>47</sup> GARCÍA-VALLADOLID, G., C. Op. cit., pp. 273-274.



## Cuadro nº I

## Cofradías parroquiales (aproximación)

**Sede:** Nuestra Señora de la Antigua.

**Nombre:** Cofradía de Ánimas Pobres.

**Miembros:**

**Finalidad:** *... cuius instituto es hacer bien y decir misas por las ánimas de los pobres que mueren en el Real Hospital de Sta. María de Esgeba ... Celebra sumptuosas funciones de Ánimas.*

**Sede:** Nuestra Señora de la Antigua.

**Nombre:** Cofradía de Caballeros Abades de Nuestro Señor San Miguel.

**Miembros:** Eclesiásticos y laicos de condición.

**Finalidad:** Administración de un Hospital.

**Fundación:** Se atribuye a Pedro Ansúrez.

**Sede:** Nuestra Señora de la Antigua.

**Nombre:** Cofradía de Caballeros escuderos.

**Miembros:** Caballeros con prueba de nobleza para su acceso.

**Finalidad:** Sus cofrades atienden en el Hospital de la Calle Francos (actual Juan Mambrilla), agregado al Hospital de Santa María de Esgueva en el siglo XVII.

**Sede:** Nuestra Señora de la Antigua.

**Nombre:** Cofradía de Caballeros de Santa María de Esgueva.

**Finalidad:** Administración del Hospital de Santa María de Esgueva.

**Sede:** Nuestra Señora de la Antigua.

**Nombre:** Cofradía de la Santísima Trinidad.

**Miembros:** Caballeros con prueba de nobleza para su acceso.

**Finalidad:** Administró un Hospital hasta que este fue incorporado al de Santa María de Esgueva.

**Fundación:** Se atribuye al capitán Diego Santomé, y es anterior a 1633. En ella se reúnen las cofradías de Santa María Magdalena, La Epifanía, Santo Tolomé y otras.



## Gregorio Fernández

### ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y ESTÉTICA EN EL BARROCO

**Sede:** Nuestra Señora de la Antigua.

**Nombre:** Cofradía de Nuestra Sra. de la Zarza.

**Miembros:** En origen la formaron maestros cordoneros (Gremial).

**Fundación:** Su regla está aprobada en 1604.

---

**Sede:** Nuestra Señora de la Antigua.

**Nombre:** Cofradía de Nuestra Señora de los Ángeles.

**Finalidad:** De culto mariano.

---

**Sede:** Nuestra Señora de la Antigua.

**Nombre:** Cofradía de San Crispín y Crispiniano.

**Miembros:** Maestros de zapateros de obra (Gremial).

**Finalidad:** Funciones de ánimas, misas y cumplimiento de memorias.

**Fundación:** Su regla fue aprobada en 1613.

---

**Sede:** Nuestra Señora de la Antigua.

**Nombre:** Cofradía de San Eloy.

**Miembros:** Oficiales de varios oficios.

**Finalidad:** Funciones de ánimas y misas.

**Fundación:** Su regla fue aprobada en 1701.

---

**Sede:** Nuestra Señora de la Antigua.

**Nombre:** Cofradía del Rosario y Santos Mártires.

---

**Sede:** Nuestra Señora de la Antigua.

**Nombre:** Cofradía Sacramental y de Ánimas.

---

**Sede:** Santiago.

**Nombre:** Cofradía de Ánimas y San Antonio Abad.

**Miembros:** Comerciantes y escribanos del número.

**Finalidad:** Funciones litúrgicas, de ánimas, de memorias, misa diaria de 12.

Dotación de huérfanas y entierros de cofrades.

**Fundación:** Fundada en 1593.

---

**Sede:** Santiago.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Cabeza.

**Finalidad:** Misas.

**Fundación:** Fundada en 1537.

---



**Sede:** Santiago.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Concepción y los Santos Mártires San Cosme y San Damián.

**Miembros:** Gremial de barberos y cirujanos “romancistas”.

**Finalidad:** Funciones de ánimas y sufragios.

**Fundación:** Fundada en 1578 y resultado de la fusión con la cofradía de Nuestra Sra. del Rosario.

---

**Sede:** Santiago.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Salve.

**Finalidad:** Funciones litúrgicas, memorias y dotación de huérfanos.

**Fundación:** Fundada antes de 1593.

---

**Sede:** Santiago.

**Nombre:** Cofradía de San José.

**Miembros:** Gremial de Maestros de Obra.

**Finalidad:** Funciones a San José, de ánimas y sufragios.

**Fundación:** Fundada en 1614.

---

**Sede:** Santiago.

**Nombre:** Cofradía de Santa Lucía.

**Miembros:** En origen del gremio de tejedores de lienzos, después entran otros oficios.

**Finalidad:** Funciones a Santa Lucía, de ánimas y sufragios.

**Fundación:** Fundada en 1558.

---

**Sede:** Santiago.

**Nombre:** Cofradía del Santísimo Cristo de las Mercedes.

**Fundación:** Fundada en 1627.

---

**Sede:** Santiago.

**Nombre:** Cofradía del Santo Ángel de la Guarda.

**Miembros:** En origen del gremio de toqueros, después entran otros oficios.

**Finalidad:** Funciones de ánimas y sufragios.

**Fundación:** Fundada en 1598.

---

**Sede:** Santiago.

**Nombre:** Cofradía del Santo Cristo de la Misericordia.

**Finalidad:** Funciones litúrgicas.

**Fundación:** Fundada en 1627.

---

**Sede:** Santiago.

**Nombre:** Hermandad de Ntra. Sra. del Pilar.

**Miembros:** Hermandad del Ssmo. Rosario.

**Finalidad:** Funciones de ánimas y sufragios, marianas y luminarias.

**Fundación:** Fundada en 1727.

---

**Sede:** Santiago.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Natividad.

**Miembros:** Gremial de maestros pasamaneros.

**Finalidad:** Funciones de ánimas y sufragios.

**Fundación:** Su regla fue aprobada en 1625.

---

**Sede:** Santiago.

**Nombre:** Sacramental y de Ánimas.

**Finalidad:** Administró un hospital agregado al Hospital General de la Resurrección.

---

**Sede:** San Lorenzo.

**Nombre:** Cofradía Sacramental y de Ánimas.

---

**Sede:** San Lorenzo.

**Nombre:** Cofradía de la Salve.

**Finalidad:** Es la patrona de la Memoria fundada por María de Gracia.

---

**Sede:** San Lorenzo, con capilla propia desde 1606.

**Nombre:** Cofradía de San José de los niños expósitos.

**Finalidad:** Administración del Hospital de San José de los Niños expósitos.

**Fundación:** Fundada en 1540, en 1553 se la agregan las cofradías de Nuestra Sra. de Gracia, Ntra. Sra. de la O y la de San Llorente.

---

**Sede:** San Lorenzo.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la O.

**Finalidad:** Administración de un Hospital dependiente del General de la Resurrección hasta el siglo XVII.

**Fundación:** Se vincula a la cofradía de los Niños Expósitos desde 1553.

---



**Sede:** Catedral.

**Nombre:** Cofradía del Corpus Christi.

**Miembros:** Labradores y hortelanos.

**Finalidad:** Administró hasta el siglo XVII un hospital agregado al Hospital de Santa María de Esgueva.

**Fundación:** Regla aprobada en 1574.

---

**Sede:** Catedral.

**Nombre:** Cofradía Sacramental y de Ánimas.

**Fundación:** Regla aprobada en 1622.

---

**Sede:** Catedral.

**Nombre:** Cofradía del Corpus y la Santa Fe.

**Finalidad:** Misas y sufragios.

**Fundación:** Regla aprobada en 1567 pero de fundación más antigua.

---

**Sede:** San Miguel.

**Nombre:** Cofradía de los Cuatro Evangelistas.

**Miembros:** Receptores de la Real Chancillería.

**Finalidad:** Funciones de ánimas y sufragios.

**Fundación:** Fundada en 1565.

---

**Sede:** San Miguel.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Compasión y el corazón de Jesús.

**Finalidad:** Funciones de ánimas y sufragios, funciones marianas.

**Fundación:** Fundada en 1727.

---

**Sede:** San Miguel.

**Nombre:** Cofradía Sacramental.

**Finalidad:** honrar a San Miguel. Poseían hospital.

**Fundación:** Fundada en 1597.

---

**Sede:** San Miguel.

**Nombre:** Cofradía de Santa Polonia.

**Miembros:** Gremial de Zapateros.

**Finalidad:** Funciones de ánimas y celebración de la advocación.

**Fundación:** Fundada en 1563.

---



## Gregorio Fernández

### ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y ESTÉTICA EN EL BARROCO

**Sede:** San Miguel.

**Nombre:** San Entropio.

**Fundación:** Fundada en 1595.

---

**Sede:** San Miguel.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Esperanza.

**Miembros:** Miembros de la parroquia.

**Finalidad:** Funciones de ánimas, sufragios y luminarias.

**Fundación:** Fundada en 1555.

---

**Sede:** San Miguel.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Aparecida.

**Finalidad:** Funciones de ánimas y sufragios.

**Fundación:** Fundada en 1635.

---

**Sede:** San Miguel.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Natividad.

**Finalidad:** Funciones de ánimas y sufragios.

**Fundación:** Fundada en 1539.

---

**Sede:** San Miguel.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Caridad.

**Miembros:** Caballeros de primera distinción.

**Finalidad:** Administraba el hospital de la Caridad, que en el siglo XVII se agregó al General de la Resurrección.

**Fundación:** Fundada antes de 1469.

---

**Sede:** San Miguel.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Cerca.

**Miembros:** Gremial de Cocheros.

**Finalidad:** Funciones de ánimas y sufragios.

**Fundación:** Fundada en 1647.

---

**Sede:** San Miguel.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Paz.

**Finalidad:** Funciones de ánimas y sufragios, y marianas.

**Fundación:** Fundada en 1598.

---



**Sede:** San Miguel.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario.

**Finalidad:** Funciones de ánimas, luminarias y marianas.

**Fundación:** Fundada en 1744.

---

**Sede:** San Miguel.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Concepción.

**Finalidad:** Funciones de ánimas y sufragios, así como actos marianos.

**Fundación:** Fundada en 1650.

---

**Sede:** San Juan.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Concepción.

**Miembros:** Artesanos y labradores.

**Finalidad:** Funciones litúrgicas.

**Fundación:** Fundada en 1619.

---

**Sede:** San Juan.

**Nombre:** Cofradía del Santísimo Cristo de las Injurias.

**Miembros:** Labradores y otros oficios.

**Finalidad:** Misas y funciones de ánimas.

**Fundación:** Regla aprobada en 1649.

---

**Sede:** San Juan.

**Nombre:** Cofradía Sacramental y del Ssmo. Sacramento.

---

**Sede:** San Juan.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de las Mercedes.

**Miembros:** Guardías de Puertas.

**Finalidad:** Día de la advocación. Sufragios de los cofrades.

**Fundación:** Fundada en 1754.

---

**Sede:** San Juan.

**Nombre:** Cofradía de San Miguel y Ánimas.

---

**Sede:** San Juan.

**Nombre:** Hermandad de Ntra. Sra. del Carmen.

**Finalidad:** Día de la advocación. Funciones de ánimas.

**Fundación:** Fundada en 1763.

---

**Sede:** San Pedro.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Concepción.

**Miembros:** Artesanos y labradores.

**Finalidad:** Culto mariano y cumplimiento de memorias.

**Fundación:** Fundada en 1619.

---

**Sede:** San Pedro.

**Nombre:** Cofradía del Ssmo. Cristo de la Espiga.

**Miembros:** Labradores y hortelanos.

**Finalidad:** Funciones de ánimas, misas, luminarias.

**Fundación:** Regla aprobada en 1669.

---

**Sede:** San Pedro.

**Nombre:** Cofradía Sacramental.

---

**Sede:** San Pedro.

**Nombre:** Cofradía del los Dolores y del Rosario.

**Finalidad:** Funciones litúrgicas y marianas.

**Fundación:** Fundada en 1748.

---

**Sede:** San Pedro.

**Nombre:** Cofradía de Ánimas.

---

**Sede:** San Andrés.

**Nombre:** Ntra. Sra. de la O.

---

**Sede:** San Andrés.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Concepción.

**Miembros:** Oficiales de lana y panaderos.

**Finalidad:** Funciones de ánimas y sufragios, las cinco festividades marianas, y cumplimiento de memorias.

**Fundación:** Fundada en 1663.

---

**Sede:** San Andrés.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Purificación de la Salve.

**Miembros:** Oficiales de la lana.

**Finalidad:** Funciones de ánimas y marianas.

**Fundación:** Fundada en 1589.

---



**Sede:** San Andrés.

**Nombre:** Cofradía de Nuestra Sra. de la Soledad.

**Miembros:** Personas de la parroquia.

**Finalidad:** Funciones litúrgicas.

**Fundación:** Fundada en 1738.

---

**Sede:** San Andrés.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de las Nieves.

**Miembros:** Oficiales de la lana.

**Finalidad:** Funciones de ánimas y marianas.

**Fundación:** Fundada en 1551.

---

**Sede:** San Andrés.

**Nombre:** Cofradía de San Severo.

**Miembros:** Gremial de Manteros.

**Finalidad:** Funciones de ánimas y sufragios, cumplimiento de memorias.

**Fundación:** Fundada en 1643.

---

**Sede:** San Andrés.

**Nombre:** Cofradía del Santísimo Cristo del Consuelo.

**Miembros:** Panaderos y oficiales de la lana.

**Finalidad:** Misas y funciones de ánimas.

**Fundación:** Fundada en 1624.

---

**Sede:** San Andrés.

**Nombre:** Cofradía Sacramental.

---

**Sede:** San Ildefonso.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sr. de Gracia.

**Miembros:** Curtidores y otros oficios.

**Finalidad:** Funciones litúrgicas y rezo de la Salve.

**Fundación:** Regla de 1635.

---

**Sede:** San Ildefonso.

**Nombre:** Cofradía del Santísimo Cristo de las Misericordias y San Antonio Abad.

**Miembros:** Labradores y gentes de la parroquia.

**Finalidad:** Misas y cumplimientos de memorias.

**Fundación:** Fundada en 1648.

---



## Gregorio Fernández

### ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y ESTÉTICA EN EL BARROCO

**Sede:** San Ildefonso.

**Nombre:** Cofradía del Santo Sepulcro y de las Ánimas.

**Miembros:** Tablajeros.

**Finalidad:** Funciones de ánimas y luminarias.

**Fundación:** Regla aprobada en 1644.

---

**Sede:** San Ildefonso.

**Nombre:** Cofradía Sacramental y de Ánimas.

---

**Sede:** San Ildefonso.

**Nombre:** Hermandad de Ntra. Sra. de la Soledad.

**Miembros:** Personas de la parroquia.

**Finalidad:** Actos marianos y sufragios.

**Fundación:** Fundada en 1739.

---

**Sede:** San Esteban (en origen en la parroquia de San Miguel).

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Compasión y del Rosario.

**Finalidad:** Funciones de ánimas y sufragios, marianas, luminarias.

**Fundación:** Fundada en 1744.

---

**Sede:** San Esteban.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de las Candelas.

**Miembros:** Gremial de labradores.

**Finalidad:** Administró hasta el siglo XVII un hospital agregado al general de la Resurrección, y memorias.

**Fundación:** Fundada en 1500.

---

**Sede:** San Esteban.

**Nombre:** Cofradía Sacramental, de Ánimas y de los Dolores.

---

**Sede:** San Esteban.

**Nombre:** Cofradía de Pedro Miago.

**Miembros:** Caballeros.

**Finalidad:** Funciones litúrgicas, cumplimiento de memorias y sermón el día de San Esteban.

**Fundación:** Fundada antes de 1431. Se la unieron las de Sto. Tomás de Contubel, San Pedro y San Pablo.

---

**Sede:** San Martín.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Peña de Francia.

**Finalidad:** Funciones litúrgicas. Salve todos los sábados.

---



**Sede:** San Martín.

**Nombre:** Cofradía Sacramental y de Ánimas.

---

**Sede:** San Martín.

**Nombre:** Cofradía del Ssmo. Cristo.

---

**Sede:** La Magdalena.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de los Remedios.

**Finalidad:** Funciones marianas.

**Fundación:** Fundada en 1692.

---

**Sede:** La Magdalena.

**Nombre:** Cofradía del Dulce Nombre de Jesús.

**Miembros:** Artesanos y labradores.

**Finalidad:** Misa el día de la advocación (1 de enero) y funciones de ánimas.

**Fundación:** Regla aprobada en 1568.

---

**Sede:** La Magdalena.

**Nombre:** Cofradía Sacramental.

---

**Sede:** La Magdalena.

**Nombre:** Congregación de Ntra. Sra. de la Salve.

---

**Sede:** San Nicolás.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario y de la Salud.

**Miembros:** Personas de la parroquia.

**Finalidad:** Funciones litúrgicas.

**Fundación:** Fundada en 1702.

---

**Sede:** San Nicolás.

**Nombre:** Cofradía Sacramental.

---

**Sede:** San Nicolás.

**Nombre:** Hermandad de los arcángeles San Miguel y San Rafael.

**Miembros:** Personas de la parroquia.

**Finalidad:** Funciones litúrgicas, sufragios y entierros de pobres.

**Fundación:** Fundada en 1702.

---

**Sede:** El Salvador.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Guía.

**Miembros:** Origen gremial, de chapineros.

**Finalidad:** Misas.

**Fundación:** Fundada en 1629. En 1732 se unió a la de San Bartolomé.

---



## Gregorio Fernández

### ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y ESTÉTICA EN EL BARROCO

**Sede:** El Salvador.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. del Buen Suceso.

**Miembros:** Gremial de Maestros de obra.

**Fundación:** Regla aprobada en 1649.

---

**Sede:** El Salvador.

**Nombre:** Cofradía de San Bartolomé.

**Finalidad:** Administró hasta el siglo XVII un hospital agregado al general de la Resurrección. Funciones litúrgicas.

**Fundación:** Fundada en 1598. En 1738 se unió a la Cofradía de Ntra. Sra. de la Guía de la misma parroquia.

---

**Sede:** El Salvador.

**Nombre:** Cofradía Sacramental.

---

**Sede:** El Salvador.

**Nombre:** Hermandad de Ntra. Sra. de la Valvanera.

**Finalidad:** Funciones litúrgicas.

**Fundación:** Fundada en 1731.

---

**Sede:** El Salvador.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. del Refugio, San Pedro Regalado, y Ánimas pobres.

---

**Sede:** San Martín.

**Nombre:** Cofradía del Santísimo Cristo de San Martín.

**Miembros:** Abogados y procuradores de la Chancillería.

**Finalidad:** Funciones de ánimas.

**Fundación:** Regla aprobada en 1616.

---

**Sede:** San Martín.

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Salud.

---

**Sede:** San Martín.

**Nombre:** Cofradía de San Lázaro.

---

**Sede:** San Nicolás.

**Nombre:** Cofradía del Ssmo. Cristo del Amparo.

**Miembros:** Diversos oficios, panaderos y miembros de la parroquia.

---



**Sede:** San Benito.

**Nombre:** Cofradía Sacramental y de Ánimas.

---

**Sede:** San Benito.

**Nombre:** Cofradía de San Pedro Mártir.

---

### Cuadro nº 2

#### Cofradías en conventos (aproximación)

**Convento:** San Francisco.

**Cofradía:** Cofradía de la Purísima Concepción y San Francisco.

**Composición:** Mercaderes y de otros oficios. Eclesiásticos y seculares.

**Finalidad:** Actos de devoción mariana y al Santo. Cumplimiento de memorias y patrona de la fundación de Ana Guevara. Dotación de huérfanas.

**Fundación:** Regla aprobada en 1590.

---

**Convento:** San Francisco (posteriormente pasó a San Miguel).

**Cofradía:** Cofradía de San Antonio de Padua.

**Composición:** Mancebos sastres.

**Finalidad:** Colaboran con otras dos cofradías en la administración del Hospital de San Lázaro para leprosos.

**Fundación:** Fundada en 1682.

---

**Convento:** San Francisco.

**Cofradía:** Cofradía Sacramental.

**Composición:** Caballeros.

**Finalidad:** Funciones litúrgicas, memorias, dotación de huérfanas.

---

**Convento:** San Francisco.

**Cofradía:** Orden Tercera de San Francisco.

**Fundación:** Fundada en 1736.

---

**Convento:** Trinidad descalza.

**Cofradía:** Congregación de la Sma. Trinidad.

---

**Convento:** Trinidad descalza.

**Cofradía:** Cofradía de Ntra. Sra. de la Soledad.

---



## Gregorio Fernández

### ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y ESTÉTICA EN EL BARROCO

**Convento:** Trinidad Calzada.

**Cofradía:** **Cofradía de la Resurrección y San Sebastián.**

**Finalidad:** Funciones litúrgicas y sufragios.

**Fundación:** Fundada en 1511.

---

**Convento:** Trinidad Calzada.

**Cofradía:** **Cofradía de los Morneos.**

**Finalidad:** Misas, sermones y rosarios.

**Fundación:** Se dice que la fundó Simón de Rojas. Anterior a 1719.

---

**Convento:** Trinidad Calzada.

**Cofradía:** **Cofradía de Ntra. Sra. de los Remedios.**

**Composición:** Gremial de mozos de cuerda.

---

**Convento:** Trinidad Calzada.

**Cofradía:** **Cofradía del Dulce Nombre de María.**

**Fundación:** Fundada en 1652.

---

**Convento:** Trinidad Calzada.

**Cofradía:** **Cofradía del Santísimo Sacramento.**

**Composición:** Gremial de Cereros.

**Fundación:** Fundada en 1511.

---

**Convento:** Trinidad Calzada.

**Cofradía:** **Congregación de esclavos del Ave María.**

**Finalidad:** Funciones litúrgicas, dar de comer a 12 pobres el primer domingo de mes.

**Fundación:** Se dice que fundada por Simón de Rojas.

---

**Convento:** San Pablo (Dominicos).

**Cofradía:** **Hermandad o Congregación del Cíngulo de Santo Tomás.**

**Composición:** Estudiantes, teólogos y artistas de su escuela.

**Finalidad:** Una función de iglesia con misa y sermón ... *ser el instituto tan santo y útil a la juventud para la guarda de la castidad.*

---

**Convento:** San Pablo (Dominicos).

**Cofradía:** **Cofradía de San Pedro Mártir.**

**Composición:** Familiares del Santo Oficio.

**Finalidad:** Celebración de la advocación.

---



**Convento:** Merced Descalza.

**Cofradía:** **Cofradía de Ntra. Sra. de la Purificación.**

**Composición:** Maestros cereros y confiteros.

**Finalidad:** Funciones litúrgicas, dar de comer a 12 pobres el primer domingo de mes.

**Fundación:** Fundada en 1687.

---

**Convento:** Merced Calzada (capilla de San Juan de Letrán).

**Cofradía:** **Cofradía de San Antonio y San Juan de Letrán.**

**Composición:** Gremial de maestros sastres.

**Finalidad:** Celebración de la advocación, dotación de doncellas huérfanas, cumplimiento de memorias.

**Fundación:** Fundada en 1543.

---

**Convento:** Merced Calzada.

**Cofradía:** **Congregación de la Exclavitud.**

**Finalidad:** Funciones litúrgicas, procesión y sufragios.

**Fundación:** Fundada en 1744.

---

**Convento:** Convento de la Victoria.

**Cofradía:** **Cofradía de San Roque.**

**Finalidad:** Actos litúrgicos.

**Fundación:** Fundada en 1565. En 1597 se unió a la de San Sebastián (ermita).

---

**Convento:** Convento de los agustinos recoletos.

**Cofradía:** **Cofradía del Ssmo. Y San Nicolás Tolentino.**

---

**Convento:** Convento del Carmen Calzado.

**Cofradía:** **Cofradía de Ntra. Sra. del Carmen.**

**Composición:** Subalternos de Chancillería.

**Fundación:** Fundación en 1693.

---

**Convento:** Convento del Carmen Calzado.

**Cofradía:** **Orden Tercera del Carmen.**

---

**Convento:** Convento de Santa Ana.

**Cofradía:** **Cofradía del Santísimo Sacramento, Nuestra Sra. del Pilar y Ánimas.**

**Fundación:** Fundación 1647.

---

Cuadro n° 3

Cofradías en ermitas (aproximación)

**Nombre:** San Isidro.

**Situación:** No tienen sacramento en la ermita y celebran en la Iglesia de San Andrés. Ermita situada en la subida de San Isidro.

**Composición:** Hortelanos y labradores.

**Finalidad:** ... *hacen función solemne, con sermón y descubierto a dicho santo en su día y hermita, librando sus esperanzas para la conservación de campos y sembrados, en el mismo santo.*

**Fundación:** ... *sin fundación, ni regla, está arreglada a la de Ntra. Sra. de la O, sita en la parroquia de San Andrés ....*

---

**Nombre:** San Lázaro.

**Situación:** No tienen sacramento. Corresponde a la parroquia de San Nicolás. Situada en el Puente Mayor.

**Finalidad:** Fue hospital y se agregó al Hospital general.

---

**Nombre:** San Sebastián.

**Situación:** No tienen sacramento. Corresponde a la parroquia de San Nicolás.

**Finalidad:** Fue hospital y se agregó al Hospital general en el siglo XVII.

**Fundación:** Se unió a la de San Roque del Convento de la Victoria.

---

**Nombre:** Ntra. Sra. del Val y San Eloy.

**Situación:** Tiene sacramento. Corresponde a la Parroquia de San Miguel. Ermita situada en la Plaza del Val.

**Composición:** Gremial de Plateros.

**Finalidad:** Funciones litúrgicas, sufragios, memorias y limosnas.

**Fundación:** Fundada en 1452. Acogió a las hermandades de San Antonio de Padua y Santa Lucía.

---

**Nombre:** Ntra. Sra. de la Consolación.

**Situación:** Desde su fundación en 1474 hasta 1555 estuvo en la ermita de la Calle del Campo.

**Finalidad:** Administró la casa de la Mancebía.

---



**Nombre:** Ntra. Sra. de la Misericordia y San Blas.

**Situación:** En la ermita de San Blas (parroquia de San Miguel).

**Composición:** Caballeros de primera distinción (fueron cofrades los RR.CC.).

**Finalidad:** Administró la casa hospital de la Misericordia, y el colegio de la Misericordia de San Blas (Doctrinos).

**Fundación:** Fundada antes de 1438. Se unieron a ella las de Santa Catalina y San Pedro Mártir.

---

**Nombre:** Ntra. Sra. del Prado y San Lázaro.

**Situación:** En la ermita del mismo nombre.

**Finalidad:** En colaboración con la cofradía de San Antonio de Padua colaboraba en la administración del Hospital de San Lázaro para leprosos.

---

**Nombre:** Cofradía de Ntra. Sra. del Rosario y de los Santos Mártires San Cosme y San Damián.

**Situación:** Conocida como el Rosarillo.

**Composición:** Dependientes de la Real Chancillería.

**Finalidad:** Acogía a viudas pobres que tenían que pleitear, dotaba huérfanas, y administraba memorias.

**Fundación:** Fundación anterior a 1500. A comienzos del siglo XVII se unió a la de los Santos Mártires (Iglesia de Santiago?).

---

**Nombre:** Cofradía de Nuestra Señora de Valladolid, San Lorenzo y San Gil.

**Situación:** Ermita de Nuestra Señora de la Antigua.

**Composición:** Canónigos de la Catedral y Sacerdotes.

**Finalidad:** En origen mantuvo un hospital.

**Fundación:** Fundada antes de 1390.

---

**Nombre:** Ssmo. Cristo de las Batallas.

**Situación:** Ermita de San Cristóbal. Se incorpora a la Magdalena.

**Fundación:** Regla de 1622.

---





## GREGORIO FERNÁNDEZ Y LA COFRADÍA DE N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> DE LA PIEDAD

Roberto Alonso Gómez

### Introducción

A continuación se presenta un artículo histórico en torno a la posible relación que pudo tener Gregorio Fernández con la Cofradía de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de la Piedad de Valladolid, que se ha extraído de un completo estudio que he realizado sobre toda la historia de esta Antiquísima Cofradía Penitencial, desde el año 1500 hasta la actualidad y que no se ha publicado pero que obra en mi poder<sup>1</sup>. Decidí realizar un extracto de dicho estudio y presentarlo al Congreso que sobre Gregorio Fernández se va a llevar a cabo próximamente en Valladolid, no es más que el trabajo de un humilde amante de Valladolid y de lo Vallisoletano, y como no de todo lo relativo a la Semana Santa de mi querida ciudad. Es por ello que presento esta exposición para ayudar en la pequeña medida de mis posibilidades a conocer un poquito más a este gran escultor Vallisoletano del Barroco y algo más de una de las 5 cofradías antiguas de Valladolid, por supuesto que al no ser un historiador titulado no pretendo demostrar nada nuevo, ni desautorizar voces más capacitadas en el arte de relatar lo antiguo, lo único que persigo si ustedes lo estiman oportuno es aportar un pequeño granito de arena en este tema que a todos nos apasiona.

---

<sup>1</sup> ALONSO GÓMEZ, Roberto. *Historia de la Antiquísima Cofradía Penitencial de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de la Piedad de Valladolid*. 1578.

#### Relación Cofradía de la Piedad-Gregorio Fernández

Es evidente que después de la investigación llevada a cabo no podemos precisar como fue realmente esa correlación pues a penas hay documentación escrita, solamente lo encontrado en los libros de Cabildos de la Hermandad.

Si es cierto por otro lado que Gregorio Fernández pudo ser cofrade de la Piedad<sup>2</sup>; al menos durante el último período de su vida, se tiene constancia desde 1619, ya que por esos años al estar unida la cofradía de la Piedad con la de las Angustias figura como cofrade en varias plantas de procesión portando algún estandarte o pendón dentro de un claro procesional, junto con otro artista como fue el pintor y también cofrade de la Piedad Jerónimo de Calabria<sup>3</sup>. Y por otro lado intervino de manera directa en la realización del Paso Procesional del “**Entierro de Cristo**”, aunque no lo ejecutó finalmente, ya que al morir en 1636 sólo pudo dejar un modelo previo hecho en cera. Y en la ejecución magistral en 1627 del grupo escultórico de la “**Quinta Angustia**” o **Virgen de la Piedad**, que perteneció al Convento de San Francisco<sup>4</sup> y que al ser propiedad del patronato de la familia Salcedo y Rivas fue trasladada por ésta a una capilla que poseían en la Iglesia de San Martín, donde pudo salvarse del proceso desamortizador de mediados del siglo XIX; esta magnífica escultura se ha convertido sin duda en la devoción principal de esta Hermandad Penitencial que cuenta con casi 430 años de existencia, ya que en 1927 es adjudicada a la Piedad, por el entonces Arzobispo Vallisoletano, Don Remigio Gandásegui, pues la Cofradía al arrastrar una enorme crisis desde principios del siglo XX, se vio desposeída de todas sus escenas procesionales, en unos casos por no saber defender sus pertenencias como muy bien explicaba Don Juan Agapito y Revilla<sup>5</sup>, y en otros por la escasez de sus cofrades pues en 1910 la cofradía no contaba más que con 86 hermanos<sup>6</sup>. Así pues podemos afirmar claramente estos 3 puntos esenciales en la relación Escultor-Cofradía. Primero, que

---

<sup>2</sup> G.<sup>a</sup> MARTÍN, Enrique. Las Cofradías Penitenciales y sus obras y artistas. *Historia de la Diócesis de Valladolid*.

<sup>3</sup> G.<sup>a</sup> MARTÍN, Enrique. *Los Escultores Francisco del Rincón y Gregorio Fernández*

<sup>4</sup> BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier. La Procesión permanente de Pasión.

<sup>5</sup> AGAPITO Y REVILLA, Juan. *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*.

<sup>6</sup> Cofradía de la Piedad. *12º Libro de Acuerdos y Cabildos 1864-1908*. Archivo General Diocesano. (A.G.D)



*José de Arimatea  
y Nicodemo sujetan a  
Cristo muerto y  
lo trasladan al sepulcro  
(Fotografía: J. M.  
Pérez Concellón).*

pudo ser cofrade de la hermandad; segundo, que intervino en el proyecto del paso del Enterramiento; y tercero, que fue sin ningún tipo de duda el creador de la actual devoción mariana de la Piedad, ya que por casualidades de la Historia sus caminos se cruzaron 3 siglos después, pues si hacia 1627 Xaques del Castillo, ensamblaba el retablo

de la Virgen en el desaparecido convento franciscano de la Plaza Mayor de Valladolid, 300 años después salía por primera vez a hombros por las viejas rúas vallisoletanas.

#### La Cofradía Penitencial de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de la Piedad

La Cofradía de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de la Piedad es una de la 5 penitenciales antiguas e históricas que hoy en día pervive en Valladolid.

Si nos adentramos en su pasado más lejano podríamos casi asegurar que La Piedad fue creada en torno al año 1500-1505, cuando estuvo compuesta en sus inicios por comerciantes “Xinobeses”, éstos tomarán por sede una Capilla en la iglesia del desaparecido Convento de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de la Merced, a la que se conocía por “Capilla de Santa Ana, de los Esclavos o de la Piedad”<sup>7</sup>, según nos comenta la doctora M.<sup>a</sup> Antonia Fdez. del Hoyo.

El 22 de Agosto de 1578<sup>8</sup> es la fecha que actualmente se toma, como punto de partida de la Penitencial, pues ese día dedicado a Santa Maria Reina, la Cofradía decide, reunirse en un Cabildo extraordinario en el Convento de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de la Merced, y en presencia del Prior de la Orden, Fray Francisco de Zúmel, fijan su nueva Regla y se vinculan definitivamente a dicho Convento. A partir de esta fecha la hermandad vivirá una época de esplendor que durará hasta prácticamente el primer tercio del siglo XVIII, ya que ocurrirán una serie de acontecimientos que contribuirán al engrandecimiento de la hermandad.

Se crearán los primeros Pasos en papelón, como los desaparecidos: “El Entierro de Cristo” y “El Lonjinos”.<sup>9</sup> Posteriormente éstos se irán sustituyendo por los realizados en *madera policromada*; a parte de los ya mencionados la Piedad procesionaba a la “Virgen de la Soledad”, “El Cristo de la Humildad”, “La Cruz” y la primitiva “Virgen de la Piedad”<sup>10</sup>.

Llevará a cabo la construcción e inauguración de su propia Iglesia Penitencial, bajo la advocación de “...N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> “de Asumpcion y Piedad...”<sup>11</sup>, su inauguración fue el

---

<sup>7</sup> FDEZ DEL HOYO, M.<sup>a</sup> Antonia. *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de la ciudad de Valladolid.*

<sup>8</sup> ALONSO CORTÉS, Narciso. *Miscelánea Vallisoletana. Tomo III.*

<sup>9</sup> Cofradía de la Piedad. *1.º Libro de Cuentas 1587-1609. Archivo General Diocesano (A.G.D.)*

<sup>10</sup> ALARCOS Y COBOS “Obras y Artistas que se citan en los libros de la Cofradía de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de la Piedad de Valladolid”.

<sup>11</sup> Cofradía de la Piedad. *5.º Libro de Cofrades 1630-1692. A.G.D. Y AGAPITO Y REVILLA, Juan. Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa.*



19 de Agosto de 1662, se cierra al culto en 1789, derribándose el 31 de Enero de 1791. Estuvo situada en lo que hoy conocemos como el tramo de la calle López Gómez comprendido entre las de Fray Luis de León, (antiguamente C/ de Pedro Barruecos u Obispo) y Núñez de Arce (antiguamente C/ de la Cárcaba).

Y todo esto culminará con la colocación el 31 de Agosto de 1727 de N.ª S.ª de la Piedad en su nuevo trono y el 12 de Septiembre de 1734 con el Santísimo Sacramento en el nuevo Sagrario<sup>12</sup>; así como la concesión de algún privilegio Papal que se otorga desde Roma hacia 1750, “...la Iglesia de la Piedad se halla regalada con repetidas gracias que la Silla Apostólica le ha concedido para beneficio de las almas de sus cofrades...”<sup>13</sup>

Posteriormente vendrá la época de crisis de la hermandad, hecho que comenzó con el derribo de su Iglesia Penitencial, y sus traslados primero al Salvador y posteriormente a San Antonio Abad<sup>14</sup>; estos difíciles momentos se irán agravando sobre todo a partir de finales del Siglo XIX, estando ya ubicada en el templo de San Antón, pues a las dificultades que los patronos de dicho templo siempre pusieron a los cofrades, hay que añadir la desamortización que sufrió la hermandad, siendo desposeída de sus pasos procesionales, conservando únicamente las imagen principales y de devoción, como fueron N.ª S.ª de la Soledad, actualmente conservada en la Iglesia Parroquial del Carmen, El Cristo de la Humildad, conservado en el Santuario Nacional, El Cristo Yacente del paso del Entierro, N.ª S.ª de la Piedad y N.ª S.ª de la Asunción, desconociéndose el paradero de estas dos últimas esculturas, aunque todavía se podían contemplar en 1908 en San Antón.

A partir de 1922 la Piedad resurge gracias al nuevo impulso que da a la Semana Santa Don Remigio Gandásegui, Arzobispo de Valladolid, conservándose hasta el día de hoy, ya que con la cesión que se hace por parte del Arzobispado de la talla de la “Quinta Angustia”, propiedad de la parroquia de San Martín<sup>15</sup>, la hermandad pasará a dar devoción y culto a esta bellísima imagen, que realizara magníficamente Gregorio Fernández hacia 1627. Esta escena procesional ha pasado a convertirse en la devoción principal de esta hermandad y en menos de un siglo se ha ganado el cariño y la admiración de todo Valladolid, constituyéndose por derecho propio en una de las imágenes principales y más relevantes de la Semana Santa Vallisoletana.

<sup>12</sup> Cofradía de la Piedad. 8º Libro de Cabildos 1726-1743. Archivo General Diocesano (A.G.D).

<sup>13</sup> CANESI ACEVEDO, Manuel. *Hª de Valladolid*, (1750).

<sup>14</sup> Cofradía de la Piedad. 9º Libro del Traslado a San Antón 1782-1805. A.G.D.

<sup>15</sup> Parroquia de San Martín. Documento Arzobispal de 28 de Diciembre de 1988.



*Detalle del yacente  
del paso Cristo de la  
Cruz a María  
(Fotografía: J. M. Pérez  
Concellón).*

La Piedad desde entonces volvió a retomar también la labor caritativa que ya vino desempeñando primero en su Hospital de Convalecientes<sup>16</sup> y después en el Hospital de San Antón<sup>17</sup>, para realizarlo ahora con los penados y condenados, solicitando el indulto para alguno de ellos, dado que a la escultura de la Virgen se

<sup>16</sup> Cofradía de la Piedad. *1º Libro de Cuentas 1587-1609. A.G.D.*

<sup>17</sup> Cofradía de la Piedad. *10º Libro de Cuentas 1846-1847-1871. A.G.D.*



la concede tal privilegio piadoso. En 1994 recuperó, como veremos luego al hablar de ello, el paso procesional del Entierro de Cristo, que fue de su propiedad, retornando de esta forma a la Semana Santa Vallisoletana. Esta cofradía antigua y señera de Valladolid quizás no posea la presencia de otras penitenciales antiguas, pero sin duda alguna ha conseguido ganarse por derecho propio un lugar preferente y relevante dentro de nuestra Semana Mayor.

### Gregorio Fernández

En cuanto a su nombre, al maestro se le conoce de forma indistinta por Gregorio Fernández o bien Gregorio Hernández, siendo la más común la primera acepción, aún así hemos de indicar que posiblemente nació en al año de 1576 en la localidad gallega de Sarria, provincia de Lugo, pues así se deduce cuando él mismo afirma en 1610 tener 34 años<sup>18</sup>.

En 1595 ya se encuentra en Valladolid, poseyó casa-taller propia en la antigua calle del Sacramento, actual de Paulina Harriet con Juan de Juni, falleció en Valladolid el 22 de Enero de 1636, cuando contaba con 62 años; fue enterrado en el Convento del Carmen Calzado, y según comentó Martí y Monsó, éste llegó a conocer todavía la Iglesia Conventual y la tumba del maestro. Actualmente la lápida funeraria se encuentra en el Museo Arqueológico de Valladolid; de todas formas no se tuvo el cuidado necesario para poner a salvo las reliquias de quien fuera un gran maestro del Barroco.

Su creación artística se valora, por los estudiosos del tema, en 3 etapas (1ª: 1605-1616, 2ª: 1620-1630 y 3ª: 1630-1636)<sup>19</sup>.

De la primera reseñaremos como obras de relevancia el “**San Marín y el pobre**” para la iglesia de este mismo nombre, el Cristo Yacente de San Pablo, (1610), y el **Ecce-Homo** de la Iglesia de San Nicolás, (1621), actualmente en el Museo Diocesano, y que durante algunos años participó en la Semana Santa. También son de este período varios Pasos Procesionales: (“**Sed Tengo**”, “**Camino del Calvario**”, “**La Sexta Angustia**” y “**Ntro. Padre Jesús atado a la Columna**”). De la segunda etapa cabe mencionar obras como “**La Sagrada Familia**”, ahora en la parroquia de San Lorenzo, el

<sup>18</sup> G.ª MARTÍN, Enrique. *Los Escultores Francisco del Rincón y Gregorio Fernández*.

<sup>19</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *El escultor Gregorio Fernández*.

retablo de la Catedral de Plasencia y de nuevo varias escenas procesionales: “El Descendimiento” y la imagen de N.ª S.ª de la Vera Cruz. (1623) y “N.ª S.ª de la Piedad” o “Quinta Angustia” en 1627. Del último período destacamos sin ningún tipo de duda al “Cristo de la Luz”, obra maestra, que realizó para la Capilla de los Daza en el Convento de San Benito. Gregorio Fernández, a parte de ser el artista por excelencia del Valladolid del Barroco, también ha sido un creador de modelos escultóricos, como los “Yacentes”, “Ecce-Homos”, “Flagelados”, “Crucificados”, incluso y aunque en menor medida el tema de “La Piedad”<sup>20</sup>. Su estilo se basa en el realismo de sus figuras y en una gran expresividad, basado en un gran estudio de la anatomía humana, el uso de postizos, (uñas, ojos de cristal, etc), los pliegues y la ayuda de grandes policromadores que realzaban mucho más la credibilidad de la escultura. A su muerte dejó un gran taller en marcha y el camino a seguir de innumerables escultores, pues a los Andrés Solanes, Antonio de Ribera, Francisco Fermín, Alonso y José de Rozas, Bernardo del Rincón etc, hay que añadir la imitación que hoy en día en pleno siglo XXI realizan escultores modernos como el caso de José Antonio Saavedra, como veremos en el Paso del Entierro de Cristo, ya que ha acoplado perfectamente a los restos de una escultura barroca la moderna parte que faltaba.

### Pasos o grupos escultóricos procesionales de la Cofradía de la Piedad en los que intervino Gregorio Fernández

#### EL ENTIERRO DE CRISTO O EL SEPULCRO (ACTUALMENTE DENOMINADO “CRISTO DE LA CRUZ A MARÍA”).<sup>21</sup>

Realizado en el siglo XVII, durante los años 1641 y 1642. Lo llevaron a cabo Antonio de Ribera y Francisco Fermín, del taller de Gregorio Fernández; posteriormente y en el siglo XX, durante los años 1994 y 1995, José Antonio Saavedra rehizo el cuerpo de José de Arimatea para acoplarlo a la cabeza ya existente de esta escultura, actualmente se encuentra en el M.N.E.<sup>22</sup>. Originalmente estuvo compuesto de las siguientes figuras nada más salir del taller: Cristo Yacente, Nicodemo, José de Arimatea, que actualmente y tras la restauración llevada a cabo, son las úni-

---

<sup>20</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *El escultor Gregorio Fernández*.

<sup>21</sup> Cofradía de la Piedad. *4º Libro de Cabildos 1622-1631.. A.G.D.*

<sup>22</sup> URREA, Jesús. *Pasos Restaurados*.



Quinta Angustia o Virgen de la Piedad realizada por G. Fernández c. 1624 para la Capilla de la Soledad del convento de San Francisco (Fotografía: J. M. Pérez Concellón).

cas tres figuras que forman el paso, con la nueva denominación de “Cristo de la Cruz a María”, y La Virgen, La Magdalena, San Juan, y Criado que levantaba la tapa del Sepulcro<sup>23</sup>, figuras restantes y que compondrían el primitivo paso, más una

<sup>23</sup> G.ª MARTÍN, Enrique. *Las Cofradías y el arte de Valladolid. Siglos XVI-XVII. Tesis Doctoral.*

Cruz. Este paso del “Entierro de Cristo” junto con el del “Lonjinos” de la misma cofradía, son los que han planteado más problemas a la hora de despejar las dudas sobre cómo estarían formados, quién y quienes los habrían realizado, y en que fechas. Hablando ya del Paso que nos ocupa, y si nos atenemos a la descripción hecha por Canesi<sup>24</sup>, este paso estaría compuesto como hemos descrito anteriormente; aunque en los propios libros de la Cofradía, existentes en el A.G.D., nunca se mencionó cómo estaba formado, ya que únicamente se cita con el nombre del “Entierro de Cristo”, “Enterramiento” o bien con el del “Sepulcro”<sup>25</sup>. El Paso se empezó a gestar o al menos se intentó hacia 1630, cuando después de la desunión con las Angustias, la Cofradía se vio en la necesidad de reparar los Pasos que ya poseía y hacer uno nuevo para la Procesión de Disciplina del Viernes Santo. Para ello se solicitó la colaboración de los propios Cofrades, pidiéndoles sus limosnas en la medida que les fuese posible, recaudándose para tal fin 2.610 Reales<sup>26</sup>.

Según Agapito y Revilla, y tras la revisión de uno de los Libros de la Cofradía, ésta en Cabildo del 12 de Mayo de 1630 acuerda realizar un nuevo Paso, se encargarán de ello los Alcaldes **Tomás de Prado** y **Pedro de Luna** y el Escribano **Diego de Medina**, los cuales realizaron las gestiones oportunas. Contactaron con Gregorio Fernández y Andrés Solanes, (éste último colaboraría con el maestro por esas fechas), para tratar la ejecución y composición del Paso; presumiblemente Gregorio Fernández realizaría la maqueta en cera, pero a partir de esa fecha apenas hay noticias de los progresos realizados y será en el año 1642 cuando se informa que se va a estrenar un “Nuevo Paso”<sup>27</sup>, en 1644 figura en la Planta Procesional con el nombre de “**Passo Nuevo**”, y en la de 1649 con el de “**Passo Nuevo del Entierro**”. El mismo Agapito y Revilla y también Luis Luna, uno de los anteriores Directores del M.N.E., adjudicaron la autoría del paso a Gregorio Fernández, pero esta tesis deja de tener validez tras el reciente hallazgo, llevado a cabo por el actual director del M.N.E., D. Jesús Úrrea, del documento, de 15 de mayo de 1641, donde aparece el contrato pactado entre la Cofradía y los escultores **Francisco Fermín** y **Antonio de Ribera**, discípulos eso sí de Gregorio Fernández, donde se les encargó la realización del Paso para la Cofradía

---

<sup>24</sup> CANESI ACEVEDO, Manuel. *Historia de Valladolid*. 1750.

<sup>25</sup> LUNA MORENO, Luis. *Gregorio Fernández y la Semana Santa de Valladolid*.

<sup>26</sup> Cofradía de la Piedad. *4º Libro de Cabildos 1622-1631*. A.G.D.

<sup>27</sup> AGAPITO Y REVILLA, Juan. *Las Cofradías, las Procesiones y los Pasos de la Semana Santa de Valladolid*.



de N.ª S.ª de la Piedad. Realmente lo que hicieron fue desarrollar el proyecto que previamente había ejecutado Gregorio Fernández en cera. El documento encontrado data del siglo XVII, correspondiente al **legajo 1943, folio 87-89 v, del Archivo Histórico Provincial de Valladolid**<sup>28</sup>. En dicho documento se relata la composición del Paso y tendría 7 figuras más la Cruz. Haciendo un breve recuento histórico-artístico, de ellas diremos que: **El Cristo Yacente**, mide 1,70 m., sigue los modelo de Gregorio Fernández, barba partida, ojos de cristal, rostro ancho; y lo sujetan Nicodemo, y José de Arimatea llevándole envuelto en una sábana. Es un acabado perfecto. Esta escultura se encontraba hacia 1920 en de San Antón. Personas ajenas a la Cofradía intentaron venderlo, hecho que fue impedido posiblemente por el Cardenal Cos. Posteriormente el mismo Agapito lo trasladó en calidad de depósito al M.N.E.; en el año 1986 fue parte integrante de la exposición “Gregorio Fernández y la Semana Santa de Valladolid”, junto con la figura de Nicodemo. **Nicodemo**, mide 1,86 metros, parece tener un aspecto oriental, tiene barba y turbante, está ricamente vestido. Esta talla fue recogida por la Comisión de Bellas Artes y trasladada al Museo en el siglo XIX. Restaurada en 1994. **José de Arimatea**, sólo quedó la cabeza de la talla original, a la cual se le ha acoplado el cuerpo recientemente hecho por José Antonio Saavedra siguiendo las trazas de la escuela de Fernández, también parece ser un personaje oriental, con patillas, bigote y perilla. **La Magdalena**, es de peor calidad y tiene numerosos repintes, lleva un manto sobre la nuca, mira hacia abajo, en dirección al Sepulcro. Esta escultura se conserva actualmente en el M.N.E., según algunos historiadores. **San Juan**, esta figura sostendría el brazo derecho de Cristo, con la otra haría demostración de sentir pena y sufrimiento, estaría ubicado entre Nicodemo y Arimatea. No se sabe exactamente donde está actualmente ubicado, pudiera ser que hubiese desaparecido o pudiese ser también que formase parte de algún paso actual. Y la figura de **la Virgen** la cual mostraría dolor por la muerte de su Hijo y estaría ubicada en la parte delantera del Paso. A finales del siglo XX y en Cabildo General, celebrado el 13 de Marzo de 1994 en su sede de San Martín, la Cofradía acuerda recuperar el Paso para sacarlo nuevamente en Procesión. La Junta de Gobierno, asesorada por el Director del M.N.E. decide reconstruir el cuerpo de José de Arimatea, restaurándose también las figuras de Cristo y

---

<sup>28</sup> URREA, Jesús. *Pasos restaurados*.

Nicodemo. El escultor Francisco Fernández León tallaría la carroza, que realizó al estilo clásico y en madera de raulí. El paso recuperado salió por 1ª vez en Procesión, tras un intervalo de 190 años, pues la última noticia sobre su salida procesional data de 1805, en 1995 con la nueva denominación de “Cristo de la Cruz a María”.

#### LA QUINTA ANGUSTIA O N.ª S.ª DE LA PIEDAD<sup>29</sup>

Esta imagen fue tallada por el maestro Gregorio Fernández hacia 1627<sup>30</sup>, para la Capilla de la Soledad de la Iglesia Conventual de San Francisco, hoy en día desaparecido, y que estaba ubicado en la Plaza Mayor, en lo que hoy es el Teatro Zorrilla. Con esta obra, según nos indica J.J. Martín González<sup>31</sup>, la cual es clásica por antonomasia, Gregorio Fernández ha llegado a su plenitud, a su punto álgido, a su madurez como artista, alcanzando su gloria y su éxito como escultor.

**Historia:** Esta talla que no fue concebida como imagen para ser sacada en procesión es un perfecto altorrelieve de bulto redondo. Durante mucho tiempo se creyó perdida, sobre todo después de la Desamortización de Mendizábal, (1836), de la cual se salvó por pertenecer a la Familia de los Salcedo y Rivas, así nos lo indica Fray Matías de Sobremonte, ya que según él, la Capilla, donde estaba ubicada, poseía la siguiente inscripción: “... *esta capilla es de Juan de Sevilla y Doña Ana de la Vega su mujer y herederos, 1590...*”<sup>32</sup> Esta familia, por tanto, reclamó su propiedad, tanto de La Virgen como del Retablo, y al ser éstos a su vez, patronos de la Capilla de los Galdo de la Parroquia de San Martín deciden trasladar aquí las citadas obras; Se ubica primero en la 3ª Capilla del lado del Evangelio, donde fue descrita en 1912 por E.Tormo; aunque unos años antes Martí y Monsó indicó desconocer el paradero de la Escultura; fue más tarde en 1913-1914, cuando Don Juan Agapito y Revilla publicó un artículo en el “Norte de Castilla”, titulado “**Otra joya de Gregorio Fernández**”,<sup>33</sup> donde afirma que la escultura de La Piedad de San Francisco es la misma que la que ahora se encuentra en San Martín. Posteriormente esta imagen se colocó en “el brazo de la Epístola del Crucero”, para finalmente ins-

---

<sup>29</sup> LUNA MORENO, Luis. *Gregorio Fernández y la Semana Santa de Valladolid*. Y AGAPITO Y REVILLA, Juan. “Un retablo conocido, unas esculturas no vulgarizadas y unos lienzos poco elogiados”. “*La Quinta Angustia*”.

<sup>30</sup> G.ª MARTÍN, Enrique. *Los escultores Francisco del Rincón y Gregorio Fernández*.

<sup>31</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. El escultor Gregorio Fernández

<sup>32</sup> Cofradía de la Piedad. Boletín año 2002. La Quinta Angustia.

<sup>33</sup> AGAPITO Y REVILLA, Juan. “*Otra joya de Gregorio Fernández*”, El Norte de Castilla.



*“¿Dónde nos viste que también nos retrataste?”  
—pregunta la Virgen en su angustia al Maestro.  
Éste respondió:  
“En mi corazón, Madre”  
(Fotografía: J. M. Pérez Concellón).*

talarse en la “Capilla de los Galdo”, en el hueco del Retablo de San Juan de Sahagún, cuyo ático posee una pintura de Diego Valentín Díaz, pintor que por cierto hizo el retrato del Maestro, que actualmente se encuentra en el M.N.E.

**Arte:** Gregorio Fernández parece ser que se inspiró en la imagen de la Piedad, que corona el retablo central de la Iglesia de las Angustias, y que realizase su amigo Francisco del Rincón. La escultura mide 1,46 metros de alto, estaba sin tallar la parte posterior, llevándose a cabo en el siglo XX el pésimo acabado de la espalda, para sus salidas procesionales.

**La Virgen:** mira a lo alto implorando clemencia y compasión, mantiene los brazos elevados, tiene una actitud, a pesar del dolor del momento, de calma y serenidad; su boca está entreabierta apreciándose la dentadura, los ojos son azules de cristal, lleva una toca blanca con ribete azul, la túnica es de color rojo y el manto azul-verdoso<sup>34</sup>.

**El Cristo:** en encarnación mate, se apoya sobre la pierna derecha de la Virgen; el estudio de su anatomía es prácticamente perfecto, acabado en vez de con el paño de pureza habitual, con el pliegue de una sábana. El brazo derecho con la mano extendida cae a lo largo de la pierna de la Madre, el izquierdo reposa sobre su propio costado. Su cabeza está ligeramente inclinada, pelo rizado, ojos de cristal casi cerrados, boca entreabierta apreciándose de igual forma la dentadura, y barba partida. Se aprecian las manchas de sangre sobre su cuerpo, así como las heridas sufridas a lo largo del suplicio, (llaga del costado producida por la lanza del soldado Romano, las rozaduras de las rodillas, las marcas de los clavos, e incluso una herida en el hombro izquierdo).

La policromía de la escultura, así como la del Retablo donde estuvo ubicada, la costeó Don Francisco de Cárdenas, Sr. de Valparaíso, fue todo este conjunto ensamblado por Xaques del Castillo y policromado por Diego de la Peña, bajo la supervisión del maestro en el año 1627. El documento fechado el 5 de Abril de 1627, y hallado por D. Jesús Urrea, en el A.H.P.<sup>35</sup> de Valladolid, es el contrato que se hizo para policromar dicha imagen, entre Diego de la Peña, pintor y Juan de la Fuente. Esta obra fue descrita por Fray Matías de Sobremonte, como “una imagen de bulto de la Madre de Dios con su Hijo muerto... que es obra primorosísima de Gregorio Fernández”<sup>36</sup>. De su historia más reciente diremos que la Cofradía solicita al Arzobispado de Valladolid y a la Parroquia de San Martín, a la cual pertenece la imagen, tal como se aprobó en documento oficial de 28 de Diciembre de 1988 por parte de dicho Arzobispado, el acompañar de la mejor de las maneras a tan Santa Imagen en sus salidas procesionales; lo cual fue aprobado por la Cofradía en Cabildo General de 21 de Diciembre de 1930 y ratificado por el Señor Arzobispo D. Remigio Gandásegui el 20 de Marzo de 1934<sup>37</sup>. En los años 2003-2004 ha sido restaurada recuperando su policromía original y acabando con el ataque de xilófagos que la acechaban. Sale en procesión, en una carroza realizada por Mariano García en el año 1944.

---

<sup>34</sup> G.<sup>a</sup> MARTÍN, Enrique. *Los escultores Francisco del Rincón y Gregorio Fernández*.

<sup>35</sup> Cofradía de la Piedad. Boletín año 2002.

<sup>36</sup> SOBREMONTE, Fray Matías. *Hª inédita del Convento de San Francisco de Valladolid*.

<sup>37</sup> Cofradía de la Piedad. I3º Libro de Acuerdos y Cabildos 1922-1935. Archivo Cofradía de la Piedad.



## Bibliografía

- AGAPITO Y REVILLA, Juan. *Las Cofradías, Las Procesiones, y Los Pasos de Semana Santa en Valladolid*. Valladolid; Editorial Maxtor, 2007, pp. 229.
- “Otra joya de Gregorio Fernández”, *El Norte de Castilla* (1912). Artículo periodístico.
- “Un retablo conocido, unas esculturas no vulgarizadas y unos lienzos poco elogiados”, “La Quinta Angustia”. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*. Valladolid; Diario Pinciano. 1913.
- ALONSO CORTÉS, Narciso. *Miscelánea Vallisoletana*. (Tomos I-III). Valladolid; Grupo Pinciano, 1994.
- ALONSO GÓMEZ, Roberto. *Historia de la Antiquísima Cofradía Penitencial de N.ª S.ª de la Piedad de Valladolid*. Valladolid. Estudio no publicado, 2000-2007.
- ALARCOS LLORACH, Emilio y DE LOS COBOS RUBIO, Alfredo. “Obras y Artistas que se citan en los libros de la Cofradía de N.ª S.ª de la Piedad de Valladolid”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*. (BSAA) VII, 1940, pp. 197-204.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier. *La procesión permanente de Pasión. Espiritualidad de la Pasión en las clausuras vallisoletanas*. Valladolid: Coleccionable de *El Día de Valladolid*, 2005, pp. 175.
- *Cinco Siglos de Cofradías y Procesiones. Historia de la Semana Santa de Valladolid*. Valladolid; Ayuntamiento de Valladolid, 2004, pp. 179.
- CANESI ACEVEDO, Manuel. *De la Historia Secular y Eclesiástica de la muy noble y leal ciudad de Valladolid*, Valladolid. 1750. (Ed. Valladolid 1996).
- DELFIN VAL, José y CANTALAPIEDRA, Francisco. *Semana Santa en Valladolid. Pasos-Cofradías-Imagineros*. Valladolid. Segunda Edición 1990. pp 307.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia. *Patrimonio perdido. Conventos Desaparecidos de la Ciudad de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid. 1998.
- GARCÍA MARTÍN, Enrique. *Las Cofradías y el Arte de Valladolid. Siglos XVI-XVIII*. Valladolid; Tesis Doctoral. 1992.
- *Los Escultores: Francisco del Rincón y Gregorio Fernández*. Valladolid; Junta de Cofradías de Semana Santa. 2001.
- “Las Cofradías Penitenciales y sus obras y artistas”. *Historia de la Diócesis de Valladolid*. Valladolid. 1998.
- LUNA MORENO, Luis. *Gregorio Fernández y la Semana Santa de Valladolid*. Valladolid: Catálogo de la Exposición. Museo Nacional de Escultura. 1986.

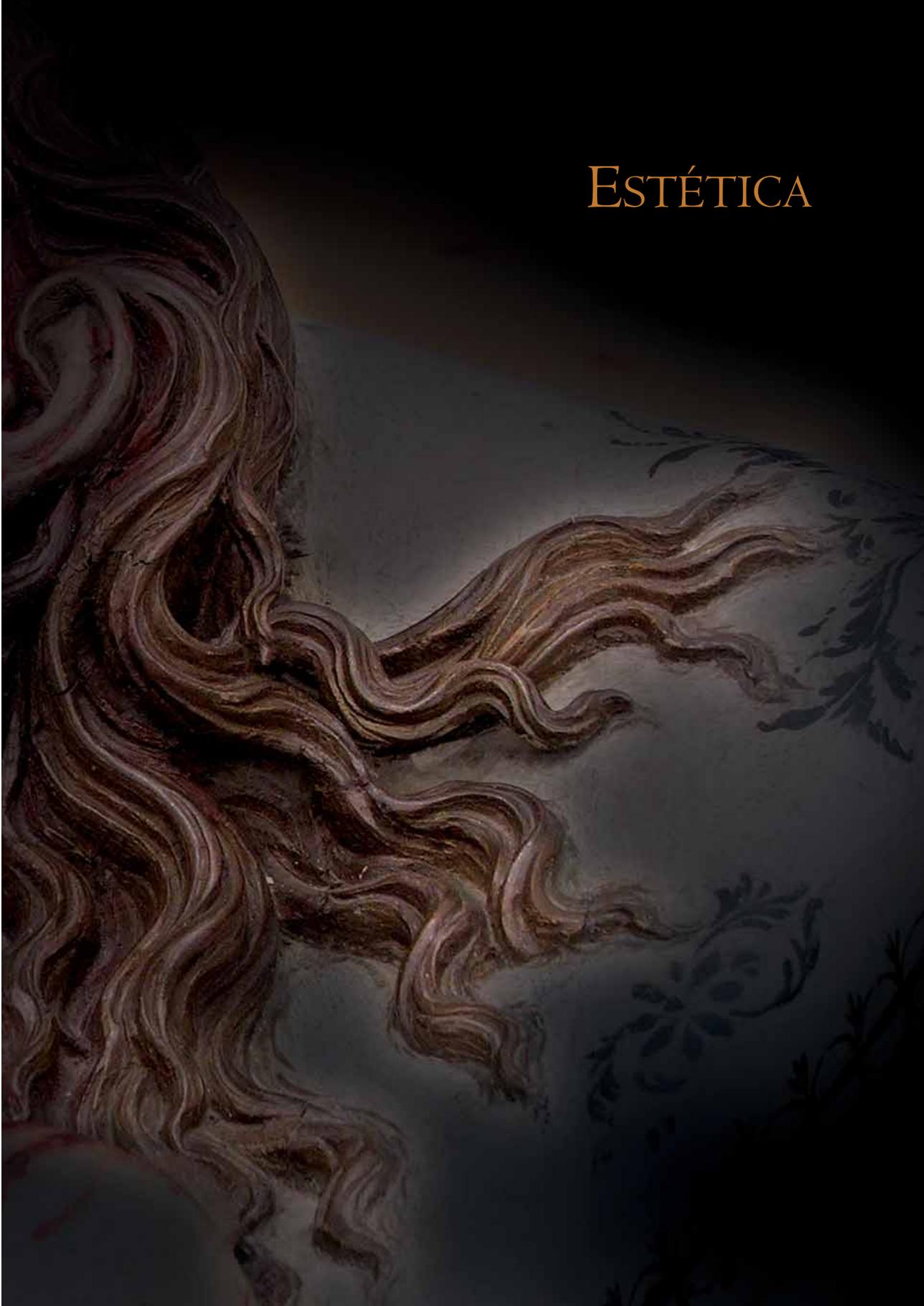


## Gregorio Fernández

### ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y ESTÉTICA EN EL BARROCO

- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura Barroca Castellana*. Madrid; 1959.
- . *El Escultor Gregorio Fernández*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura. 1980.
- SANGRADOR VÍTORES, Matías. *Historia de Valladolid 1.854*. Valladolid: Grupo Pinciano, 1979.
- SOBREMONTÉ, Fray Matías de. *Hª inédita del Convento de San Francisco de Valladolid*. Valladolid: Biblioteca de Santa Cruz.
- URREA, Jesús. *Pasos Restaurados*. Valladolid. Museo Nacional de Escultura. 2000.
- . *Gregorio Fernández (1576-1636)*. Madrid: Catálogo de la exposición BSCH, 1999.
- N.ª S.ª DE LA PIEDAD, Cofradía Penitencial. *Boletines anuales (1999-2007), 14 Libros de Cabildos, Cuentas y Cofrades 1587-1953 y Documento Arzobispal de 28 de diciembre de 1988*. Valladolid: Archivo General Diocesano (A.G.D.) y Archivo de la Cofradía-Parroquia de San Martín.

# ESTÉTICA







PRECISIONES SOBRE EL RETABLO MAYOR  
DEL MONASTERIO BENEDICTINO DE SAHAGÚN  
DE GREGORIO FERNÁNDEZ: PEDRO DE TORRES,  
LUIS DE LLAMOSA Y MATEO ENRÍQUEZ

Ramón Pérez de Castro

Resumen

Desde el siglo XVIII sabemos que Gregorio Fernández intervino en la realización del retablo mayor del poderoso Monasterio de Sahagún. Sin embargo ciertas contradicciones y dudas, especialmente a partir de las afirmaciones del cronista benedictino Fray Romualdo de Escalona, no han sido aclaradas, a pesar del mayor conocimiento que hoy poseemos sobre la biografía del genial escultor gallego.

En el presente trabajo intentamos reconstruir el panorama artístico, especialmente en lo escultórico, de la villa leonesa hacia 1600. La ausencia de escultores locales de importancia obligó al monasterio a reclamar la presencia de maestros foráneos tales como el palentino Pedro de Torres (que realizó una traza para el conjunto), el cántabro Luís de Llamosa (de quien se ofrece una serie de interesantes datos que enmarcan su oscura biografía), Gregorio Fernández o el riosecano Mateo Enríquez (destacando su labor en el entorno de Sahagún y haciendo algunas matizaciones sobre su trabajo en el retablo).



En el imparable ascenso profesional de Gregorio Fernández y la difusión de su personal estilo por la zona leonesa debió de jugar un papel notable el retablo mayor del monasterio benedictino de los Santos Facundo y Primitivo de Sahagún.

La desolación que producen los jirones arquitectónicos que han sobrevivido hasta hoy, y que hace más de un siglo ya eran “una mezcla informe de épocas y estilos, como revueltas páginas de su historia, que nada tienen de común entre sí sino la desolación presente”<sup>1</sup>, nos

---

<sup>1</sup> QUADRADO, José María. *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Asturias y León. Barcelona: 1885, p. 571.

sirven a duras penas para rememorar la grandeza del que fue uno de los monasterios más poderosos de la Península, el denominado Cluny español, panteón regio y crisol artístico donde convivieron desde el románico jacobeo o el primer estilo denominado mudéjar al neoclasicismo, con el que el cenobio entonó su postrero canto de cisne.

Lo mismo puede decirse de su patrimonio mueble, desaparecido en su mayor parte en las turbulencias decimonónicas. Crónicas, descripciones y rastros documentales de diverso tipo son las únicas fuentes del historiador para intentar reconstruir su esplendoroso pasado.

#### Historiografía del retablo mayor del Monasterio

La realización del retablo ha sido estudiada por Llamazares Rodríguez, quien recoge la bibliografía anterior y al que nos remitimos<sup>2</sup>.

Fue Fray Romualdo de Escalona, cronista del Monasterio, el primero en dar a conocer la paternidad de su retablo mayor: el abad Fray Facundo de Torres “comenzó el hermoso retablo del Altar de N. P. S. Benito en su primera abadía, el qual fue acabado por su sucesor Fr. Mauro Otel; y en la segunda acabó el hermosísimo de los Santos Mártires, que había comenzado Otel el año de 1610, y lo doró. Fue el principal arquitecto de estos retablos el famoso Gregorio Hernández, y habiendo muerto antes de acabar el mayor, lo concluyó su discípulo Luis de Llamasa y la planta de él fue formada por Fr. Pedro Sánchez, monje del monasterio de Sandoval, y los doradores fueron Marcelo y Francisco Martínez”<sup>3</sup>. Escalona se refería a dos obras: el retablo colateral dedicado a San Benito y el retablo mayor, donde estaban los santos patronos. Sus afirmaciones fueron repetidas posteriormente por el resto de historiadores y viajeros.

---

<sup>2</sup> LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando. *El retablo barroco en la provincia de León*. León: 1991, pp. 56-65.

<sup>3</sup> ESCALONA, Fr. Romualdo de. *Historia del Real Monasterio de Sabagún sacada de la que dexó escrita el Padre Maestro Fr. Joseph Pérez (...)*. Madrid, 1782, lib. VII, p. 209 (ed. fasc. Ediciones Leonesas, León, 1982).



Así, el viajero erudito Antonio Ponz recogió y confirmó tal atribución poco después<sup>4</sup>, y en parecidos términos se expresó Jovellanos<sup>5</sup>.

Ceán Bermúdez en su imprescindible *Diccionario*, al abordar la personalidad artística del escultor gallego, repite lo dicho por Escalona<sup>6</sup>. Y, posteriormente, en sus *Adiciones* a Llaguno, insiste en que Fray Pedro Sánchez diseñó la traza del retablo mayor en 1611 “uno de los mejores retablos de Castilla”, que fue materializada después por Fernández y Llamosa. En la forma de expresarse no queda del todo claro si considera a Llamosa discípulo de Fernández o del monje tracista<sup>7</sup>. Esta última interpretación parece la más adecuada, aunque no se haya tenido en cuenta hasta fechas recientes. Cuadrado ya sólo pudo lamentar su pérdida, junto con el resto del arte mueble, como la sillería coral o los sepulcros<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> “Muy buen retablo mayor del tiempo, según parece, de Felipe III, en el qual está expresado el martirio de los santos Facundo y Primitivo, y en uno del crucero San Benito, cuyas obras se estiman por de Gregorio Hernández”, en PONZ, Antonio. *Viage de España*. Madrid, 1787, t. XI, carta sexta, p. 207 (ed. fasc. Ediciones Atlas, Madrid, 1972).

<sup>5</sup> “Retablo principal, de Gregorio Hernández, de lo mejor, dedicado a los santos Facundo y Primitivo; su martirio, en medallas en sus tres cuerpos, y bajos relieves por todas partes. Frontal, gradas y tabernáculo, de plata sobredorada; mal gusto. Magnífico retrato (retablo) de la misma mano, en el crucero, lado del evangelio; M<sup>o</sup>. Rodríguez dice, que de un discípulo; si así, sabía más que el maestro; dedicado a San Benito; bella estatua. Dos cuerpos, ambos corintios; bellos bajos relieves”, JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Diarios* (ed. Julio Somoza). Oviedo, 1954, t. II, p. 30.

<sup>6</sup> “Sabagún, Monasterio de benedictinos: las dos excelentes estatuas de los santos titulares Facundo y Primitivo en el retablo mayor y varios relieves de sus martirios, repartidos en los tres cuerpos de que se compone; y la estatua de San Benito en su altar con baxos relieves en el zócalo. Executó también (Gregorio Fernández) estos dos retablos, y habiendo fallecido antes de acabar el mayor, le concluyó su discípulo Luís de Llamosa”, CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, t. II, p. 268. Al hablar de Luís de Llamosa, citando como fuente el archivo del monasterio, indica “escultor y discípulo muy aventajado de Gregorio Hernández. Le ayudó en sus principales obras, particularmente en los dos famosos retablos, el mayor y el de San Benito de la iglesia del monasterio de Sabagún. Habiendo fallecido su maestro el año de 1636 sin acabar el primero, le concluyó Llamosa a satisfacción de aquella comunidad”, Ídem, t. III, p. 40.

<sup>7</sup> “Fr. Pedro Sánchez, de la orden de S. Benito y arquitecto, hizo la traza o diseño del suntuoso retablo mayor del monasterio de Sabagún el año 1611, que trabajó con su escultura el célebre Gregorio Hernández. Mas no habiendo podido acabarle por su muerte, le finalizó Luís de Llamosa”, LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. T. III, Madrid, 1829, p. 148 (ed. Turner, Madrid, 1977). Sin embargo en la p. 412 indica “Luís de Llamosa, discípulo de Fr. Pedro Sánchez. Concluyó el famoso retablo mayor del monasterio de Sabagún que trazó y comenzó su maestro”.

<sup>8</sup> QUADRADO, José María. *Op. cit.*, p. 574: “Hizo la traza o diseño del suntuoso retablo mayor en 1611 fray Pedro Sánchez arquitecto benedictino y acabó de labrarlo Luís de Llamosa, discípulo de Hernández”.

A pesar de haber desaparecido el conjunto, la noticia de la intervención de Fernández en Sahagún nunca ha pasado desapercibida por los estudiosos de su obra. Y así, Agapito y Revilla señaló sus dudas sobre los datos tradicionales suministrados por Escalona y Ceán<sup>9</sup> pues si el retablo se había trazado en 1611, parecía sumamente extraño que su ejecución estuviera tan atrasada como para que en 1636, año de la muerte de Gregorio Fernández, tuviese que ser terminado por un aventajado discípulo del que, sin embargo, no se conocían más datos ni siquiera en Valladolid. A través de una fotografía desechó igualmente la atribución a Fernández del San Benito ubicado en el monasterio de monjas benedictinas de Santa Cruz, que tradicionalmente se suponía que procedía del vecino cenobio masculino.

Urrea Fernández<sup>10</sup> volvió a insistir en las contradicciones de Escalona al indicar que el retablo de San Benito se concluyó en el primer mandato del abad Fray Facundo de Torres (1604-1607) y que en su segundo mandato se terminó el retablo mayor (1617-1620), iniciado en 1610. Dificilmente podía admitirse por tanto que el retablo no estuviera aún concluido a la muerte de Fernández en 1636. Y además, seguía sin existir ningún rastro documental sobre Llamosa, a pesar de los importantes avances que se estaban produciendo en el conocimiento del taller de este escultor y su funcionamiento. Urrea sugirió que Llamosa seguramente no formó parte del taller de Fernández y que en todo caso se debió de ocupar, a la muerte de Fray Pedro Sánchez, del ensamblaje y no de labores propiamente escultóricas.

Por último, Llamazares Rodríguez realizó un estudio minucioso de la documentación, aportando nuevos y esclarecedores datos<sup>11</sup>: en febrero de 1610 el escultor gallego se obligó a hacer la parte escultórica del retablo, pero los trabajos no avanzaron nada hasta 1616, momento en el que se firmó un segundo contrato con Fernández para concluir la obra en el escaso plazo de un año. Por ello se vio obligado a traspasar parte de la imaginaria al escultor riosecano Mateo Enríquez. Parece que en 1621 el retablo se asentó, siendo dorado por los vallisoletanos Marcelo y Francisco Martínez, como ya había señalado García Chico. En 1625, una vez fallecido Marcelo, consta que el retablo estaba finalizado<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> AGAPITO Y REVILLA, Juan. *La obra de los Maestros de la escultura vallisoletana*. Valladolid, 1929, t. II, pp. 49-52.

<sup>10</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. "Gregorio Fernández en Sahagún de Campos", *Tierras de León*, n° 27, 1977, pp. 41-43.

<sup>11</sup> LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, *Op. cit.*, pp. 56-65.

<sup>12</sup> GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos para el estudio del Arte en Castilla: Pintores*. T. I, Valladolid: 1946, pp. 359-360.



Por tanto, a través de los datos conocidos hasta el presente, quedaban invalidadas parte de las afirmaciones de Escalona y Ceán, al tiempo que se mantenían algunos interrogantes sobre la intervención de Llamosa. El presente trabajo pretende aportar algunos datos sobre el ambiente escultórico en el que surgió este retablo, que clarifican parte de las dudas.

### Los talleres artísticos en Sahagún hacia 1600 y los maestros vallisoletanos

Al comenzar el siglo XVII no existían en Sahagún talleres escultóricos capaces de asumir con solvencia una empresa como la del retablo mayor del poderoso cenobio. Escultóricamente dependía sobre todo de otros centros más dinámicos como Valladolid, Medina de Rioseco, León o Carrión de los Condes<sup>13</sup>. Así por ejemplo, para realizar el retablo mayor del convento de San Francisco de Sahagún se recurrió al arquitecto Juan de Nates<sup>14</sup> y para su policromía a los pintores Santiago de Remesal y Cosme de Azcutia<sup>15</sup>, todos ellos vallisoletanos. Precisamente Remesal era suegro del escultor Francisco de Rincón<sup>16</sup>.

También, cuando se realizó la reja de la capilla mayor de este convento franciscano, gracias a la munificencia de Doña Francisca de Vozmediano, de nuevo se volvió a recurrir a los talleres de Valladolid, más innovadores y, presumiblemente, de más calidad<sup>17</sup>. Esta reja, hoy desaparecida, fue contratada por el entallador vallisoletano

<sup>13</sup> LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando. *Op. cit.*, p. 54.

<sup>14</sup> GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos para el estudio del Arte en Castilla: Arquitectos*. Valladolid: 1940, pp. 80-81.

<sup>15</sup> GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos para...: Pintores*. T. I, pp. 80-81 y 230-232. En la escritura se indicó que la policromía debía ser "a contento de Andrés de Rada y Juan de Villa". Lógicamente Juan de Nates, que trabaja en las obras de los cercanos puentes de Cea y Villada y al que se encomendaron ciertas obras en este monasterio de Sahagún, subcontrataría la realización de su retablo mayor con maestros vallisoletanos, entre los que se encontraría tal vez Rada, facilitando él mismo las trazas. La obra de policromía del retablo mayor fue concluida por Pedro Díaz Minaya en 1603, siendo fiador el escultor Pedro de la Cuadra, con el que tenía parentesco político, en GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos para...: Pintores*, T. II, pp. 10-11.

<sup>16</sup> Sobre estas obras, recogiendo la bibliografía anterior, PÉREZ GIL, Javier, SÁNCHEZ BADIOLA, Juan José y SOLA ALONSO, José R. "El convento de San Francisco de Sahagún y su iglesia de *La Peregrina*". *Archivo Ibero-Americano*. T. LXII, 2002, pp. 679-688.

<sup>17</sup> Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHVA), Pleitos Civiles, Pérez Alonso (Fenecidos), caja 1234, exp. 5.

Diego de Roa en 1591. En las condiciones para su realización<sup>18</sup> se especificaba que debía ser “*de los materiales que son las que hizo para dona Madalena de Ulloa en Villagarcía e para el Marqués de la Mota en Toro*”, ambas afortunadamente conservadas<sup>19</sup>. Salieron por fiadores de Roa los ensambladores Sebastián Velázquez y Diego Antolinez y el batiador de oro Baltasar Monje. Trabajando en la reja falleció el maestro, y su terminación corrió a cargo de sus oficiales e hijos Diego de Roa *el joven* y Rodrigo de Roa hasta que la asentaron en 1596. Sin embargo algunas diferencias importantes sobre su precio desembocaron en un primer pleito entre D.<sup>a</sup> Francisca y los hijos de Diego de Roa<sup>20</sup>, y desde noviembre de 1598 en un segundo pleito pues el coronamiento de la reja, por impericia de los jóvenes maestros, se estaba hundiendo hacia el interior de la capilla mayor, corriendo peligro de caerse y dañar la sepultura de jaspe y el retablo mayor. A pesar de los andamios y tirantes que colocó Gaspar de

---

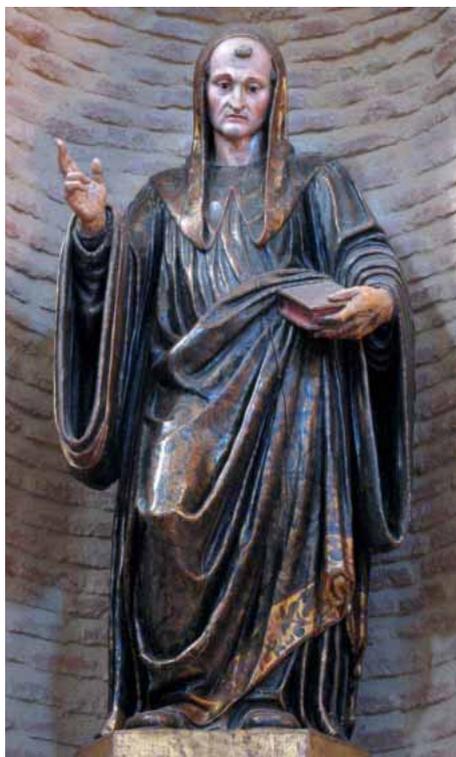
<sup>18</sup> ARCHV, Ídem: “*Primeramente asentará una plataforma de yerro sobre el banco de piedra de la dicha capilla y otra en el alquitrave de arriba en que se a de fixar las almas de yerro que ban de abaxo arriba ansi mesmo a de ir toda vestida de cañones de yerro asta la primera maçoria con sus botones de bronze mas a de llevar ocho columnas puestas de dos en dos con sus pedestales tallados e sus tercios tallados conforme a traza // Y ansimesmo la orden alta a de llevar sus almas de yerro fixadas en la cornixa primera y en la segunda todas rrebestidas de madera conforme esta en la traza. Tambien a de llevar las columnas de dos en dos. Tambien a de llevar la coronacion conforme a la dicha traza excepto que no a de llevar mas de un termino en lugar de los dos e las armas an de ir puestas en dos escudos donde la dicha señora doña Francisca de Vóz-mediano quisiere y las figuras seran ansimesmo las que su Md. nombrare y a de llevar encima de los rremates un Cristo con San Juan e Maria y a de llevar las armas de yerro del grueso que rrequieren los barreños de las maderas ansi de las columnas como de las verjas altas e bajas cada cosa en su proporcion // Yten no obstante que en la traza no esta puesta traviesa por en medio de las verjas de la primera orden se a de poner con sus cartones // Yten la madera que llevaré toda esta rrexa a de ser seca e buena asi la de los cornixamientos como la de los rremates e canones y lo demas e los frisos calados e frisos e cornixas a dos azes e todo lo demas della en lo que se pudiere a de ir a dos azes como las demas rrexas desta calidad de Doña Magdalena de Ulloa y el Marqués de la Mota arriba rreferidas la qual dicha rrexa a de ser conforme a la traza que para bello esta dada (...)*”. La reja se estipuló en 900 ducados y debía hacerse a contento del hermano jesuita Juan de Portillo.

<sup>19</sup> La reja para el Marqués de la Mota (D. Rodrigo de Ulloa, hermano de D.<sup>a</sup> Magdalena de Ulloa), que se ubicaba en el Monasterio de San Ildefonso se encuentra actualmente en la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro, en NAVARRO TALEGÓN, José. *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz*. Valladolid: 1980, p. 117, quien atribuye la reja a Juan Tomás Celma y Diego de Roa; GALLEGU DE MIGUEL, Amelia. *Rejería castellana: Zamora*. Valladolid: 1998, pp. 104-108. Ambos intervienen en las rejas de San Benito de Valladolid, donde Roa realizó la de la nave de San Marcos.

<sup>20</sup> ARCHV, Pleitos Civiles, Pérez Alonso (Fenecidos), caja 1546, exp. 2.



PRECISIONES SOBRE EL RETABLO MAYOR  
DEL MONASTERIO BENEDICTINO DE SAHAGÚN DE GREGORIO FERNÁNDEZ



*Izda. Sahagún (León).  
Iglesia del Monasterio  
de MM Benedictinas  
de Santa Cruz.  
San Benito. ¿Pedro  
de Torres?*

*Dcha. VENTOSA  
de Pisuerga (Palencia).  
Iglesia parroquial de  
San Miguel. Retablo Mayor.  
San Gregorio.  
Pedro de Torres.*

Umaña, se hacía preciso desmontar el conjunto y volverlo a montar<sup>21</sup>. Este segundo proceso radiografía indirectamente la actividad artística de los talleres de Sahagún al finalizar el seiscientos, pues en una de las preguntas se interrogaba si

<sup>21</sup> ARCHV, Pleitos Civiles, Pérez Alonso (Fenecidos), caja 1234, exp. 5. En noviembre de 1598 los entalladores vecinos de Sahagún Gaspar de Umaña y Luís Calzón y el carpintero Diego Gutiérrez confirmaron que el pesado coronamiento, que se componía de un *Crucificado*, un *San Juan*, una *Virgen María* y sendos colgantes de frutas, estaba desplomado más de una mano. En marzo de 1599 se realizó una segunda declaración a la que se añadió la del también entallador Miguel de Saldaña ante el peligro inminente que corría el conjunto, pues los franciscanos suprimieron los andamios para desahogar la capilla mayor con efecto de colocar el monumento de Semana Santa. Las diferentes sentencias del Alcalde Mayor de Sahagún y de la Chancillería vallisoletana fallaron a favor de Doña Francisca. Tras la muerte de la viuda de Diego de Roa, Isabel Sánchez, sus hijos no se hicieron herederos y por tanto no se responsabilizaron del asunto, por lo que finalmente, en 1609, fueron condenados los fiadores: Sebastián Velázquez y el batidor Baltasar Monje.

Gaspar de Umaña, Miguel de Saldaña y Luís Calzón, los entalladores que vieron el desajuste y peligro de la reja, eran “*muy peritos y grandes oficiales los mexores que ay en esta villa y su comarca*”. Ninguno de ellos parece que se dedicara a labores de escultura y sí sólo a las de ensamblaje. De ellos el principal era sin duda Gaspar de Umaña, que conocía bien a Diego de Roa y mantenía unos estrechos vínculos con varios maestros vallisoletanos, donde vivió buena parte de su vida (contrató, por ejemplo la reja del coro de la Colegiata de Valladolid en 1569) y también a partir de su labor en el gran retablo de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco<sup>22</sup>. La estancia de Umaña en Sahagún, su duración y lo que allí realizó nos es prácticamente desconocida<sup>23</sup>. Igualmente, ciertos vínculos con Valladolid debió de tener Luís Calzón<sup>24</sup>. Si bien conocemos los nombres y la actividad de ensambladores como los citados, a los que sumamos un prácticamente desconocido Juan de Saldaña<sup>25</sup>, y un nutrido grupo de pintores y doradores en los primeros años del XVII (Isidoro de Santiesteban, Mateo de Escobar, Diego de Santa Cruz, Juan Baeza, Matías de Vergara, Juan García, etc.), no tenemos constancia de escultores de cierto fuste en la villa, con lo que se hacía necesario acudir a otros focos.

---

<sup>22</sup> En la declaración de Umaña de 1599, donde aparece como entallador y arquitecto, dijo tener unos 50 años; confesó “*que vio casar a Diego de Roa e Isabel Sánchez en la ermita de San Cosme y San Damián extramuros de la ciudad de Valladolid podrá haber treinta años y después los vio juntos en una casa hacer vida como marido y mujer en Valladolid por tiempo de más de veinte años y tuvieron y criaron a sus hijos (Diego, Rodrigo, Bernardo, Francisco, Antonia y Ana de Roa)*”. De Umaña dice el joven Rodrigo de Roa (24 años) que es “*entallador y buen oficial*”. También conocían a Umaña tanto la viuda de Diego de Roa como Sebastián Velázquez, ya que el ensamblador vivió buena parte de su vida en Valladolid; siendo vecino de esa ciudad había contratado en 1573 junto a Juan de Juni, Francisco de Logroño y Pedro de Bolduque el retablo mayor de Santa María de Medina de Rioseco, con traza de Gaspar Becerra, una obra de referencia en el ámbito castellano. Precisamente en 1577 Diego de Roa fue designado por Umaña para intervenir en una tasación de lo que en ella había obrado, lo que indica una cercanía evidente. En 1581 Umaña ya aparece como vecino de Sahagún, coincidiendo con el pleito y pagos de la custodia riosecana, GARCÍA CHICO, Esteban: *Documentos para...: Escultores*, pp. 50, 52-70 y 107-108.

<sup>23</sup> Por ejemplo, realizó la cajonera de Villambrán de Cea, en la actual provincia de Palencia y entonces perteneciente al obispado leonés, donde se cita como Pedro de Umaña (en Archivo Diocesano de Palencia, (ADPa), Villambrán de Cea, n° 13, 1° libro de fábrica, fols. 4 (1591), 9 y 9v (1592-3).

<sup>24</sup> En 1599 declara que conoció al difunto Diego de Roa y su mujer “*algunos años haciendo vida de matrimonio*”. Entonces dijo tener 46 años y que no sabía firmar. Sebastián Velázquez dice conocerlo.

<sup>25</sup> LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando. *Op. cit.* p. 55. Parece que hacía las veces de ensamblador y escultor.



A la fuerza de los talleres vallisoletanos y el poderío económico del monasterio benedictino hay que añadir el hecho de que San Benito de Sahagún formaba parte de la Congregación Observante de San Benito de Valladolid, por lo que durante la Edad Moderna algunos de los artistas que trabajaron en el cenobio pinciano también lo harán para el leonés. Las novedades artísticas vallisoletanas serían conocidas de primera mano por los abades y priores facundinos.

### Pedro de Torres: el retablo colateral de San Benito y una traza para el retablo mayor

Pedro de Torres es un escultor palentino que trabajó muy activamente entre la última década del XVI y la primera del XVII. Junto a Juan Sáez de Torrecilla encabezaba los aún influyentes talleres palentinos de hacia 1600. Directamente vinculado con otros artistas vallisoletanos, donde parece que se formó, mantuvo un estrecho contacto personal y estilístico con Adrián Álvarez y sobre todo con Pedro de la Cuadra. Sus modos se mueven dentro del eclecticismo propio del ámbito vallisoletano del momento, donde se unían un romanismo evolucionado con ciertas influencias junianas y se esbozaban detalles de un naturalismo que terminó culminando con la llegada de Gregorio Fernández. Parte importante de su obra fue destinada a distintos monasterios y prioratos benedictinos: trabajó en el claustro alto de San Zoilo de Carrión de los Condes<sup>26</sup>, en el priorato burgalés de Rezmundo (Burgos) o en el retablo mayor patrocinado por el obispo de Tuy, Fray Prudencio de Sandoval, para San Isidro de Dueñas (Palencia), y además concluyó el retablo de San Marcos que dejó inconcluso a su muerte Adrián Álvarez para el altar colateral del Evangelio de San Benito de Valladolid, hoy conservado en el Museo Nacional de Escultura<sup>27</sup>. Todas estas obras permiten hablar de una dilatada vinculación profesional con la orden benedictina, de cuya confianza parece que gozaba.

Al comenzar 1598 el escultor Pedro de Torres y el bordador Juan de Azaó salieron por fiadores del pintor Francisco de Molledo en el contrato del dorado del altar

<sup>26</sup> CEÁN BERMUDEZ, Juan Agustín, *Op. cit.* p. 44.

<sup>27</sup> MARTÍ Y MONSÓ, José. *Estudios Histórico-Artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid-Madrid: 1898-1901 (Ed. Fasc. Ed. Ámbito. Valladolid: 1992), p. 554; RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Luís. *Historia del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid*. Valladolid: 1981, pp. 270-272.

colateral “de la advocación de San Benito” ubicado en el monasterio de Sahagún<sup>28</sup>. En las fianzas se indica que era abad fray Facundo de Torres<sup>29</sup>. No podemos asegurar que el escultor Pedro de Torres también interviniera en la realización del retablo, aunque entra dentro de lo posible, pues Molledo fue colaborador habitual del escultor y, como veremos más adelante, el palentino volvió a trabajar para este mismo monasterio al final de su vida. No obstante, el cronista Romualdo Escalona dejó escrito, como dijimos al inicio de este trabajo que Fray Facundo comenzó el retablo de San Benito en su primera abadía, siendo terminado por su sucesor Mauro Otel y que “fue el principal arquitecto de estos retablos el famoso Gregorio Hernández”<sup>30</sup>. Sin embargo, si en 1598 el monasterio ya había firmado un contrato con el dorador Francisco de Molledo debía de ser porque ya estaba realizado o a punto de concluirse su ensamblaje y escultura. Parece poco probable que en tan sólo seis años se sustituyera por un nuevo conjunto en el que participara el joven escultor gallego. La intervención de Fernández es por tanto dudosa. Tal vez se le encomendara una nueva escultura de San Benito al tiempo que realizaba el retablo mayor o puede que simplemente la tradición hiciera suya también la escultura que, como parte integrante del altar, suponemos que estaría lista para dorarse en 1598.

Sea como fuere, en el vecino Monasterio de Madres Benedictinas de Sahagún se conservan dos esculturas con la advocación de San Benito y ninguna de ellas se puede relacionar con el estilo de Fernández, como ya señalaran Agapito y Revilla<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos para...: Pintores*. T. I, pp. 286-287. Aunque el erudito riosecano señala a un Juan de Azas bordador, realmente se tratará de Juan de Azao.

<sup>29</sup> Existe una contradicción entre el documento publicado por García Chico y la historia del convento de Fr. Romualdo Escalona. Este cronista señala que Fray Facundo fue abad por primera vez en 1604 (no en 1598) y posteriormente en 1617 y 1625. Según el abadoglo de Zaragoza Pascual, entre 1597 y 1598 fue abad Mauro de Otel, seguido ese año por Juan de Pedraza (muere en julio de 1598) y Juan Giral. Según la misma fuente, fray Facundo fue abad en 1604; ESCALONA, Romualdo. *Op. cit.* pp. 209-210; ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto. “Un siglo y medio de tomas de hábito en el monasterio de Sahagún”, *Archivos leoneses*. Núms. 59-60, 1976, pp. 35-79; *Ídem*. “Abadoglo del Monasterio de San Benito de Sahagún (siglos X-XIX)”, *Archivos leoneses*. Núm. 77, 1985, pp. 116-118.

<sup>30</sup> La escultura de San Benito en relación con Fernández aparece de nuevo en Ceán. Otel fue abad entre 1589-1595, 1597-1598, 1601-1604 (sucedido por Facundo de Torres) y 1607-1610, falleciendo en 1611, ZARAGOZA PASCUAL. “Abadoglo del Monasterio...”. pp. 116-118.

<sup>31</sup> AGAPITO Y REVILLA, Juan. *Op. cit.* p. 50. Se informó por el erudito local Sr. Torbado y el profesor Rodrigo F. Núñez en 1914, fechas en las que la memoria del traslado desde el monasterio masculino estaría aún más fresca. Categóricamente, afirma “puede asegurarse que en ninguna de las tres (en referencia también a las esculturas de los mártires existentes en la capilla de San Juan de Sahagún) puso mano Gregorio Fernández”.



y más recientemente Urrea, quienes sí que recogieron la tradicional afirmación de que la talla del santo situada en un nicho de la iglesia procedía del vecino monasterio de los santos Facundo y Primitivo. Este *San Benito* de la iglesia conventual se ha datado en torno a 1600<sup>32</sup> y es una buena imagen a caballo entre el último romanismo y el naturalismo. Sostiene en la mano izquierda un libro mientras bendice con la derecha. Los pliegues siguen siendo pesados pero tienen un interesante trabajo y el gesto es serio y adusto. Todo nos habla de un escultor que conoce el ambiente vallisoletano finisecular, con ciertos vínculos con Francisco de Rincón y, especialmente, Adrián Álvarez (fallece en 1599). Aunque sea a modo de hipótesis me parece recomendable relacionar esta escultura con la obra de Pedro de Torres tanto por sus características estilísticas como por la referencia documental anterior, como también por el hecho de ser uno de los escultores más reclamados por los monasterios de la Orden en esta región. Si bien es cierto que muestra una calidad superior al estilo habitual en Torres, también es cierto que se trata de un encargo de altura de poderse identificar con el tan alabado San Benito del Monasterio de San Facundo. El ademán de la escultura y sus plegados recuerdan otras obras suyas, como el San Gregorio y San Jerónimo del retablo mayor de Ventosa de la Cuesta (Palencia), filiación más fuerte aún en el tratamiento del rostro. Con toda cautela, se hace necesario un estudio en profundidad de esta escultura y su procedencia para llegar a una conclusión más concluyente, pero nos parece que hay suficientes indicios como para atribuirle esta magnífica escultura aunque sólo sea como hipótesis de trabajo.

Al final de su vida, nos consta que el monasterio de Sahagún recurrió a Pedro de Torres para que trazase un nuevo retablo mayor trabajo, por el que se pagaron 50 ducados<sup>33</sup>. No conocemos más datos sobre ese primer proyecto, que se vio truncado con la muerte del escultor entre los meses finales de 1608 y los primeros de 1609. Es probable que el monasterio hubiera pensado en él para su ejecución final, a la vista

<sup>32</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. "Gregorio Fernández en Sahagún...". p. 43. Esta escultura se ha considerado por analogía con otras tallas de la iglesia, de procedencia vallisoletana de finales del XVII, e inspirada en Gregorio Fernández, en DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Museo del Monasterio de Madres Benedictinas de Sahagún (León)*. León: 2001, pp. 93 y 98. En clausura se guarda la otra talla de San Benito, obra posterior, seguramente de mediados del XVII.

<sup>33</sup> Archivo Histórico Provincial de Palencia (AHPPa), Prot. 7961, Blas de Sahagún, fol. 620v, 18-VII-1609. El escultor declaró igualmente que el abad de San Mancio le debía 200 reales "de la hechura de un Cristo de marfil que le di estando en Sahagún".

de las obras realizadas para otros cenobios benedictinos y, tal vez, el retablo de San Benito anteriormente citado. Sus diseños se abandonarían seguramente poco después por la nueva y definitiva traza de Fray Pedro Sánchez, como señaló Escalona.

La desaparición del conjunto no nos permite comprobar si existía en él algún resto de los diseños de Torres, un escultor que dibujaba y ejecutaba también en su taller la parte arquitectónica de los retablos. En ellos se aboga generalmente por una mayor claridad estructural, gracias a la clara división de cuerpos por columnas clásicas, al tiempo que evidencian aún juegos de estirpe romanista en la composición de las cajas y en el uso de formas algo arcaizantes donde suele primar lo decorativo. Podemos hacernos una idea de cómo pudo ser la traza del retablo facundino a partir de una de sus últimas obras conocidas: el retablo de la capilla de San Jerónimo en la antigua iglesia del Colegio jesuítico de Palencia (hoy Nuestra Señora de la Calle, 1606)<sup>34</sup>.

La presencia de Pedro de Torres y de los talleres palentinos, explicaría la participación en el conjunto leonés del ensamblador Luís de Llamosa.

#### Luís de Llamosa (o de la Llamosa). Algunos datos biográficos

Como ya hemos señalado, fue Escalona primero, y luego Ceán, quienes señalaron la actuación en el retablo mayor de Sahagún de un artista desconocido: Luís de Llamosa. Afirmaban que este artista era un discípulo aventajado de Gregorio Fernández y que terminó el retablo mayor del monasterio tras su muerte. Agapito y Revilla mostró sus dudas al respecto. Por su parte, Urrea Fernández consideró acertadamente que podíamos encontrarnos ante un error del cronista benedictino, pues era sorprendente que un retablo contratado en 1610 no estuviera concluido

---

<sup>34</sup> Se trata de un retablo de planta recta compuesto por un banco, dos cuerpos y remate. En el banco utiliza el sistema de netos rectangulares (como en el retablo de la capilla del Arcediano de Niebla, Don Juan Bautista de Montoya, en la iglesia conventual de Santa Clara de Palencia). En los dos cuerpos siguientes cabe destacar el movimiento hacia el exterior de las cajas laterales en las que se encuentran cuatro pinturas con la *Flagelación*, *Nacimiento*, *Epifanía* y *Conversión de San Pablo*, con sus marcos de orejeras, festones y mensulillas, que minimizan el protagonismo de lo arquitectónico y fuerzan a romper las líneas de impostas y entablamentos. El remate consta de una caja central de ciertos resabios romanistas articulada por sendos aletones laterales donde se ubican los escudos de los promotores y dos ángeles tenantes. VIGURI, Miguel de. *Heráldica palentina I. La ciudad de Palencia*. Palencia: 2005, p. 103. GARCÍA CUESTA, Timoto. "La cofradía de Jesús Nazareno en Palencia". *BSAA*. T. XXXVI, 1970, pp. III-112.



en 1636, momento en el que saldría a la luz este desconocido Llamosa. A medida que se fue conociendo el taller del escultor gallego, sus oficiales y colaboradores, seguía sin saberse nada de Llamosa. Aunque parte de la historiografía lo siguió considerando discípulo de Fernández<sup>35</sup>, en ocasiones tal vez con más tibieza, otros investigadores optaron por descartarlo definitivamente de ese grupo, siguiendo la postura de Urrea<sup>36</sup>.

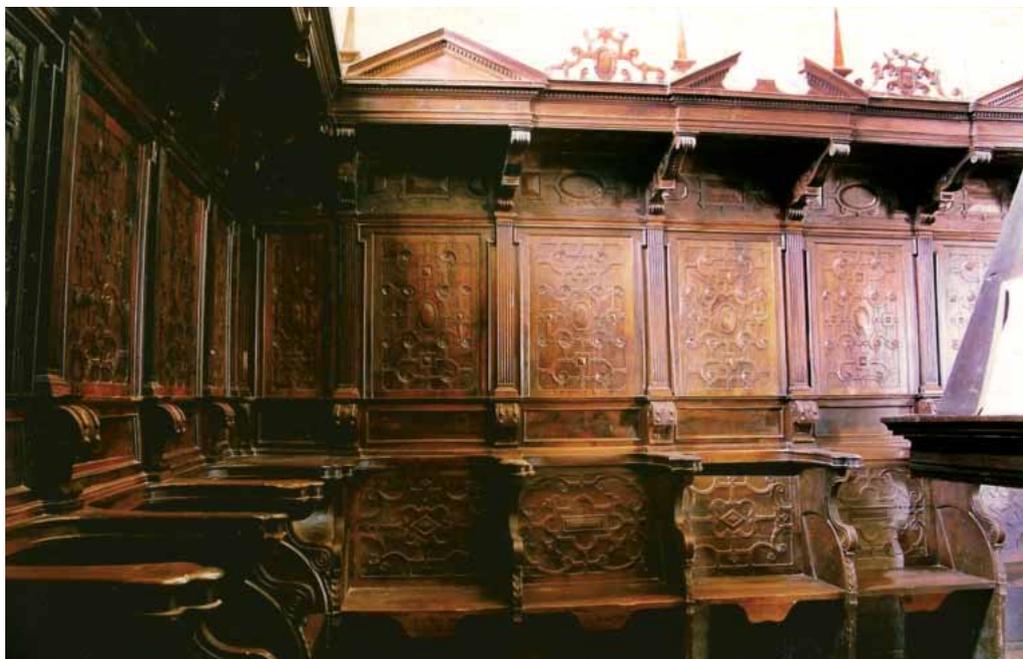
Por su parte, el estudio de la fecunda realidad escultórica del barroco en Cantabria permitió sacar a la luz nuevos datos sobre una familia de artífices, los Llamosa, vecinos de Bárcena de Cicero<sup>37</sup> y vinculados a los talleres de Siete Villas, foco caracterizado por su cercanía a lo castellano. De esta estirpe de escultores, que se mantuvo activa hasta fines del XVII (gracias a Pedro y Antonio de Llamosa) destacan a comienzos de la centuria los hermanos Juan y Lucas de la Llamosa<sup>38</sup>. Pero,

<sup>35</sup> GÓMEZ MORENO, M.<sup>a</sup> Elena. *Escultura del siglo XVII*. Ars Hispaniae. Madrid: 1963, p. 88. Martín González al hablar de la organización del taller y citando a Ceán, comenta que Llamosa terminó el retablo de Sahagún y se lamenta de su pérdida, hecho que imposibilita comprobar el alcance de su intervención, MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: 1980, p. 55; ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel. "La formación de los talleres de escultura romanista en Cantabria (retablos de Miera, Ajo y Guriezo)". *BSAA*. T. LI. 1985, p. 361, quien ya señala la posible relación familiar con otros retablistas llamados Antonio, Juan, Lucas y Pedro de la Llamosa.

<sup>36</sup> Especialmente a partir del documentado estudio de FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.<sup>a</sup> Antonia. "Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él". *BSAA*. T. XLIX. 1983, p. 360, quien insiste en que Ceán, en las *Adiciones* a Llaguno parece considerar a Llamosa discípulo del tracista Fray Pedro Sánchez, rectificando en cierta manera lo publicado por él mismo en su *Diccionario*. Se reafirma en *Ídem*. "El taller de Gregorio Fernández", en *Gregorio Fernández. 1576-1636*. Madrid: 1999, pp. 46-47, señalando sin embargo la cercanía de un Pedro de Llamosa, tal vez pariente, al taller de Fernández. También el completo estudio de LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando. *Op. cit.* p. 63. Recoge la misma información CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores. "La reforma del Monasterio de San Benito en la Edad Moderna", *El patrimonio artístico de San Benito de Sabagún: esplendor y decadencia de un monasterio leonés*. León: 2000, p. 197.

<sup>37</sup> VVAA. *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aporte al arte hispánico*. Santander: 1991, pp. 371-372.

<sup>38</sup> Por ejemplo, Juan de la Llamosa contrató el retablo mayor de San Miguel de Arás (1600, esculturas de Bartolomé de la Cruz), los retablos de San Pedro de Castillo (1602, participando su hermano Lucas en el ensamblaje), y el retablo del apóstol Santiago en Matienzo (1617), e hizo una baja en el contrato del sagrario de la iglesia de Novales (1622), en GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.<sup>a</sup> del Carmen. *Documentos para la Historia del Arte en Cantabria*. Santander: 1973. T. II, pp. 3-6 y 15-24; VVAA, *Artistas cántabros...* p. 372.; POLO SÁNCHEZ, Julio J. *La escultura Romanista y Contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*. Santander: 1994, vv. pp.; VVAA. *Catálogo del Patrimonio Cultural de Cantabria II. La Merindad de Trasmiera*. Santander: 2001, p. 421.



*Piña de Campos (Palencia).  
Iglesia parroquial de San  
Miguel. Sillería coral.  
Juan Rey, Luis de  
Llamosa y Juan Sedano.*

precisamente, la ausencia de datos sobre algún *Luis de Llamosa*, y la existencia de artistas de nombre parecido (*Lucas de Llamosa*), hizo pensar que quizás se tratase de la misma persona, y que tal vez Escalona y Ceán habían leído erróneamente la documentación<sup>39</sup>.

Podemos ahora proporcionar algunos datos procedentes de nuestras investigaciones en el ámbito palentino que arrojan algo de luz sobre este enigmático artista, confirman su existencia y encuadran su actividad en el campo del ensamblaje de retablos.

En febrero de 1607 se firmó la escritura de dote de María Rey, hija del ensamblador palentino Juan Rey, fallecido poco antes y Ana de Molledo (hermana a su vez del

---

<sup>39</sup> POLO SÁNCHEZ, Julio J. *Arte Barroco en Cantabria. Retablos e imaginería (1660-1790)*. Santander: 1991, p. 100, al hablar de la colaboración de maestros cántabros con artistas de primera fila señala a "*Luis (¿Lucas?) de la Llamosa con Gregorio Fernández*". VVAA, *Artistas cántabros...* p. 372: "*¿cabría pensar que Lucas de la Llamosa fuera el mismo Luis de la Llamosa citado por Ceán y que la diferencia de nombre no se deba sino a un error de transcripción?*".



pintor-dorador Francisco de Molledo, quien precisamente había dorado el retablo colateral dedicado a San Benito en el monasterio de Sahagún, como hemos dicho anteriormente). El contrayente era Luís de Llamosa, hijo de Juan de la Llamosa y Juana de Naveda, vecinos de Adal, “*jurisdicción de la Merindad de Trasmiera cerca de la villa de Laredo*”<sup>40</sup>. María se comprometió a llevar en dote 200 ducados en joyas, muebles y vestidos además de “*las obras de escultura y talla que estaban comenzadas hacer por cuenta y cargo de dicho mi marido por las tener concertadas*”. Juan Rey, uno de los principales ensambladores palentinos de comienzos del XVII tenía contratadas, o al menos ganadas las licencias, para ejecutar varias obras importantes en las provincias de Valladolid y Palencia, todas en villas entonces pertenecientes al poderoso obispado palentino: “*una custodia y sillas para la iglesia de San Miguel de la villa de Piña que esto está comenzado a hacer y ansimismo el retablo mayor para dicha iglesia*”<sup>41</sup>; una custodia para la magnífica iglesia parroquial de San Hipólito de Támara “*que está por comenzar*”, que no llegó a hacer<sup>42</sup>; el retablo mayor de la iglesia

<sup>40</sup> AHPPa, Prot. 7960, Blas de Sahagún, fol. 418, 10-II-1607. Adal es una pequeña localidad que pertenece al ayuntamiento de Bárcena de Cicero, lo que confirma definitivamente la relación familiar con los artistas anteriormente citados apellidados Llamosa.

<sup>41</sup> El retablo mayor de Piña de Campos no se llegó a materializar entonces, y el actual es una interesante obra de Santiago Carnicero (1692). El sagrario fue contratado por Juan Rey en 1602, sin que sepamos de su existencia, ni siquiera si se llegó a realizar. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. “Partido Judicial de Astudillo”, en *Inventario artístico de Palencia y su provincia* (MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, dir.). T. I. Madrid: 1977, p. 230-231. FRANCIA LORENZO, Santiago. *Notas de Archivo II. Gentes de estas tierras*. Palencia: 1987, pp. 91-92. PARRADO DEL OMO, Jesús M.<sup>a</sup>. *Piña de Campos. Iglesia de San Miguel*. Colecc. *Raíces palentinas*. N.º 16. Palencia: 1993, p. 16.

<sup>42</sup> En estos mismo años la fábrica de la iglesia estaba empleada en la construcción de la torre, cuya realización corrió a cargo de Juan de la Lastra y Pedro de Cabanzo, con intervención de Santiago Sigüenza, y otros maestros. Ello obligó a paralizar otras empresas artísticas, tales como este sagrario. En las cuentas de 1611-2 constan los desembolsos para “*la suspensión contra la licencia para la custodia*”. La obra de la torre se concluyó hacia 1614. Hay que esperar hasta 1619 para volver a registrar alguna referencia a la custodia: ese año y el siguiente se pagó la hechura de un nuevo sagrario a Juan de Nestosa, entallador de Astudillo, por lo que queda descartada la participación de Llamosa. Este sagrario se policromó por Andrés de Paredes en 1628. Desaparecería con la construcción del nuevo retablo barroco por Francisco de la Peña. CHICHO LÓPEZ, José Antonio. *Támara*. Valladolid: 1999, pp. 170-172; DE LA FUENTE GALLARDO, M.<sup>a</sup> Concepción. *San Hipólito de Támara*. Palencia: 2001.

de Baquerín<sup>43</sup>; el retablo mayor de Mazariegos<sup>44</sup>; una custodia para la iglesia de Trigueros “*que está comenzado*”<sup>45</sup>; dos retablos pequeños para la iglesia de Quintanilla de Duero (Quintanilla de Onésimo)<sup>46</sup>; el retablo mayor de la iglesia de Magaz<sup>47</sup> y el

---

<sup>43</sup> Se refiere al retablo mayor de Nuestra Señora de Arbis de Baquerín de Campos. El retablo que se realizó, uno de los más importantes y grandiosos del clasicismo palentino, se encuentra hoy en San Zoilo de Carrión de los Condes, y es más tardío pues se conocen pagos a Antonio de Ribera en 1641 y 1647 por la realización de parte de su escultura, FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.<sup>a</sup> Antonia, *Op. cit.* p. 356. Seguramente la custodia es algo anterior, pero en todo caso posterior a 1612, cuando en una visita se indicó “*que la custodia donde está el santísimo está vieja y carcomida y mando que de aquí a Pascua de Flores el cura vaya a Palencia y pida la licencia a su señoría para hacerla y hacer el contrato necesario con la persona que su señoría ordenare; (...) y con toda brevedad se procure poner la custodia y se adorne el altar lo mejor que se pudiere quitando todo el retablo viejo por estar indecentísimo y peligroso*”, Archivo Diocesano de Palencia (ADPa), Baquerín de Campos, n.º 3, libro de bautismos y matrimonios, último folio. Dado que a comienzos de 1614 Llamosa ya había fallecido y que él tenía licencia para hacer el retablo y no sólo la custodia, parece poco probable que interviniera en esta obra.

<sup>44</sup> Otro gran conjunto. Fue atribuido a Juan Sáez de Torrecilla en URREA FERNÁNDEZ, Jesús “Antiguo Partido Judicial de Frechilla” en *Inventario artístico de Palencia y su provincia*. T. I. Madrid: 1977, p. 193. Sin embargo la obra fue contratada entre 1628-9 por Juan Sedano, con esculturas de Antonio de Amusco, en AUSÍN ÍÑIGO, Margarita. “Desarrollo artístico de cuatro localidades palentinas (I): Grijota y Mazariegos”. *PITTM*. T. 57, 1987, pp. 167-171; FRANCA LORENZO, Santiago. *Notas de Archivo II...* pp. 106-107.

<sup>45</sup> Trigueros del Valle (Valladolid). La ejecución de la custodia del altar mayor ya fue encomendada por el obispo a Francisco de San Miguel en 1598, quien falleció hacia 1603 y fue dorada por Sebastián de Matallana, ambos artistas palentinos. En 1623 Alonso de Molledo doraba una custodia en la misma localidad, URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Valoria la Buena*. Valladolid: 1974 (reed. 2003), pp. 117-118 y 203. No poseemos más datos sobre una posible intervención de Llamosa.

<sup>46</sup> Estaban “*por començar*” al traspasarse su obra a Llamosa. Desconozco su existencia. La iglesia ha sido reconstruida en su práctica totalidad en el siglo pasado.

<sup>47</sup> Se trata de la villa palentina de Magaz de Pisuerga. Para su parroquial Juan Rey había realizado una cajonera en 1598. En 1603 se construyeron las gradas del altar mayor y concluyeron las obras de la capilla mayor por Alonso del Campo, aunque la inexistencia de pagos por la talla de un nuevo retablo viene a indicar que seguramente se volvió a colocar el retablo antiguo. De todos modos, el retablo actual es obra de Pablo de Villazán (1709). GARCÍA VEGA, Blanca y MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “Antiguo Partido Judicial de Palencia”, en *Inventario artístico de Palencia...* t. I, p. 191; ADPa, Magaz de Pisuerga, n.º 42, 1.º libro de fábrica, fol. 12.



retablo mayor de la parroquia de Baltanás<sup>48</sup>. Para su ejecución podía contar con las herramientas del taller familiar y con todo tipo de escrituras y poderes. Firmaron como testigos de la escritura de dote el escultor Pedro de Torres, el pintor-policromador Francisco de Molledo y el trasmerano Pedro de Isla, personalidad aún poco conocida que aparece citado en ocasiones como escultor o como ensamblador y que era natural de Isla<sup>49</sup>.

El matrimonio se realizó en la catedral de Palencia el 3 de noviembre de ese mismo año<sup>50</sup>. Allí aparece de nuevo, en 1610, con motivo de la boda de su cuñado Juan Rey “el joven”<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Igualmente, estaba “*por comenzar*”. El que conserva la iglesia es obra posterior y lleva en el friso del primer cuerpo la fecha de 1664 que corresponde a su dorado. Los fustes de las columnas de ese cuerpo están divididos en cuatro cuartos, el primero con pámpanos y tallos en espiral y los restantes con estrías entorchadas en zigzag. Por ello su ejecución ha de datarse a mediados del siglo XVII, y por tanto cuando Llamosa ya había fallecido. Sus pinturas se han atribuido a Felipe Gil de Mena, en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, URREA FERNÁNDEZ, Jesús y BRASAS EGIDO, José Carlos. “Del arte del Renacimiento al Neoclasicismo en Palencia”, en *Historia de Palencia*. T. II. Palencia: 1984, p. 150; URREA FERNÁNDEZ J. “Blas de Cervera y Felipe Gil de Mena, pintores palentinos”, *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*. T. I. Palencia: 1987, p. 247; MARTÍNEZ, Rafael. *La pintura del siglo XVII en Palencia*. Palencia: 1986, pp. 22-25, y REDONDO CANTERA, M.<sup>a</sup> José. *Baltanás. Iglesia de San Millán*. Colecc. *Raíces palentinas*. N.º 3. Palencia: 1991, p. 37.

<sup>49</sup> AHPPa, Prot. 7957, Blas de Sahagún, fol. 129, 2-II-1604. Pedro de Isla y su sobrino Juan de Isla entraron como oficial y aprendiz respectivamente en el taller de Pedro de Torres. El escultor palentino Torres aparece relacionado en varias ocasiones con otros maestros de origen cántabro, especialmente con García de Arredondo, el principal impulsor del taller de Limpías. En el claustro alto de San Zoilo de Carrión se hizo acompañar por los escultores Juan de Rozadilla (y no Bobadilla, como dice Ceán), al que se supone un origen trasmerano y Pedro Cicero, natural de Cicero, en Trasmiera; la referencia en CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Op. cit.* p. 44-45.

<sup>50</sup> Archivo Catedralicio de Palencia (ACPa), Parroquia, n.º 40, 1.º libro de matrimonios, fols. 9v y 10v: “*casaron Luis de Llamosa natural de la villa de Adal merindad de Trasmiera del arzobispado de Burgos y María Rey hija de Juan Rey y Ana de Molledo*”. Fueron testigos de nuevo Pedro de Torres, Andrés Rey y Diego Ruiz. En el fol. 9v aparece citado como “*Luis de Llamosa sculptor*”.

<sup>51</sup> ACPa, Parroquia, Ídem, fol. 13, 4-IX-1610: partida de matrimonio de Juan Rey e Isabel Martínez. Son testigos “*Pedro de Torres y Llamosa*”. Seguramente sea éste el Juan Rey que realizó la traza y condiciones para el túmulo que se levantó en la catedral de Palencia a la muerte de la reina Margarita de Austria en 1611, GARCÍA CUESTA “Doble homenaje tributado a la reina Doña Margarita de Austria en Palencia”. *PITTM*. N.º 30. 1970, pp. 149-152.



*Grajal de Campos  
(León). Iglesia  
Parroquial  
de San Miguel.  
Retablo mayor.  
Roque Muñoz  
y Mateo Enríquez*

Pocos datos más poseemos de Luís de Llamosa, si bien nuevas búsquedas documentales podrán ampliar bastante lo que ahora conocemos. Llama poderosamente la atención que de todas las obras que le fueron encomendadas en la dote matrimonial no llegara a efectuar prácticamente ninguna, a pesar de ser algunas de las empresas retabísticas más interesantes del momento. En muchas ocasiones las



licencias otorgadas por el obispo y los provisores se quedaban en papel mojado ante la negativa de las parroquias a asumir grandes gastos bien porque los consideraban innecesarios, o por su precaria situación económica, o bien por estar inmersas en otro tipo de proyectos. Incluso no fue nada infrecuente que para una misma obra los responsables diocesanos otorgaran licencias a dos maestros distintos, motivo de numerosos pleitos. Sea como fuere, no parece que el papel de Luís de Llamosa en el entorno palentino fuera muy destacado y seguramente se limitó al ensamblaje, siguiendo la tradición del taller de su suegro, Juan Rey. Tampoco sería descabellado pensar que Llamosa se vinculó a un taller más poderoso, por ejemplo el de Pedro de Torres, lo que ocultaría historiográficamente su labor independiente en esos años.

En el caso del retablo mayor de los santos Facundo y Primitivo de Sahagún su nombre aparece, según Ceán en las *Adiciones* a Llaguno, tras la muerte de Fray Pedro Sánchez, de quien no tenemos más noticias. Sin embargo sí sabemos que Pedro de Torres falleció entre fines de 1608 y comienzos de 1609, y que en 1610 se firmó la primera escritura de la obra con Gregorio Fernández. Creo que la intervención de Llamosa hubo de centrarse en el ensamblaje y que llegaría a Sahagún de la mano de Torres. La desaparición de este último cuando la obra sólo estaba trazada obligaría a contratar a un nuevo escultor, en este caso Fernández, mientras que, tal vez, Llamosa se quedase con parte del ensamblaje, como ya apuntó Urrea.

A pesar de todo, la intervención de Llamosa debió de ser mínima. Sólo seis años después, en 1616, el monasterio decidió acelerar el proceso de construcción del retablo, que parecía totalmente estancado. A tenor de esta segunda escritura con el escultor vallisoletano, no parece que se hubiera avanzado mucho en el campo de la escultura y, por un paralelismo lógico, tampoco en su ensamblaje. Lo importante es que para 1616 Llamosa ya había fallecido. No sabemos cuando se produjo su óbito exactamente, pero en marzo de 1614 su viuda, María Rey, se vio obligada a traspasar a los ensambladores palentinos Antonio de Salamanca y Juan Sedano todas las obras que el difunto aún no había concluido <sup>52</sup>. En el documento men-

<sup>52</sup> AHPPa, Prot. 6530, Juan de Carrión Sandoval, fols. 240-241v, 2-III-1614. María Rey, como viuda de Llamosa y “*como hija y heredera del dicho Juan Rey su padre persona que entre otros vienes la dio en dote y casamiento todas las obras que tenía licencia para las poder hacer de los provisores que fueron de esta ciudad y obispado en las iglesias y hermitas del pocas o muchas las que fueren y parescieren en qualquier manera ser se las ceden y renuncian y traspasan en los dichos Antonio de Salamanca y Juan Sedano para que en el ser que estubieren comenzadas o por comenzar con dineros rresebidos o sin ellos*”.

ciona especialmente a la sillería coral de Piña de Campos: “*que estan comenzado a travaxar en ella e rrescebido para en quenta de ella e de la dicha iglesia sus mayordomos mil quatrocientos rreales y la madera que para ellas al presente ay en ser con lo travaxado en ella vale quatrocientos rreales poco mas o menos y todas las demas obras que por la dicha rraçon la tocaren o pudieren tocar en qualquier manera (...) se las cede rrenuncia y traspasa y les hace procuradores actores en casussa y fecho sus propios para que las hagan y acaben*”. María Rey se vio obligada casi a regalar estas obras, pues las cedió por sólo 150 reales, consciente de la imposibilidad de llevarlas a cabo y de ser la mayoría proyectos difícilmente materializables. De hecho, pasados nueve años desde la firma de su dote sólo se acordaba “*no tengo noticia mas que de las sillas de la dicha villa de Piña e iglesia della*”, lo que indica un estancamiento importante del taller. Entre Sedano y Salamanca debió de existir algún tipo de trato de compañía y de hecho sabemos que la sillería coral de Piña, el retablo mayor de Mazariegos y los retablos laterales de Quintanilla de Duero se ejecutaron<sup>53</sup>.

En el documento no hay rastro de esos grandes proyectos para Baquerín, Támara o Magaz, pero tampoco del retablo San Benito de Sahagún, obras todas de gran envergadura que a la fuerza debería conocer la viuda si su marido las estuviera tabajando. Por ello nos ratificamos en la idea de que su aparición en el monasterio leonés es coyuntural, tras la muerte de Pedro de Torres, sin que seguramente hiciera mucho para él. Por otro lado este dato demuestra que Llamosa no era discípulo de

---

<sup>53</sup> La sillería de Piña tiene una historia realmente azarosa. Había sido contratada en 1570 por Marcos de Antezana, quien dio parte a Baltasar Hernández. Posteriormente, en 1602, Juan Rey la vuelve a contratar y, tras su muerte, pasó a Llamosa en dote. En 1616 Antonio de Salamanca “*entallador*” se presentó ante el Provisor palentino pidiendo que se ejecutase la obra, a lo que el mayordomo se opuso por estar la fábrica adeudada y tener abiertas otras obras necesarias: se debía acudir al reparo de un arco de piedra en la capilla mayor pues se había precipitado una piedra de él. Además el coro estaba ruinoso y era muy pequeño para tantas sillas. El provisor, tras consultar las cuentas de fábrica, dio un auto el 19-V-1616 apoyando las pretensiones de la iglesia. El asunto debió quedar de nuevo en suspenso. En 1627 Juan Sedano logró un auto a su favor para que se le comenzasen a pagar la sillería y custodia del altar mayor, con intervención del escultor Martín Mateo. Por fin, entre 1631 y 1632 constan los pagos definitivos a Juan Sedano por su realización, siendo tasada la obra en 1636 por Juan de Nestosa (o Henestrosa), ACPa, Provisorato, leg. 51, n° 5721, 1616; FRANCIA LORENZO, Santiago. *Notas de Archivo II...*, p. 92; PARRADO DEL OLMO, Jesús M.ª, *Piña de Campos...*, p. 23.

En 1621 Juan Sedano “*ensamblador*” declaró tener terminados y asentados los dos retablos colaterales de Quintanilla de Duero, y pidió un mandamiento del provisor para que la iglesia le pagase. El mayordomo se excusó pero terminó siendo amonestado so pena de excomuniación. Parece que el pleito pasó a la Chancillería vallisoletana, ACPa, Provisorato, leg. 95, n° 12.739, 1621.



Fernández ni le sobrevivió y que su labor debió de ser la de ensamblador y no de escultor, pues, de nuevo, el oficio de Juan Sedano y Antonio de Salamanca fue mayoritariamente el del ensamblaje<sup>54</sup>.

Aquí parece terminar la escasa contribución de los talleres palentinos en la obra de San Benito de Sahagún. Por entonces comenzaba a brillar con gran fuerza la figura de Gregorio Fernández. Su obra y la de sus seguidores llenarán las décadas siguientes y prácticamente todo el resto del siglo. De hecho, en el corazón de la sede palentina, en su catedral, sobre el sagrario de Sáez de Torrecilla y Pedro de Torres se colocó en este mismo momento un triunfante san Antolín realizado por el propio Gregorio Fernández. Es la representación más sugerente del declive escultórico de los talleres palentinos frente a la pujanza de los nuevos modelos fernandescos.

### Mateo Enríquez: el retablo de Grajal de Campos y su intervención en Sahagún

Tras la muerte de Pedro de Torres y la incorporación al proyecto de Fray Pedro Sánchez, la parte escultórica del retablo mayor del monasterio de San Benito se

---

<sup>54</sup> Juan Sedano “el Viejo” falleció en 1637; para entonces dejaba una larga lista de obras y un taller fecundo que le sobrevivirá hasta fines de la centuria gracias a sus hijos Carlos, Juan y Mateo; sobre su obra ver GARCÍA CUESTA, Timoteo. “El retablo de la Inmaculada de la Catedral de Palencia y noticia de los Sedano”. *BSAA*. T. XXVIII, pp. 182 y ss.; a modo de síntesis: Martín González, Juan José. *Escultura barroca en España (1600-1770)*. Madrid: 1991, pp. 102-104.

De Antonio de Salamanca no sabemos mucho: era hijo de Marcos de Salamanca y Catalina de Burgos, vecinos de Cuéllar, y en 1608 se casó en la catedral de Palencia con Juliana de Celis, intitulándose escultor. Vivía en la calle Gil de Fuentes, cerca del escultor Juan de Rozadilla (1618); su hija Jerónima de Salamanca se casó con Juan de Lerma, organista de la catedral en 1636, y tres días después hace lo mismo su hijo Antonio con la viuda Isabel Recio. En 1616 se le pagó a Antonio de Salamanca escultor la talla del retablo de San Gregorio en Piñel de Arriba, que fue dorado por Francisco de Peñaranda. En 1622 hace “tres cuerpos de santos” (relicarios) de *San Juan, San Martín y San Andrés* más dos brazos y la tapa de la pila bautismal de la iglesia de Baños de Cerrato; en 1623 sale por fiador del cerrajero Josepe Mancio en el contrato del reloj para la iglesia de Frechilla, llamándose “ensamblador”; en 1635 hace un facistol para Santa María de Paredes de Nava. Estos datos en Archivo Municipal de Palencia (AMPa), caja 302, repartimiento de 1618; ACPa, Parroquia, n° 40, 1° libro matrimonios, fols. II y legajo s. fol., 16-IV-1608; ÍDEM, n° 41, 2° libro matrimonios, fols. 37v y 38, 28-I-1636 y 21-I-1636; ADPa, Baños de Cerrato, San Martín, n° 25, 1° libro de fábrica, fol. 136v; Archivo Parroquial de Paredes de Nava, Santa María, n° 34, 1° libro de fábrica, fol. 293; AHPPa, Prot. 6606, Hernando de Castro, fol. 548, 25-XI-1622; VALDIVIESO, Enrique. *Catálogo Monumental... Antiguo Partido Judicial de Peñafiel*. Valladolid: 1975, p. 215.

contrató en 1610 con Gregorio Fernández. Para entonces ya sería un artista conocido en Sahagún pues habría realizado la escultura del entonces beato Juan de Sahagún (h. 1605-1610)<sup>55</sup>. Hasta 1616 no parece que se pusiera en marcha la obra del retablo mayor. En febrero de 1616 el Monasterio apremió a Fernández para entregar toda la escultura en un año. Ante tan corto plazo, el maestro se vio obligado a traspasar parte de la obra al escultor Mateo Enríquez, vecino de Medina de Rioseco<sup>56</sup>. El riosecano tendría que tallar las esculturas del sagrario, compuesto por dos cuerpos y un remate cupulado (cinco relieves para su banco, los relieves de los netos, un relieve de la *Transfiguración* en su puerta, pequeñas esculturas para sus nichos, una *Virgen* sobre la media naranja del sagrario y el pabellón de la custodia con dos niños). El resto iría destinado a la parte alta del retablo: dos esculturas de siete pies (algo menos de 2 m. de alto) de *San Marcelo* y *Santa Nonia*, un *Dios Padre* de bulto, cuatro *Virtudes* recostadas, dos historias del martirio “*en lo alto*” y dos niños de bulto. Este trabajo se valoró en 4.200 reales, coste de la madera incluida, y tenía que estar terminado para fines de agosto de ese año 1616. Como fiador de Enríquez aparece el ensamblador también riosecano Andrés Crespo<sup>57</sup>.

Fernández se vio obligado a traspasar parte de la escultura tanto por el breve plazo de ejecución marcado por el Monasterio como por la imposibilidad de llevarlo a cabo en su taller, ocupado en una frenética actividad. Entre 1610 y 1616 había hecho o estaba materializando importantes encargos como los retablos de la catedral de Miranda do Douro, Villaverde de Medina, Nava del Rey, Tudela de Duero, Las Huelgas Reales, los relicarios jesuíticos de Valladolid o San Andrés de Segovia, los conjuntos procesionales *Sed tengo*, *El camino del Calvario* o *La Piedad*, sólo

---

<sup>55</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “Gregorio Fernández en Sahagún...”, p. 44; *idem*, “San Juan de Sahagún”, ficha catálogo exposición *Gregorio Fernández...* p. 86.

<sup>56</sup> LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando. *Op. cit.*, p. 57.

<sup>57</sup> ÍDEM, p. 58, a quien remitimos para una mayor información. Fernández se reserva la realización de las historias del primer cuerpo y sus esculturas, así como el banco. Según Llamazares a Fernández se le habían pagado 5.648 reales entre 1610 y 1616, y faltaban unos 7.368, que montan un total de 13.016 (a los que habría que sumar los 4.200 reales de Mateo Enríquez), cantidad considerable, comparable a la escultura del retablo de Nava del Rey (14.916 reales, 1614) o las Huelgas Reales de Valladolid (15.738, 1614). Ello da buena cuenta del prestigio que para 1610 (fecha del primer contrato) ya tendría Fernández. La valoración de su escultura seguirá en aumento, como vemos en los precios de los grandes retablos de San Miguel de Vitoria, Plasencia o Aránzazu. Un resumen de estos precios en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El escultor...* pp. 55-56.



por citar algunos, comenzando a “*provocar el colapso en la marcha puntual del taller*”<sup>58</sup>. En definitiva, el escultor se vio obligado a subcontratar parte del retablo facundino con un escultor de cierta entidad, si bien reservándose las partes principales de la obra.

Sólo algunos datos señalan puntos de contacto entre Enríquez y Fernández, de los que no se puede deducir que existiera una cierta amistad<sup>59</sup>, pues incluso a veces se encontraron en posturas enfrentadas<sup>60</sup>. Tampoco parece que Enríquez se convirtiera al estilo del maestro gallego, como sí lo hizo, descaradamente, Pedro de la Cuadra. Enríquez, por los datos y obras que hoy conocemos, se mantuvo fiel a un tipo de escultura hierática y de pesados pliegues, de figuras corpulentas y distantes<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús: “Aproximación biográfica al escultor Gregorio Fernández”, *Gregorio Fernández (1576-1636)*. Madrid: 1999, p. 23

<sup>59</sup> En 1611 Mateo Enríquez participó en uno de los más jugosos pleitos publicados por Alonso Cortés (quien indica, tal vez por error tipográfico, que era vecino de Medina del Campo en vez de Medina de Rioseco): el que trataron Fabio Nelli de Espinosa y el escultor Pedro de la Cuadra sobre las tres estatuas orantes de alabastro destinadas a su capilla funeraria. Esta obra había sido vista y tasada por Gregorio Fernández y Alonso de Mondravía. Mateo Enríquez fue llamado para declarar como tercero. Sin embargo fue recusado por Pedro de la Cuadra “*por odioso y sospechoso*” y señaló la amistad que el riosecano tenía con un sobrino de Fabio Nelli quien, en palabras de Cuadra, le habría prometido “*una obra que quiere hacer el dicho Favio en la vega de Porras tiniendola tratado de hacer con Francisco Velázquez arquitecto*”. Enríquez, ya en Valladolid, indignado, se defiende pues “*por ninguna cosa de este mundo dejare de declarar la verdad*”; el mismo indica que si el escultor vallisoletano le había recusado era porque ya tenía ordenada su declaración, temiéndose Cuadra no salir muy bien parado. Entonces se llamó a otro vecedor más, que forzosamente debía ser foráneo pues “*en esta ciudad no ay persona con quien porque todos an tratado deste negocio y an sido testigos en el*”. Este cuarto en discordia fue el toresano Sebastián Ducete. Ducete y Enríquez tasaron los tres bultos en 12.650 y 11.000 reales respectivamente. ALONSO CORTÉS, Narciso. *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*. Madrid: 1922, pp. 59-60; el pleito actualmente se encuentra en ARCHIVA, Zarandona y Walls, caja 1932, exp. 2. En su declaración Mateo Enríquez dijo tener unos 43 años, por lo que nació hacia 1568.

<sup>60</sup> Los riosecanos Mateo Enríquez y Andrés Crespo ensamblador, pujaron por hacerse con el retablo mayor de los Santos Juanes de Nava del Rey, que finalmente se remató en Francisco Velázquez con la obligación de que la escultura fuese de Gregorio Fernández. En las bajas pujaron también Roque Muñoz, Diego de Basoco o Pedro de la Cuadra; GARCÍA CHICO, Esteban y BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido judicial de Nava del Rey*. Valladolid: 1972 p. 67 (recoge y pone al día la bibliografía sobre este tema la reedición del *Catálogo Monumental* a cargo de CASTÁN LANASPA, Javier. *Ídem*. Valladolid: 2006, pp. 94-97).

<sup>61</sup> Partiendo de los hallazgos documentales de García Chico, un apretado resumen de su producción en PÉREZ DE CASTRO, Ramón. “Mateo Enríquez de Bolduque”. *Allgemeines Künstlerlexicon*. T. XXXIV. München-Leipzig: 2002, pp. 157-158.

En el subcontrato de la escultura con Mateo Enríquez debió de pesar el conocimiento que de él tenían tanto Gregorio Fernández como el propio Monasterio.

Mateo Enríquez había realizado unos años atrás la mayor parte de escultura del retablo mayor de la parroquia de San Miguel, en el vecino municipio de Grajal de Campos. Este retablo de Grajal es una obra de envergadura, de tres calles, compuesto por banco, dos cuerpos y remate, que claramente imita los modelos romanistas de Becerra, especialmente el retablo mayor de Santa María de Medina de Rioseco, del que parece una versión con ciertas variantes. No sería extraño que en él hubiera intervenido de alguna manera Gaspar de Umaña. Fue contratado en 1600 por Roque Muñoz “*entallador vecino de Cuellar, estante en la ciudad de Valladolid*”<sup>62</sup>, artista vinculado al taller de Pedro de Bolduque<sup>63</sup>, quien realizó la mayor parte de su obra entre Medina de Rioseco y Cuéllar. A la muerte de Bolduque, Enríquez se hizo cargo del taller familiar, en el que trabajaba desde mucho antes, manteniendo un estrecho contacto con Muñoz. Al mismo tiempo, hacia 1600, Roque Muñoz desarrolló una actividad aún bastante desconocida en la zona de Tierra de Campos, especialmente en el área perteneciente al obispado leonés<sup>64</sup>. Que Muñoz había trabajado junto a Bolduque en Medina de Rioseco y era de sobra conocido en la Ciudad de los Almirantes lo indica el que fueran riosecanos sus fiadores para el retablo de Grajal<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> GARCÍA ABAD, Albano. *Grajal de Campos. Silueta múltiple*. León: 1993, pp. 40-41. Da a conocer y transcribe las condiciones. El retablo tenía que tener 38 pies de alto y 24 de ancho, y debía ejecutarse conforme “*a la traza que está hecha en la ciudad de Valladolid por vos para que allí se pueda ir a ver*” por 1.200 ducados.

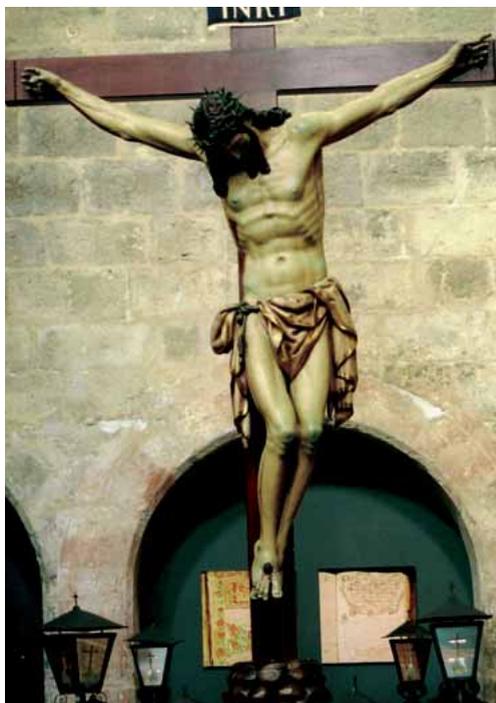
<sup>63</sup> Pedro de Bolduque, aunque con lagunas, es uno de los escultores mejor conocidos de fines del XVI gracias a los estudios de García Chico. La amplia bibliografía sobre su figura aparece recogida, a modo de síntesis en COLLAR DE CÁCERES, Fernando. “Sobre Pedro de Bolduque”. *Anuario del Departamento de Historia del Arte*. Vol. XI. 1999, pp. 101-121.

<sup>64</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *La escultura en Valladolid hacia 1600*. Valladolid: 1985, s. p. Le asigna la escultura del retablo de Villacreces (1606, hoy en la Residencia Sacerdotal de Valladolid) y lorelaciona con el retablo de Villacid. Sin embargo, lo fundamental de su producción se centra en Cuéllar y su entorno próximo, desconociéndose en qué empresa se encontraba en Valladolid cuando contrata el retablo de Grajal. Existen obras suyas en Cuéllar, Peñafiel, Bahabón, Castrillo de Duero, Íscar, Cogeces del Monte, Fuentidueña, Santibáñez de Valcorba, Chatún, Chañe, Mozoncillo o Campaspero.

<sup>65</sup> AHPVa, Prot. 8618, Jerónimo de Benavente, fol. 677, 8-VII-1600. Salieron como fiadores Pedro de Cartagena y Mancio de Prado (Familiar del Santo Oficio y tío de María de Prado, mujer de Mateo Enríquez). El ensamblador Jerónimo Garrido, vecino de Medina de Rioseco, declaró que los fiadores eran hombres suficientemente abonados. Aparece como testigo Mateo Enríquez.



PRECISIONES SOBRE EL RETABLO MAYOR  
DEL MONASTERIO BENEDICTINO DE SAHAGÚN DE GREGORIO FERNÁNDEZ



Roque Muñoz subcontractó con Mateo Enríquez “quinze figuras de bulto que conforme a la dicha traza y borden della ha de llevar y se an de poner en el dicho retablo y los nombres altura y modelo dellas he de declarar yo el dicho Roque Muñoz”<sup>66</sup>. Prácticamente toda la escul-

Izda. Grajal de Campos  
(León). Iglesia Parroquial  
de San Miguel.  
Retablo mayor.  
Mateo Enríquez.

Deba. Medina de Rioseco  
(Valladolid). Iglesia de  
Santa Cruz (Museo  
de Semana Santa).  
Cristo de la Paz.  
Mateo Enríquez (atrib.).

<sup>66</sup> AHPVa, Ídem, fol. 682, 8-VII-1600: “las a de hazer y empezar luego la dicha obra para que esté acabada en toda perfeccion al tiempo e plazo que estoy obligado de asentar e poner el dicho retablo y por ello a de haber el precio en que fueren tasadas las dichas figuras en esta forma que fecho e acabado el dicho retablo se a de tasar por los nombrados por el dicho señor probisor las dichas figuras de por si e lo demás que a de hazer el dicho Roque Muñoz ansimismo se a de tasar a parte y de por si y si por la dicha tasacion todo el retablo montare mas de de los dichos mil ducados en el qual caso se a de perder y pierda la demasia (...) y se declara que de lo que están obligados de dar y adelantado y antes de asentar el dicho retablo he de cobrar yo el dicho Roque Muñoz las dos tercias e la otra tercia parte el dicho Mateo Enríquez e si lo cobrare yo el dicho Roque Muñoz le acudiré con bello a cuenta de lo que cada uno a de aver conforme a lo dicho y después de asentado el dicho retablo fecha la cuenta y respeto de lo rreferido cada parte a de aver e cobrar dello lo que le tocare e cupiere della dicha obra en quanto a lo dicho yo el dicho Roque Muñoz cedo el dicho asiento e dinero del a los dichos Mateo Enríquez y María de Prado su mujer”.

tura de bulto es de Mateo Enríquez: en el primer cuerpo *San Andrés*, *Santa Catalina*, *San Benito*, *San Juan Bautista* y el titular: *San Miguel Arcángel derrotando al diablo*; en el segundo cuerpo *San Martín partiendo la capa con el pobre*, *La Trinidad*, y *Santo* (*San Roque* según García Abad), y junto a la caja central, otros dos *santos apóstoles* de difícil identificación al no portar atributos iconográficos. En el ático son de Mateo Enríquez las tres esculturas del *Calvario*. El resto de las esculturas de bulto correspondientes a este momento (pues hay otras posteriores) son de Roque Muñoz: los dos ángeles que flanquean la caja de la *Trinidad*, un *San Francisco* en el banco y, en el ático, las magníficas tallas de *San Pedro*, *San Pablo*, *San José con el Niño* y *Santo Obispo* (*San Gregorio?*). Los dos relieves de los *Evangelistas* del banco son obra de Enríquez y parece que los del ático (*San Juan* y *San Mateo*) están más próximos al estilo de Muñoz, más movido y de pliegues voluminosos y nerviosos, más cercano a Bolduque que su propio sobrino. Enríquez desarrolló un arte hierático, de figuras potentes y muy masivas, cada vez más alejado de la tradición juniana de la que parte. Realiza figuras aplomadas y contundentes, de una seca expresión, de cuellos rectos y ojos almendrados, y barbas y cabelleras tratadas con gruesos mechones de talla amplia, casi geométrica. Enríquez, fiel a un estilo que no parece que variara mucho a lo largo de su vida artística como cabeza del taller (entre 1596 y 1616), propone unos modelos paralelos y hasta cierto punto autónomos respecto a los modelos vallisoletanos de Fernández, de la misma forma que ocurre en los talleres toresanos (Sebastián Ducete) o palentinos (Juan Sáez de Torrecilla) de este mismo momento. Sin pretender agotar el tema, que será objeto de un futuro trabajo, podemos centrarnos en el tipo del *Crucificado*. El *Cristo Crucificado* del ático de Grajal se mantiene cercano a los modelos de Pedro de Bolduque (calvario de las Concepcionistas de Cuéllar y *Cristo de la Clemencia* de Medina de Rioseco), diseños que reformula Mateo Enríquez, depurándolos de la finura quinientista y de cierto candor de estirpe juniana y transformándolos en potentes anatomías hercúleas, de paños pesados cada vez más quebrados. La expresión se irá secando, primando el tratamiento anatómico a la expresividad de rostro y cabeza, que se tallan de forma más somera. Precisamente, documentar definitivamente este *Cristo* de Grajal sirve para atribuirle definitivamente obras como el *Crucificado* del retablo mayor de Berrueces o el de la iglesia de San Pedro de Villagarcía de Campos, obras en la que consta documentalmente su participación, confirma la atribución del *Cristo de Santa María de la Cuesta* de Cuéllar, el pequeño *Cristo* del presbiterio de Santa María de Villabrágima, un *Crucificado* en colección particular riosecana y, muy especialmente, parece asegurar



la autoría del procesional *Cristo de la Paz* de la iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco. La vinculación entre el *Cristo* de Grajal y el riosecano es evidente, si bien parece que éste último corresponde a una cronología más avanzada.

En el retablo aparece otro *Crucificado* formando parte del conjunto de la *Trinidad*. Es un Cristo vivo, más naturalista, con la misma forma de tallar las piernas y paño de pureza. Su tórax se torsiona ligeramente, remarcando la potencia anatómica a pesar de su pequeño tamaño. La cabeza, delicada, levanta la vista al cielo. Es, sin duda, el mismo modelo que el del riosecano *Cristo de la Pasión*, una bella escultura que, como la anterior, en otro momento relacionamos con el taller Bolduque-Enríquez<sup>67</sup> y que definitivamente le atribuimos en vista de sus analogías.

En el retablo de Grajal, Enríquez utiliza ciertos modelos que repite en otros encargos. Así, la escultura del patrono San Miguel, es idéntica a la que talló para Palazuelo de Vedija (Valladolid)<sup>68</sup>.

En definitiva, la cercanía de Grajal a Sahagún pudo influir para que, bien Gregorio Fernández o bien el propio Monasterio, se decidieran a subcontratar parte del retablo mayor de los Santos Facundo y Primitivo con Mateo Enríquez, en lugar de elegir a otro escultor vallisoletano más cercano personalmente y más afín al estilo de Fernández.

<sup>67</sup> Al ser el *Cristo de la Pasión* el titular de la cofradía penitencial de su mismo nombre, cuya regla se aprueba en 1598, habrá que fechar la realización del crucificado riosecano en esos momentos. Ello explicaría la mayor proximidad al arte de Bolduque, del que tal vez proceda el modelo; incluso pudo intervenir en una fase inicial. Al respecto ver ASENSIO MARTÍNEZ, Virginia y PÉREZ DE CASTRO, Ramón. "Semana Santa en Medina de Rioseco". *La Semana Santa en la Tierra de Campos vallisoletana* (ALONSO PONGA, José Luís, coord.). Valladolid: 2003, pp. 186-189, 196-198 y 210-214. Un esquema idéntico utilizó Roque Muñoz en el relieve de la *Trinidad* que remata el retablo mayor de Castriello de Duero, realizado inmediatamente después (1602-1605), pero que denota un estilo distinto al de Enríquez, más dinámico, de composición y pliegues más cursivos. Desgraciadamente no se ha conservado el retablo del convento de la Trinidad de Cuéllar, para el que Pedro de Bolduque realizó en 1594 un grupo de la *Trinidad* compuesto por el Padre Eterno sosteniendo un Cristo en la Cruz y la paloma del Espíritu Santo que tal vez fue el modelo para ambos, partiendo de una fuente grabada, en COLLAR DE CÁCERES, Fernando. "El convento de la Trinidad de Cuéllar y su ciclo pictórico", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Vol. XII, 2000, p. 43. Como ejemplo de Crucificado de Muñoz, bien distinto de los de Enríquez, puede servir el que se conserva en la iglesia de Campaspero, en VALDIVIESO, Enrique. *Catálogo Monumental... Antiguo Partido Judicial de Peñafiel*. pp. 36 y 52.

<sup>68</sup> Sobre este retablo ver PARRADO DEL OLMO, Jesús María. *Catálogo Monumental... Antiguo Partido Judicial de Medina de Rioseco*. Valladolid: 2002, p. 150.

Centrándonos por fin en la obra de Mateo Enríquez en Sahagún, hay que tener en cuenta que falleció en los siguientes meses de 1616. En diciembre de 1616 María de Prado se declaraba viuda. Es cierto que en el traspaso de la escultura de Sahagún Enríquez se comprometió a entregar terminada su parte en agosto de 1616 (un plazo de cinco o seis meses), por lo que pudo haber terminado la obra sin más complicaciones. Pero también sabemos que el cumplimiento de los plazos era poco frecuente y de hecho el retablo no se asentó hasta 1621. Además Enríquez había contratado justo al mismo tiempo (marzo de 1616) un paso procesional de la *Coronación de espinas* para la cofradía de la Pasión de Medina de Rioseco que tenía que entregar en un plazo similar (septiembre de 1616) y que no pudo concluir por su fallecimiento. Como resultado la penitencial movió un pleito contra la viuda<sup>69</sup>. En los registros de difuntos de las parroquias riosecanas no hemos encontrado la partida de defunción del escultor. Enríquez debía tener entonces unos cuarenta y ocho años.

El retablo tras tantos avatares, se concluyó e instaló en el altar mayor en 1621<sup>70</sup>. Previamente Andrés Zorlado había hecho las obras de acondicionamiento de la cabecera, abriendo además una linterna en la bóveda para dotar al conjunto de mayor luminosidad<sup>71</sup>. La policromía de los hermanos Martínez culminó el proceso<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> Hay que tener en cuenta que Enríquez no llegó a cobrar los 250 reales del segundo plazo del conjunto procesional, que vencía el 25 de julio de ese año, por lo que tal vez entonces ya habría fallecido; ello dificulta más aún que pudiera haber cumplido con su compromiso de Sahagún. ARCHVá, Pleitos Civiles, Taboada, (Olv), caja 1912, exp. 3, cit. en ASENSIO MARTÍNEZ, Virginia y PÉREZ DE CASTRO, Ramón. *Op. cit.* p. 181-182. La cofradía pidió a la viuda los 250 reales que había adelantado al maestro. María de Prado se negó haciendo valer sus derechos para cobrar ella en primer lugar de los bienes de su difunto marido el importe de la dote. El pleito llegó en grado de apelación a la Chancillería, donde no se llegó a concluir.

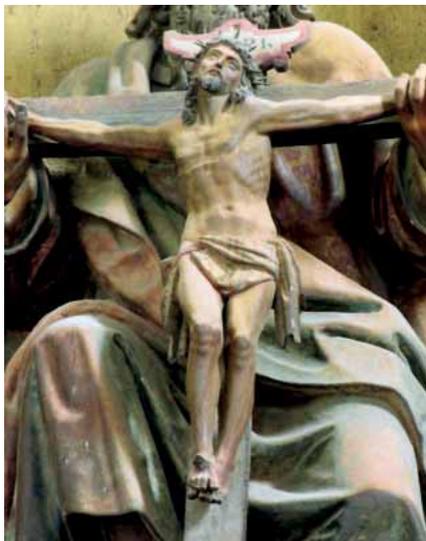
<sup>70</sup> En julio de 1621 se instaló en el retablo mayor el arca de las reliquias, FERNÁNDEZ CATÓN, *San Mancio. Culto, reliquias y leyenda*. León, 1984, pp. 365-366

<sup>71</sup> LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando. *Op. cit.* pp. 59-60. La cabecera debía estar lista a fines de julio de 1616 para poder recibir el retablo.

<sup>72</sup> En 1625 el ensamblador Francisco Velázquez y el pintor Marcelo Martínez aparecen ligados también a la obra del retablo y rejas que en la iglesia de Santa Cruz de Sahagún había ordenado realizar fray Alonso Enríquez, ÍDEM, p. 55.



PRECISIONES SOBRE EL RETABLO MAYOR  
DEL MONASTERIO BENEDICTINO DE SAHAGÚN DE GREGORIO FERNÁNDEZ



*Izda. Grajal de Campos  
(León). Iglesia Parroquial  
de San Miguel. Retablo  
mayor. Mateo Enriquez.*

*Deba. Medina de  
Rioseco (Valladolid).  
Iglesia de Santa Cruz  
(Museo de Semana Santa).  
Cristo de la Pasión.*

Podemos intuir que las esculturas de Fernández sirvieron de modelo para otras iglesias de la comarca, pero por su desaparición no podemos hacer más que simples conjeturas. Las esculturas de los Santos Facundo y Primitivo de Cisneros<sup>73</sup> (realizadas en 1675) seguramente tomaron como modelo las que realizara Fernández para Sahagún y pueden servirnos para suponer cómo eran, aunque sólo como mera referencia.

Por lo demás, todo es hoy un vago recuerdo.

<sup>73</sup> Ya insinuado por URREA FERNÁNDEZ, Jesús. "Gregorio Fernández en Sahagún...". p. 41, nota 5. FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.<sup>a</sup> Antonia. *Cisneros: Iglesia de San Facundo y San Primitivo*. Palencia: 1993, p. 34; en 1645 se trajeron de Sahagún unas reliquias de los santos mártires, nombrados dos años antes patronos de la villa de Cisneros.

#### Bibliografía

- AGAPITO Y REVILLA, Juan. *La obra de los Maestros de la escultura vallisoletana*. Valladolid: 1929.
- ALONSO CORTÉS, Narciso. *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*. Madrid: 1922.
- ARAMBURU-ZABALA, Miguel Ángel. “La formación de los talleres de escultura romanista en Cantabria (retablos de Miera, Ajo y Guriezo)”. *BSAA*. T. LI, 1985, pp. 355-366.
- ASENSIO MARTÍNEZ, Virginia y PÉREZ DE CASTRO, Ramón. “Semana Santa en Medina de Rioseco”. *La Semana Santa en la Tierra de Campos vallisoletana* (ALONSO PONGA, José Luís, coord.). Valladolid: 2003, pp. 137-316.
- AUSÍN ÍÑIGO, Margarita. “Desarrollo artístico de cuatro localidades palentinas (I): Grijota y Mazariegos”. *PITTM*. T. 57, 1987, pp. 103-201.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores. “La reforma del Monasterio de San Benito en la Edad Moderna”, *El patrimonio artístico de San Benito de Sabagún: esplendor y decadencia de un monasterio leonés* (HERRÁEZ ORTEGA, M.<sup>a</sup> Victoria, coord.). León: 2000, pp. 175-224.
- CASTÁN LANASPA, Javier. *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido judicial de Nava del Rey*. Valladolid: 2006.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: 1800.
- CHICHO LÓPEZ, José Antonio. *Támara*. Valladolid: 1999.
- COLLAR DE CÁCERES, Fernando. “Sobre Pedro de Bolduque”. *Anuario del Departamento de Historia del Arte*. Vol. XI, 1999, pp. 101-121.
- . “El convento de la Trinidad de Cuéllar y su ciclo pictórico”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Vol. XII, 2000, pp. 39-60.
- CUENCA COLOMA, Juan Manuel. *Sabagún, Monasterio y Villa (1085-1985)*. Valladolid: 1993.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Museo del Monasterio de Madres Benedictinas de Sabagún (León)*. León: 2001.
- ESCALONA, Fr. Romualdo de. *Historia del Real Monasterio de Sabagún sacada de la que dexó escrita el Padre Maestro Fr. Joseph Pérez (...)*. Madrid: 1782, (León: ed. fasc. Ediciones Leonesas, 1982).
- FERNÁNDEZ CATÓN, *San Mancio. Culto, reliquias y leyenda*. León: 1984.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.<sup>a</sup> Antonia. “Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él”. *BSAA*. T. XLIX, 1983, pp. 347-374.



- *Cisneros: Iglesia de San Facundo y San Primitivo*. Palencia: 1993.
- "El taller de Gregorio Fernández", en *Gregorio Fernández. 1576-1636*. Madrid: 1999, pp. 42-53.
- FRANCIA LORENZO, Santiago. *Notas de Archivo II. Gentes de estas tierras*. Palencia: 1987.
- GALLEGO DE MIGUEL, Amelia. *Rejería castellana: Zamora*. Valladolid: 1998.
- GARCÍA ABAD, Albano. *Grajal de Campos. Silueta múltiple*. León: 1993.
- GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos para el estudio del Arte en Castilla: Arquitectos*. Valladolid: 1940.
- *Documentos para el estudio del Arte en Castilla: Escultores*, Valladolid: 1941.
- *Documentos para el estudio del Arte en Castilla: Pintores. T. I y II*. Valladolid: 1946.
- GARCÍA CHICO, Esteban y BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido judicial de Nava del Rey*. Valladolid: 1972.
- GARCÍA CUESTA, Timoteo. "El retablo de la Inmaculada de la Catedral de Palencia y noticia de los Sedano". *BSAA*. T. XXVIII, 1962, pp. 181-208.
- "Doble homenaje tributado a la reina Doña Margarita de Austria en Palencia", *PITTM*. N° 30, 1970, pp. 127-156.
- "La cofradía de Jesús Nazareno en Palencia". *BSAA*. T. XXXVI, 1970.
- GÓMEZ MORENO, Manuel. *Catálogo Monumental de la Provincia de León*. Madrid 1929 (ed. fasc. 1979).
- GÓMEZ MORENO, M.<sup>a</sup> Elena. *Escultura del siglo XVII*. *Ars Hispaniae*. Madrid: 1963.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.<sup>a</sup> del Carmen. *Documentos para la Historia del Arte en Cantabria*. Santander: 1973.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Diarios* (ed. Julio Somoza). Oviedo: 1954.
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid: 1829 (Madrid: ed. Turner, 1977).
- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando. *El retablo barroco en la provincia de León*. León: 1991.
- MARTÍ Y MONSÓ, José. *Estudios Histórico-Artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid-Madrid: 1898-1901 (Valladolid: ed. fasc. *Ámbito*, 1992).
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (Dir.). *Inventario artístico de Palencia y su provincia*. T. I y II. Madrid: 1977 y 1980.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: 1980.
- *Escultura barroca en España (1600-1770)*. Madrid: 1991.

- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, URREA FERNÁNDEZ, Jesús y BRASAS EGIDO, José Carlos “Del arte del Renacimiento al Neoclasicismo en Palencia”, en *Historia de Palencia*. T. II. Palencia: 1984, pp. 123-158.
- MARTÍNEZ, Rafael. *La pintura del siglo XVII en Palencia*. Palencia: 1986.
- NAVARRO TALEGÓN, José. *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz*. Valladolid: 1980.
- PARRADO DEL OMO, Jesús M.<sup>a</sup>. *Piña de Campos. Iglesia de San Miguel*. Colecc. *Raíces palentinas*. N° 16. Palencia: 1993.
- *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Medina de Rioseco*. Valladolid: 2002.
- PÉREZ DE CASTRO, Ramón. “Mateo Enríquez de Bolduque”. *Allgemeines Künstlerlexikon*. T. XXXIV. München-Leipzig: 2002, pp. 157-158.
- PÉREZ GIL, Javier, SÁNCHEZ BADIOLA, Juan José y SOLA ALONSO, José R. “El convento de san Francisco de Sahagún y su iglesia de *La Peregrina*”. *Archivo Iberoamericano*. T. LXII, 2002, pp. 643-712.
- POLO SÁNCHEZ, Julio J. *Arte Barroco en Cantabria. Retablos e imaginaria (1660-1790)*. Santander: 1991.
- *La escultura Romanista y Contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*. Santander: 1994.
- PONZ, Antonio. *Viage de España*. Madrid: 1787 (Madrid: ed. fasc. Ediciones Atlas, 1972).
- QUADRADO, José María. *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Asturias y León. Barcelona: 1885.
- REDONDO CANTERA, M.<sup>a</sup> José. *Baltanás. Iglesia de San Millán*. Colecc. *Raíces palentinas*. N° 3. Palencia: 1991.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Luís. *Historia del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid*. Valladolid: 1981.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Valoria la Buena*. Valladolid: 1974 (reed. Valladolid: 2003).
- “Gregorio Fernández en Sahagún de Campos”, *Tierras de León*. N° 27, 1977, pp. 41-44.
- *La escultura en Valladolid hacia 1600*. Valladolid: 1985.
- “Blas de Cervera y Felipe Gil de Mena, pintores palentinos”, *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*. T. I, Palencia: 1987, pp. 241-250.
- “Aproximación biográfica al escultor Gregorio Fernández”, *Gregorio Fernández (1576-1636)*. Madrid: 1999, pp. 14-41.
- VALDIVIESO, Enrique. *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Peñafiel*. Valladolid: 1975.



- VIGURI, Miguel de. *Heráldica palentina I. La ciudad de Palencia*. Palencia: 2005.
- VV.AA. *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aporte al arte hispánico*. Santander: 1991.
- . *Catálogo del Patrimonio Cultural de Cantabria II. La Merindad de Trasmiera*. Santander: 2001.
- ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto. “Abadoglio del Monasterio de San Benito de Sahagún (siglos X-XIX)”, *Archivos leoneses*. Núm. 77, 1985, pp. 97-132.
- . “Un siglo y medio de tomas de hábito en el monasterio de Sahagún”. *Archivos leoneses*. Núms. 59-60, 1976, pp. 35-79.





## ICONOS PASIONISTAS ANDALUCES EN TIEMPOS DE GREGORIO FERNÁNDEZ

Alberto Villar Movellán

### Resumen

El tiempo que le tocó vivir a Gregorio Fernández es la época en que se afianza la estética del realismo en el marco de la escultura andaluza. En sus dos focos principales, Sevilla y Granada, se configuran los iconos pasionistas que fijan definitivamente la estética y el gusto devocionales, que permanecen vigentes hasta nuestros días.

Frente a los dos focos creadores, Córdoba, que tuvo una posición privilegiada en el siglo XVI, pierde fuste en los terrenos demográfico y social, pero mantiene el nivel patrimonial, gracias al aporte de la Iglesia, familias y cofradías. Se convierte en observatorio privilegiado y periferia en la que se confrontan las estéticas de los centros vecinos.

Tratamos aquí de fijar las claves de esa estética mediante la aproximación a una serie de obras maestras, que rememoran con diferentes matices plásticos el mensaje salvífico de la Pasión de Jesús, de acuerdo a las directrices emanadas del Concilio de Trento.

### Empresas artísticas andaluzas hacia 1570

Por los días en que nace Gregorio Fernández, los dos centros de producción más importantes de Andalucía, Sevilla y Granada, están plenamente desarrollados gracias a la demanda de ajuares escultóricos para nuevos templos o edificios civiles singulares. La gran capital del Guadalquivir y puerto de Indias construye y decora su Casa Consistorial, termina las dependencias del Cabildo catedral y remata su gran retablo con aportaciones de artistas castellanos, que paulatinamente sustituirán a los extranjeros, a medida que avanza la estética del manierismo romanista.

En Granada, en torno a la fábrica de la Catedral y de su Capilla Real, así como en operaciones fastuosas, caso del retablo del monasterio de San Jerónimo —promovido por los herederos del Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba— se inician unos modos propios, cargados de unción e intimidad. La estética de los flamencos y franceses evoluciona en manos de Pablo de Rojas, artista de estirpe sarda, hacia los modos italianos.

En Córdoba, los tiempos felices de los años centrales del siglo XVI ven llegar el declive, precisamente en la década de 1570. Los artistas tienen que buscar los mercados más prósperos de Sevilla o Granada. Sin embargo, la carestía general no será obstáculo para dar cumplida grandeza al culto católico, como simboliza, mejor que cualquier otra obra, el retablo mayor de la Catedral, debido al hermano Alonso Matías, por la munificencia del obispo Diego de Mardones.

El sur del Reino de Córdoba, dominado por los diferentes linajes de la familia Fernández de Córdoba, tiene una configuración geográfica esencialmente agrupada en dos categorías: por un lado, la fértil campiña del valle del Guadalquivir, tierra riquísima de cultivos cerealistas desde la Antigüedad; por otro, las sierras Subbéticas, zona de cultivo de olivar en las estribaciones y tierras de valor estratégico en las partes más escarpadas. Este último territorio es fundamentalmente tierra de fronteras y su control fue vital tanto en la guerra de Granada con los Reyes Católicos, como en la sublevación de los moriscos con Felipe II.

Estas tierras constituyen, por su cercanía a los reinos de Granada, Málaga y Sevilla, la zona de intercambio y confluencia de los modos y gustos que emanan de los dos centros artísticos de la Alta y la Baja Andalucía. Es ahí donde surgen, en el tercer cuarto del XVI, dos hermosos retablos, llamados a causar extraordinario impacto: el de la Asunción de Priego y el de San Mateo de Lucena. Ambos prolongarán su fábrica a lo largo de los años de la infancia y juventud de Gregorio Fernández.

Priego de Córdoba pertenecía eclesiásticamente a la jurisdicción de la vecina abadía jiennense de Alcalá la Real, la patria de Martínez Montañés, un niño de ocho años cuando ve la luz de Galicia el pequeño Gregorio Fernández. Era abad, cuando se concluyó el retablo, Maximiliano de Austria, hijo del obispo don Leopoldo de Austria, tío a su vez del emperador Carlos. Maximiliano fue más tarde obispo de Cádiz, Segovia y Santiago. En el claustro de la catedral jacobea puede aún verse su laude sepulcral.

El retablo de Priego tuvo larga factura y representa bien el paso del adorno plateresco a los conceptos manieristas de la imagen. La Asumpta nos define ya una



*Izda. Pablo de Rojas.  
Jesús Nazareno, 1592.  
Priego de Córdoba,  
San Francisco.*

*Centro. Pedro Freila de  
Guevara, atribuido.  
Jesús Nazareno, 1622.  
Puente Genil, Jesús  
Nazareno.*

*Dcha. Juan de Mesa.  
Jesús Nazareno, 1622.  
La Rambla, Espíritu Santo.*

iconografía muy próxima a la de la Inmaculada, pudiendo considerarse una de las primeras versiones cordobesas. Sin embargo, desconocemos la autoría de la obra. Se sabe que en 1567 estaba preparado para ser montado y que se había traído de fuera. A partir de ahí, la imaginación se ha dirigido a citar grandes autores, como Jacopo Florentino el Indaco, Bautista Vázquez el Viejo o Diego de Pesquera, pero no pasan de ser conjeturas. Las pinturas sobre tabla con temas de la Pasión fueron contratadas en 1582 por Pedro de Raxis y Ginés López. Como se sabe, los Raxis son la familia de origen sardo –alguno de cuyos miembros cambiaron el apellido por Rojas–, que repartió su actividad entre Granada y Alcalá la Real, y que produjo las dos personalidades artísticas de Pablo de Rojas, el maestro de Montañés, y Gaspar de Raxis, el experto policromador. En 1585 se dio por terminado el retablo, policromado por los mismos pintores, y don Maximiliano lo fijó en una inscripción.

Si se nos oculta el origen del retablo prieguense, conocemos bien el de San Mateo, gloria de la escuela sevillana en tierras de Córdoba. Contratado en 1570 por Jerónimo Hernández, da la impresión de que Lucena le echa un pulso a Priego. En 1579 se haría cargo de la escultura el maestro de Hernández, Bautista Vázquez el Viejo. Hernández recoge y amplía en la traza el modelo manierista experimentado por su suegro, el arquitecto Hernán Ruiz el Joven, logrando aquí una obra verdaderamente moderna, que respira palladianismo y apuesta por la vanguardia, frente al conservadurismo evidente del prieguense. Son los días de la crisis de los moriscos en Granada, cuando Felipe II instala sus reales en Córdoba. La magnífica labor de talla no sería policromada hasta 1607, por mano de otro importante manierista, el lucentino Antonio Mohedano, activo en Antequera, Córdoba y Sevilla.

Las escenas de la Vida de Cristo constituyen por su parte el repertorio quizá más rico de la escultura manierista andaluza.<sup>1</sup>

Estos retablos son fruto muy directo del nuevo sentido de la catequesis impulsado por el Concilio de Trento. Y en esa línea se desarrolla también el concepto moderno de procesión penitencial, cuya tradición se pierde en la Edad Media. Frente a la penitencia pietista, que ahonda en el sentimiento de culpabilidad y responsabilidad en la pasión de Cristo, presente en Tomás de Kempis, los místicos por la contemplación y los jesuitas por la acción, impondrán el sentido positivo de la fe como regalo de Dios y la celebración de los misterios sagrados como prueba de amor.

La iconografía pasionista, como vehículo de enseñanza y contemplación, tiende a perder los aditamentos descriptivos, para concentrarse en la figura central del misterio. Esto será más notorio en la escuela de Granada, cuyas imágenes están frecuentemente pensadas para la devoción callada del oratorio. En todo caso se potencia la imagen cristífera, minimizando la importancia de la imagen secundaria, hasta que en el gran Barroco de la segunda mitad del XVII vuelvan a recobrar su antagonismo en la sacra acción teatral que representan.

Los misterios pasionistas que recoge la imaginería de Semana Santa tras la reforma de Trento son prácticamente los contemplados en el Santo Rosario: Oración de Getsemaní, Flagelación, Coronación de espinas, Camino del Calvario y Crucifixión. Cambiará, sin embargo, su interpretación plástica, que va desde el idealismo importado de Italia al verismo desarrollado en España. La escuela andaluza mantendrá, a diferencia de la castellana, una mayor contención en la representación del dolor y un elevado concepto de la belleza de la imagen sagrada.<sup>2</sup>

Los creadores fundamentales de la imaginería andaluza, coetáneos de Gregorio Fernández (1576-1636) son Juan Martínez Montañés (1568-1649) y Juan de Mesa (1583-1627), en Sevilla, y Pablo de Rojas (h. 1560-1607) y Alonso de Mena (1587-1646), en Granada. Unos y otros contribuirán a definir la figura pasionista vigente hasta hoy en la estética andaluza, añadiendo los sutiles matices que permiten diferenciar ambos centros de producción y que se mezclan y acrisolan en tierras de Córdoba.

---

<sup>1</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*. Sevilla: C.S.I.C., 1951, p. 33-34.

<sup>2</sup> GÓMEZ, MORENO, María Elena. *Breve historia de la escultura española*. 2ª ed. facsímil [1951]. Jaén: Universidad de Jaén, 2001, pp. 107-109.



### Imágenes coetáneas en Córdoba

¿Qué puede encontrarse en los talleres cordobeses del momento? Córdoba tuvo su oportunidad a mediados del XVI, cuando había dinero y ansias emprendedoras. En ese momento, en pleno enriquecimiento de las capillas catedralicias, mientras se eleva la obra de la capilla mayor, vemos frecuentemente acudir a diseños de pequeños retablos, que tienen su origen en el taller de Hernán Ruíz II, de sus hermanos o de su hijo. Es fácil encontrar escultores con nombre castellanizado, pero de origen extranjero, franceses y alemanes, los más.

Si observamos el panorama del último tercio del XVI, hacia final del siglo, llegamos a la conclusión de que se ha perdido la oportunidad de crear escuela y de que las imágenes diversifican su estilo en busca de un patrón que no acaban de encontrar. De 1590 es el *Cristo de la Salud*, el mejor de una serie de crucificados que corresponden a un mismo patrón, que podríamos considerar como típico de los talleres cordobeses del Renacimiento. A esta tipología pertenecen también el del Amor y el de la Misericordia, aparte de otros que no procesionan, como el de la capilla de la Asunción de la catedral, realizado por Juan del Castillo y Martín de la Torre para rematar un retablo trazado por Hernán Ruíz el Joven.<sup>3</sup> El de la Salud fue encargado por la cofradía de la Coronación en aquella fecha, como explica un documento hallado en su interior. Es de líneas elegantes, con anatomía bien trabajada, paño anudado a un lado y pegado a las piernas con técnica de tela mojada. El rostro alargado y la barba afilada contrastan con la recia corona tallada de dos haces en ocho, característica de los crucificados del XVI, por tradición más bien bajogótica. En la restauración se recuperó el paño de pureza, adornado con delicadas florecillas. Éste es el modelo cordobés del Humanismo, que agota prácticamente con esta obra su recorrido.

Por la misma fecha hacen ya acto de presencia los modelos manieristas, donde la tensión supera al concepto de la elegancia, sin que por ello se renuncie a la

---

<sup>3</sup> El Cristo del Amor ha sido recientemente estudiado por Juan Carlos Jiménez, en la monografía dedicada a esta hermandad, y lo atribuye al entallador cordobés Martín de la Torre. JIMÉNEZ DÍAZ, Juan Carlos. *La antigua imagen del Santo Crucifijo y la Real Hermandad del Amor en la Semana Santa cordobesa*. Córdoba: Real Hermandad del Amor, 2006, pp. 43-47 y 309-312.

<sup>4</sup> ARANDA DONCEL, Juan. *Cofradías y asistencia social en los barrios de San Juan y Todos los Santos (Trinidad)*. Córdoba: Hermandad del Via-Crucis del Santo Cristo de la Salud, 1990, p.121.

belleza, entendida como la de Cristo superhombre, de contextura atlética y serenidad clásica. El *Nazareno* de Córdoba nos indica la presencia de una estética ajena a la tradición local. Es obra anónima, que en su día relacioné con Matías Conrado, un artista alemán que trabaja en los estucos de las capillas y el retablo mayor de la Catedral. Su presencia en Córdoba, a partir de 1615, parece demasiado tardía para esta talla, pues se sabe que la cofradía veneró desde su fundación en 1579 a la misma imagen, y aún sabemos que sirvió anteriormente como Cristo atado a la columna. Hoy lo tengo por obra anónima, que puede fecharse entre 1570 y 1620 y en conexión con los yeseros que trabajan en la obra de la Catedral.<sup>5</sup> Su rostro es hermoso, con masas poderosas de cabello y barba y facciones dibujadas y voluminosas que dotan de fuerza a la figura. Su mirada se dirige a quien se arrodilla a su lado, mientras que su expresión cautivó años después al venerable Padre Cristóbal de Santa Catalina, que en torno a esta imagen precisamente fundaría la Congregación de Hermanas Hospitalarias de Jesús Nazareno. Es una talla completa, con sudario, realizada en álamo blanco y resuelta en un equilibrio inestable, con las piernas flexionadas, lo que justifica la conclusión, revelada en 1728, de que fue un Señor de la Columna.

Con él está emparentado el *Yacente*, que fue un Cristo crucificado, de los que sirven a la ceremonia del Descendimiento y Entierro, hasta que hacia 1744, en que se prohibió tal costumbre, se le fijaron los brazos pegados al torso, que denotan su anterior configuración. En 1667 los cofrades, que residían en el convento del Carmen Calzado de Puerta Nueva, encargaron una urna al taller sevillano de Francisco de Ribas, que llevaría tallas de Pedro Roldán, obra significativa del cambio de horizonte comercial al cabo de seis décadas, pero que lamentablemente no se ha conservado. Especialmente es destacable el serenísimo rostro de Cristo muerto, con las guedejas muy dibujadas en líneas paralelas, fuertes globos oculares y bella masa de barba.<sup>6</sup>

Las formas manieristas culminan en la imaginería cordobesa con el *Señor de la Caridad*, el crucificado más hermoso de la ciudad. Labrado seguramente en los años

---

<sup>5</sup> VILLAR MOVELLÁN, Alberto. "Aspectos del Nazareno en el arte andaluz: Jesús Nazareno de Córdoba". *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*, T. II. Córdoba: Ayuntamiento de Mérida. Congregación de Hermanas Hospitalarias de Jesús Nazareno, 1991, pp. 655-664.

<sup>6</sup> DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa. "Dos imágenes manieristas en la Semana Santa cordobesa". *Alto Guadalquivir*. Córdoba, 1983, p.39.



iniciales del XVII, procede de la iglesia madre de los franciscanos, San Pedro el Real, donde lo veneraba la cofradía de San Bernardino. Ésta tuvo que cederlo como parte de pago al comerciante en paños valenciano Juan Draper, quien a su vez lo cedió en 1614 al Hospital de la Caridad de Nuestro Señor Jesucristo. Cuando se anuló este hospital —hoy sede del Museo de Bellas Artes— volvió a la cercana iglesia de procedencia, popularmente llamada San Francisco, donde lo venera su cofradía. Sus formas son claramente miguelangelescas: su anatomía atlética, brazos paralelos a la cruz, músculos en tensión y postura forzada, nos transmiten la idea del cuerpo muerto y, sin embargo, lleno de vida, en una contradicción muy característica del mejor Manierismo. Ignoramos su autor y es difícil precisar su escuela. Los franciscanos de Córdoba pertenecen a la Custodia de Granada, lo que a veces ha hecho pensar en este origen, pero estamos ante un artista de quilates más elevados que el común de lo conocido y desde luego ajeno a Córdoba. Una Córdoba de la que ya había salido Juan de Mesa, porque las posibilidades del mercado no ofrecían ya perspectivas halagüeñas.

### Granada y Sevilla ocupan posiciones

El agotamiento económico de la capital del reino cordobés provocó la ocupación del mercado por los grandes centros de producción. Durante el siglo XVII, Córdoba y sus señoríos van a ser periferia de las escuelas de Sevilla y Granada. Naturalmente, el empuje se siente de manera muy especial en los señoríos del sur, en manos de los Fernández de Córdoba. Es en estas tierras donde se producirá el más fértil intercambio estético y la capital no tendrá otro remedio que seguir la corriente cuando se interese por obras de calidad.

La presencia de obras de Pablo de Rojas (h. 1560-1607) en la zona indica el inmediato interés por este afamado taller granadino. En Priego de Córdoba es explicable por las relaciones con la vecina Alcalá la Real, pero la localización de sus obras llega hasta el Pontón de Don Gonzalo, la actual Puente Genil, con presencia, naturalmente en Lucena. Los yacientes de Priego y Rute son obras casi seguras de su mano, lo mismo que el Resucitado de Priego, hoy muy restaurado. La talla culminante de toda esta serie es el *Nazareno* de Priego, obra fechada en 1592, labrada completa con túnica estofada y policromada por Pedro de Raxis o Rojas. Corresponde a los modelos característicos del maestro, con la túnica recogida por cinturón con amplios bullones. La talla se encuentra bastante maltratada por los sucesivos mecanismos que ha tenido para impartir la famosa bendición de los hornazos en el Calvario

de Priego. A pesar de su tamaño algo menor que el natural, su gesto es imponente, propio de divinidad clásica, de atleta vencedor, que lo convierte en una de las propuestas más potentes de la iconografía nazarena.

Desde Granada, mucho más sujeta por la jerarquía, a causa de las posibles desviaciones teológicas, se impone el modelo de la imagen con ropa tallada, más acorde con el espíritu de Trento. Sin embargo, la tradición que viene de la Edad Media, que requiere que la imagen “actúe”, acabaría convirtiéndola en talla de vestir articulada. En Sevilla, en cambio, se admitirá desde los comienzos de la imaginería moderna la figura del Nazareno desnudo y con los brazos articulados, dispuesto para vestir. Se aprovecha, en principio, la iconografía del Cristo Amarrado a la columna, al que se convierte, como hemos visto en Córdoba, en Jesús con la Cruz a cuestas. Algunas poblaciones han tenido por tradición celebrar ambos misterios con una misma imagen, a la que veneran primero desnuda y atada a la columna y luego, vestida, con la cruz al hombro.

La estela de Rojas se perpetúa en otras obras, de idealizado sentido de la belleza. De Granada procede, sin duda, el dramático *Ecce Homo* de San Francisco de Priego, que Emilio Orozco relacionó con los Hermanos García. El entrelazado de los rizos con la corona, tallada en una pieza, otorgan un volumen fantástico al cráneo y la actitud dolorosa inicia una tipología llamada a tener extraordinario éxito en la escuela granadina. Otra imagen notable, como es el *Crucificado de la Sangre*, de la iglesia de Guadalupe de Baena, presenta la iconografía del expirante, acusando la línea serpentinata propia de los cristos de Rojas, pero su mayor fuerza y dramatismo hicieron que Hernández Díaz lo emparentara también con los García, aunque es una atribución discutida. El restaurador de la imagen, Salvador Guzmán Moral, lo ha vuelto a situar en la órbita de Pablo de Rojas.<sup>7</sup> Probablemente haya que pensar en un artista más atrevido que Rojas, aunque cercano a él. Se nota en el expresionista alargamiento de los brazos y en la marcada exhibición de los pliegues inguinales.

Entretanto, las influencias sevillanas comienzan a percibirse en algunos artistas activos en Córdoba, pero que han aprendido sin duda junto al puerto de Indias. El delicado *Crucificado de Ánimas* de Felipe Vázquez de Ureta, de hacia 1614, destinado a la capilla del Inca Garcilaso de la Catedral de Córdoba, muestra la serenidad de la muerte y las facciones alargadas y dulces de la escuela de Sevilla.

---

<sup>7</sup> GUZMÁN MORAL, Salvador. “El Cristo de la Sangre y su posible autoría por Pablo de Rojas”. *Cabildo*, II, 1993, pp. 117-119.



Esta etapa de formación de las escuelas andaluzas, que podría considerarse para nuestro efecto iniciada con el Nazareno de Priego, se cierra con otra obra singular, el *Jesús Nazareno* de Puente Genil, llamado El Terrible. Los únicos datos de partida los tenemos en las fuentes locales del XIX, las *Memorias* de Aguilar y Cano, donde se afirma que llegó a la Puente de Don Gonzalo en 1622. Para la estética de la imagen se nos antoja demasiado tarde, por cuanto revela un atraso formal ligado al concepto manierista de Jerónimo Hernández. Ello me animó a pensar en un artista desconocido del ámbito local cordobés. Y el más capaz entre los posibles es Pedro Freila de Guevara, maestro mayor de la catedral y reputado escultor.<sup>8</sup> Otros lo han comparado con el Nazareno de Priego, atribuyéndolo a Pablo de Rojas. Para mí se trata con seguridad de una obra de influencia sevillana, y aunque Freila sea natural de Guadix, sus obras conocidas se relacionan con el ámbito sevillano. Es una talla completa, de cuerpo desnudo y brazos articulados. Su mirada es directa, pero ausente, lo que le dota de un especial atractivo, mientras que cabello y barba, ésta sobre todo, denotan modos de tallar y disposición de mechones usuales en los talleres sevillanos.

Con el Nazareno se relaciona la bella figura del *Yacente* pontanés, imagen que llegó también a la villa en 1622. Sus detalles anatómicos, —el vientre hundido, las manos crispadas y la complexión musculosa— son notas valorables, junto a otros, como la expresión de la muerte en el rostro, a la vez dulce y tensa, que transmiten alto sentido de belleza.

### Juan de Mesa y Alonso de Mena

En marzo del mismo año 1622, entrega Juan de Mesa el *Nazareno* de La Rambla. Se lo había encargado en abril de 1621 el sacerdote Alonso Ecijano, en nombre de Juan de Escamilla, vecino de La Rambla. El destino era la ermita del Espíritu Santo y la cofradía de su nombre. La soberana imagen, realizada un año después del Gran Poder, inmediatamente después del Crucificado de la Catedral de Madrid, marca el punto culminante en la producción del imaginero cordobés. La restauración llevada a

---

<sup>8</sup> VILLAR MOVELLÁN, Alberto. "El mensaje artístico de Jesús Nazareno". AA.VV. *Cofradía de Jesús Nazareno. La influencia histórico-artística del Terrible. 1595-Puente Genil-2003*. Córdoba: Pontificia y Real Hermandad y Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno de Puente Genil, 2003, pp. 36-43.

## Gregorio Fernández

### ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y ESTÉTICA EN EL BARROCO

Izda. Juan de Mesa.  
Nuestra Señora de  
las Angustias, 1627.  
Córdoba, San Pablo.

Centro. Anónimo. Cristo  
de la Expiración, hacia  
1630. La Rambla,  
Santísima Trinidad.

Dcha. Alonso de Mesa.  
Cristo de San Marcos,  
1616. Carcabuey,  
La Asunción.



cabo en 1995 por Enrique Ortega y Rosa Cabello nos ha permitido conocer que la talla de la barba se halla ligeramente retocada en un momento no determinado, para paliar los efectos de un accidente, probablemente un incendio abortado.

Salvo este aspecto, lo demás conserva el estado original y manifiesta rotundamente las calidades, la fuerza, expresada en la tensión anatómica y muscular, la enorme zancada, con la que Mesa rompe definitivamente con el paso de baile de los nazarenos manieristas. Un paso que él mismo había practicado en sus obras tempranas, como el Nazareno sevillano de Santa María de Jesús, con túnica tallada, sin duda por influencia granadina.

El esfuerzo del martirio del Hombre queda aquí soberanamente recogido, con la enseñanza del montañésino Jesús de la Pasión sobradamente aprendida y superada, en la línea del realismo barroco. El rostro muestra el sentimiento característico del artista, sus inquietudes, sus irregularidades, que lo hacen tan real, y los signos del martirio: la corona tallada, la espina clavada en la ceja izquierda.

El testamento artístico de Juan de Mesa es la imagen de la Soledad o Angustias, realizada para la iglesia cordobesa de San Agustín en 1627, que hoy veneramos en la de San Pablo como *Nuestra Señora de las Angustias*. En su testamento de 26 de noviembre de 1627, como es sabido, Mesa declara que tiene el encargo de entregar esta obra “la cual no le faltan tres días de trabajo”. El encargo lo había realizado en 1626 el provincial de los agustinos, fray Pedro Suárez de Góngora, en nombre de la cofradía.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1627)*, 2ª ed., Sevilla: 1983, p. 76. MURILLO ROJAS, J. *Anales de la Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias Coronada*. Córdoba: Ejemplar mecanográfico del Archivo de la Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias, 1993, p. 6.



Las dos figuras que componen el conjunto están talladas de manera independiente. El Cristo es de talla completa y la Virgen también, con excepción de los brazos, que los tiene articulados, para que se la pueda vestir. De todos modos, la labra del vestido está muy cuidada, especialmente la basquiña, que cae en carnosos pliegues sobre los pies de Nuestra Señora.

Aunque hay abundantes testimonios de que la composición original del grupo es la que ahora presenta, sin embargo, la posición compleja y poco habitual de los brazos de Cristo, llevaron a plantear la hipótesis, defendida por Hernández Díaz, de que el Señor estuviera a los pies de la Virgen. La imagen salió en procesión de este modo en 1945 y 1974, pero no gustó.<sup>10</sup> En consecuencia, la hermandad volvió a la composición tradicional, avalada por las más antiguas representaciones pictóricas de la imagen.<sup>11</sup>

Pero la estela de Mesa es muy fecunda. Pensemos en la ingente obra de su discípulo, el también cordobés establecido en Sevilla Felipe de Ribas, creador del primer gran taller familiar de la ciudad del Barroco. La segunda imagen en importancia devocional de La Rambla, el *Cristo de la Expiración*, es también una talla de excepcional categoría y ligada a la estela mesina.

Desde el siglo XIX el Cristo estuvo atribuido a Montañés, lo que confirma su indudable calidad. Ramírez de Arellano, en el inventario artístico de la provincia, redactado en 1904, recoge esta atribución. Cuando aparece el nombre de Juan de Mesa y, sobre todo, cuando se identifica como del maestro cordobés el Nazareno del Espíritu Santo, el Cristo de la Expiración, que recibía culto en su capilla original de los Trinitarios, fue inmediatamente adscrito a la gubia de Juan de Mesa. En 1971 Hernández Díaz lo descatalogó en el repertorio del imaginero y se lo atribuyó a Alonso de Mena. Luego la erudición local descubrió que al menos desde 1599 se veneraba en los Trinitarios un Cristo de la Expiración, y dio por hecho que la imagen era la actual, cosa verdaderamente impensable; se adujo, entre otros, el nombre de Núñez Delgado.

---

<sup>10</sup> MURILLO ROJAS, J. *Anales...* "1945. Para la procesión, el Cristo se colocó en la posición recomendada por D. José Hernández Díaz y que no gustó a nadie", p. 55. 1974.

<sup>11</sup> VILLAR MOVELLÁN, A. "La primitiva iconografía de Nuestra Señora de las Angustias", *Alto Guadalquivir*. 1987, pp. 32-33 y "La sexta copia de las Angustias, en Bujalance", *Alto Guadalquivir*. 1995, pp. 10-11.

El dato más importante que aportaron los eruditos locales fue que, en 1636, la capilla de la Expiración fue vendida por los trinitarios a un vasco con negocios en Sevilla, don Íñigo López de Gárate. Para mí resulta plausible la idea de que este personaje ya poseía la imagen, que pasaría a sustituir a la anterior en la citada fecha. La actual, sin duda, la encargó en Sevilla y a la vista de la que vio en casa de otro vasco, el contador Juan Pérez de Irazábal. Me refiero naturalmente al Cristo de la Agonía, que Irazábal contrató con Juan de Mesa en 1622, enviándola en 1626 a la parroquia de San Pedro de su localidad natal, Vergara.

El vasco de La Rambla intentaría seguramente que Mesa le hiciera otro igual, que no desmereciera del Jesús Nazareno, pero la salud del imaginero ya no permitiría el empeño. Es probable que Mesa lo iniciara, pero está fuera de dudas que no lo terminó. El rostro tiene una expresión diferente, pero la anatomía y el paño de pureza están muy próximos. Lo hizo alguien muy cercano al taller de Mesa y que tenía grabada en la retina o presente en un modelo la imagen del Cristo de Vergara. Hoy por hoy desconocemos el artista, pero sabemos que era de primera calidad, especialmente después de haber visto de cerca su estructura lignaria, con motivo de la restauración practicada por Ortega y Cabello.<sup>12</sup>

Frente a la escasez de obras mesinas llama la atención la abundancia de las que podemos relacionar directamente con Alonso de Mena (1587-1646). Coetáneo de Mesa, pero con una vida mucho más dilatada y un temperamento diferente, no sería extraño que hubieran coincidido en el taller de Andrés de Ocampo y, quizá, como sugerí hace años, en una hipotética estancia de Mesa en Granada, no probada. Hay modismos en las cabezas de los cristos de ambos autores que pertenecen a una misma familia de formas y que tienen su origen en el entorno de los hermanos García y en artistas que tienen que ver con el Reino de Jaén, pero que desarrollan su arte en Sevilla. El volumen de la cabeza, la corona de espinas tallada, la espina clavada en la frente, son parte de ese fraterno repertorio formal.

Contra la actividad muy personal de Mesa, Alonso de Mena fue capaz de montar una industria, con abultado taller en el que se formarían su hijo Pedro y el sevillano Pedro Roldán, que colabora con él en los últimos diez años, entre 1636 y 1646. Se ha dicho con razón que Mena es un creador de iconos; sus modelos son

---

<sup>12</sup> VILLAR MOVELLÁN, Alberto. "La agonía de Cristo en la imaginería andaluza". AA.VV. *y murió en la cruz*. Catálogo de la exposición. Córdoba 2001-Sevilla 2002. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2001, pp. 40-41.



tipos que se prodigan casi industrialmente mediante el sacado de puntos, de modo que crea un estilo útil para ser repetido en gran escala, lo que indudablemente abataría los costes y explicaría la difusión de sus obras. Grandes crucificados tenemos al menos tres, en los dominios de los Fernández de Córdoba. El más temprano es el *Cristo de San Marcos* de Carcabuey, de 1616, incorporado a un retablo del XVIII y repintado entonces.<sup>13</sup> Magníficamente restaurado en 2002 por Ortega y Cabello, se venera actualmente en la parroquial de la Asunción.

Es iconográficamente el más interesante, pues sigue el modelo de Pacheco de cuatro clavos, plasmado en una pintura suya de 1614 y repetido por Velázquez en torno a 1631-32. El paño de pureza es ya el que sistemáticamente va a repetir Alonso de Mena en sus cristos desnudos. La anatomía se muestra igualmente con sus característicos modismos, como el arco epigástrico y la caja torácica muy marcada, lo mismo que el pliegue inguinal, en un convencionalismo aprovechado de los modelos clásicos.

Los otros dos son el *Cristo de la Expiración*, también en la Asunción de Carcabuey, y *el de las Parrillas*, de la Asunción de Priego. Ambos se fechan en 1636, el primero se encuentra bastante retocado, mientras que el segundo, que proporciona una imagen muy devota y sentida de la Buena Muerte, se ha mantenido en su estado original, con pérdidas de capa pictórica peligrosas, que aconsejaron su restauración, llevada a cabo también por el equipo de Ortega y Cabello, en 1997. La impronta mesina de su cabeza creo que está fuera de duda e ilustra la hermandad formal de que antes hablaba.

Entre sus cristos vivos, tenemos dos iconografías de muy distinto valor plástico y fortuna histórica. La primera de ellas es la de *Cristo atado a la Columna*, titular de esta cofradía de la iglesia de San Francisco de Priego. Fue identificado con acierto por Orozco Díaz como obra de Alonso de Mena. Se trata de una obra excelente, desde el punto de vista formal e iconográfico, para un tema de tan dificultosa resolución como el Cristo azotado. Las piernas dobladas por el dolor, igual que el torso

---

<sup>13</sup> Fechado tradicionalmente en 1624, fue documentada su existencia en 1616 por el Padre Cruz-Conde. Cfr. CRUZ-CONDE Y SUÁREZ DE TANGIL, Fernando. "Los Santos Cristos de San Marcos y de Ánimas". *Cruz de Guía*. Hermandad de María Santísima de los Dolores. N° 20, Carcabuey, 2002, p. 8. Traté de esta imagen en la conferencia "El Santo Cristo de San Marcos y la escultura andaluza de su tiempo". Museo Diocesano de Córdoba. Día Internacional de los Museos. 16 de mayo de 2002.



## Gregorio Fernández

### ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y ESTÉTICA EN EL BARROCO

encorvado, contrastan con un gesto de misericordia y piedad muy bello en el rostro. Éste se resuelve con la habilidad que el artista demuestra en el tratamiento de sus magníficas cabezas, acompañado por los modismos amanerados típicos del taller en el tratamiento anatómico y del paño. Se fecha hacia 1640 y fue restaurado felizmente en Madrid por los hermanos Cruz Solís, en 1972 y 1999.

La segunda imagen es el *Nazareno* de Rute, de 1624, que manifiesta las formas potentes del autor y el concepto de oratorio característico de la imaginería granadina, manteniendo el punto de vista lateral y la actitud dialogante de Jesús con el devoto. Tiene la túnica tallada y policromada, como suele hacerse en Granada.

Con la actividad de estos grandes artistas culmina la primera fase del realismo barroco, que fructificará en la generación siguiente con un intercambio más patente de influencias. Gracias a maestros como Alonso Cano, Pedro de Mena y los Mora, en Granada, y a la actividad del gran taller de Pedro Roldán, de La Roldana o de Francisco Antonio Gijón, en Sevilla. En el siglo XVIII, finalmente, los estilos tenderán a unificarse bajo el magisterio de Pedro Duque Cornejo. Y todo ello no será sino la herencia sabiamente aprovechada del tiempo en que le tocó vivir a Gregorio Fernández.



## LA ESTÉTICA PROCESIONAL BARROCA

Eduardo Álvarez Aller

LICENCIADO EN HISTORIA DEL ARTE

### Resumen

La presente comunicación tiene como fin abordar y ahondar en los caracteres propios de la estética procesional que se da en la España del siglo XVII. Para conseguir el fin propuesto, este trabajo analiza la estética procesional, en primer lugar a partir de las directrices que el Concilio de Trento redacta acerca de las imágenes, como aval de la imagen religiosa y como impulsor de la misma para el adoctrinamiento católico. Si el Concilio de Trento no hubiera avalado la imagen como medio didáctico posiblemente no se hubiera desarrollado la temática que estamos estudiando.

Una vez analizada la norma tridentina sobre las representaciones religiosas es el momento de contextualizar ese panorama religioso en la escultura barroca española y concretamente en la escultura procesional. De este modo se pueden extraer los rasgos de la estética procesional. Definida ésta, se puede ejemplificar, someramente, en casos concretos de Gregorio Fernández en cuya obra se puede visualizar los caracteres generales de la escultura procesional.

### El Concilio de Trento

[...] “que instruyan diligentemente a los fieles en primer lugar acerca de la intercesión de los Santos, su invocación, el culto de sus reliquias y el uso legítimo de sus imágenes, enseñándoles que los Santos que reinan juntamente con Cristo ofrecen sus oraciones, ayuda y auxilio para impetrar beneficios de Dios por medio de su Hijo Jesucristo Señor nuestro,” [...]”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Concilio de Trento. Sesión XXV (3 y 4 de diciembre de 1563) De la invocación, veneración y reliquias de los Santos y sobre las sagradas imágenes. DENZINGER, Enrique. El Magisterio de la Iglesia. Quinta reimpresión. Barcelona, Herder, 1997. pp. 278 y 279.

Al estudiar el arte barroco religioso de la España del siglo XVII indudablemente debemos fijar la mirada en el Concilio que entre 1545 y 1563 se desarrolló en la ciudad italiana de Trento. Fue este Concilio el eje vertebrador de toda la vida religiosa y, evidentemente, el arte también fue una de las materias regulada por la nueva doctrina católica, que daría respuesta a la Reforma luterana.

El Concilio de Trento decretó a todos los Obispos y a todos cuantos de alguna forma ejercían una labor catequizadora, el deber que tenían de instruir a los fieles acerca de la invocación a los Santos, el culto a sus reliquias, pero sobre todo y, en lo que atañe al tema de esta comunicación, el Sacro Concilio fomenta –como apoyo a la doctrina católica– el uso de imágenes. Esta postura puede llevar a pensar en idolatría pero los padres conciliares dejan bien clara la postura que se debe tener ante una representación,

[...] *“el honor que se les tributa, se refiere a los originales que ellas representan; de manera que por medio de las imágenes que besamos y ante las cuales descubrimos nuestra cabeza y nos prosternamos, adoramos a Cristo y veneramos a los Santos, cuya semejanza ostentan aquéllas”*. [...] <sup>2</sup>

De este modo los fieles se acercan a Cristo, a la Virgen y a los Santos a través de imágenes que representan a éstos, por lo tanto una escultura, una pintura o cualquier otra manifestación artística esta funcionando como puente entre el fiel y el personaje sagrado que contempla e invoca el anterior. Puede servir de ejemplo la talla que se conserva en la iglesia penitencial de la Vera Cruz de Valladolid, Cristo atado a la columna, puesto que en 1619 la cofradía solicitó al Papa indulgencias especiales y jubileo justificando que la escultura era venerada a imitación de las heridas abiertas en la espalda como consecuencia de la flagelación.<sup>3</sup>

El aspecto más señero del Concilio es el que admite e inculca a los obispos que se valgan de las diferentes representaciones artísticas para adoctrinar y catequizar al pueblo. *“Enseñen también diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, representadas en pinturas u otras reproducciones, se instruye y confirma el pueblo en el recuerdo y culto constante de los artículos de la fe; aparte de que de todas las sagradas imágenes se percibe grande fruto, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que le han sido*

---

<sup>2</sup> Vid. Nota I.

<sup>3</sup> DEL RÍO, Isabel. *Gregorio Fernández y su escuela*. Madrid, Historia 16, 1991, pp. II.



Detalle del paso  
El descendimiento.  
Gregorio Fernández, 1623,  
Valladolid (Fotografía:  
J. M. Pérez Concellón).

concedidos por Cristo, sino también porque se ponen ante los ojos de los fieles los milagros que obra Dios por los Santos y sus saludables ejemplos, a fin de que den gracias a Dios por ellos, compongan su vida y costumbres a imitación de los santos y se exciten a adorar y amar a Dios y a cultivar la piedad.”<sup>4</sup> Con este pensamiento la Iglesia Triunfante que sale del Concilio está descubriendo una faceta muy importante del arte, la pedagógica o didáctica. Por medio del arte se intenta persuadir, conmover a los fieles, catequizar y, por ende, lo que se está promoviendo es, la conversión. Nos encontraremos ante un arte que funcionará como medio de propaganda del catolicismo. El catolicismo de la Contrarreforma, en contraposición al Protestantismo, renovó su misión en la propagación de la enseñanza de la Iglesia como refuerzo de la palabra escrita o hablada. En consecuencia, la Iglesia ejercerá un gran control sobre la imagen religiosa.

El arte no solo tuvo como referencia las ideas tridentinas, sino que éstas se vieron reafirmadas y promovidas a través de los escritos de diferentes personalidades, del arzobispo Carlos Borromeo, del tratadista de arte religioso Giovanni Andrea

<sup>4</sup> Vid. Nota I.

Gilio, del cardenal Gabriele Paleotti y de otros muchos, en los que definían lo que era correcto, digno y lo que había que rechazar. Así por ejemplo el tratadista Gilio proporcionaba recomendaciones acerca de las creaciones que se desarrollaran en el marco de este tema de la pasión, entre otros. Amén de toda la literatura ascética española del siglo XVI. San Ignacio de Loyola o San Juan de la Cruz, serán algunas de las figuras que sirvan como desencadenante –adelantándose al propio Concilio– de la nueva temática a través de sus ideas y del deseo de que los fieles imaginen nuevas acciones para ponerse en situación. Esta serie de escritos, tanto los previos al Concilio como los posteriores, refrendarán la importancia de la doctrina católica y como muestra puede servir el pensamiento de Federico Zúcaro pudiéndolo extrapolar perfectamente a la escultura procesional.<sup>5</sup> *“La Santa Iglesia, que se preocupa de la salvación de sus fieles, no se contenta solamente: con atraerlos a la penitencia y a la obediencia de los preceptos divinos, influyendo en ellos por medio del sentido del oído, sino también por medio de los ojos: es decir, con la pintura. Así se harán patentes sus cualidades inminentes y el provecho que reporta, y nadie puede negar que un cuadro bien pintado mueve poderosamente la devoción y la disposición del ánimo y que una historia pintada commueve más que el mero relato de ella.”*<sup>6</sup>

Incluso seguirán vigentes composiciones medievales como pueden ser las que presentan a la Virgen con Jesús como la Piedad, por lo que se continuará leyendo las “Meditaciones sobre la Vida de Cristo” de San Buenaventura. Recordemos que en la citada obra se afirma que *“Cristo estaba tendido en el suelo después del desenclavo y apoyaba su cabeza y los hombros sobre el regazo de su Madre”*.<sup>7</sup> Palabras que se pueden constatar en cualquiera de las tallas de la Piedad que nos ha legado Gregorio Fernández. Estos escritos serán manejados por los artistas para ejecutar sus obras de forma escrupulosa conforme al ideario católico. A esto hay que añadir las indicaciones puntuales que apuntarán los comitentes y las Cofradías así como las recomendaciones precisas del clero en el momento de contratar una obra.

---

<sup>5</sup> Pintor italiano y primer presidente de la Academia de San Lucas de Roma.

<sup>6</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. “Los temas de la Pasión en la iconografía de la Virgen. El valor de la imagen como elemento de persuasión”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. 1991, 7, IV, pp. 2.

<sup>7</sup> ANDRÉS ORDAX, Salvador. “La imaginería pasionista en Castilla y León”. *Actas II Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, 1992, León, Tomo IV pp. 11 y 12.



El descendimiento.  
Gregorio Fernández, 1623.  
Valladolid (Fotografía:  
J. M. Pérez Concellón).

### La escultura barroca española. Los pasos procesionales

El arte barroco español tiene un componente religioso muy profundo en una gran parte de las obras. Ahora bien, ese matiz religioso es prácticamente total cuando hablamos de la escultura. Será una época floreciente en cuanto a retablistica y escultura religiosa se refiere.



Cristo de los Balderas.  
Gregorio Fernández, 1631.  
León (Fotografía:  
E. Álvarez Aller).

La iconografía que potencia el Concilio de Trento nos presenta a Cristo, a María y a los Santos. No hay que olvidar que el siglo XVII será muy fructífero en cuanto a canonizaciones se refiere, en el caso español, sin ir más lejos nos encontramos con San Isidro Labrador, Santa Teresa, San Ignacio de Loyola, etc. Estos hechos supondrán un importante número de encargos que recaerán en escultores,



pintores y otros artistas, éstos se verán en la tesitura de crear imágenes devocionales que inciten a la compasión y a la piedad de quienes las contemplan.

Sin embargo, en España se desarrollará una temática propia que se centra en la Pasión de Cristo, favorecida por una liturgia exteriorizada en la calle, principalmente en las procesiones. No cabe duda de que la existencia de dicho tema se debe a la liturgia pero su impulso quizá, responde a las inquietudes de las cofradías penitenciales que tienen su mayor desarrollo en esta época. Los estatutos de las hermandades se ve reforzado por el Concilio tridentino que fomenta el uso de imágenes para la catequización y el fomento de la devoción de los fieles, por lo tanto estas congregaciones penitenciales comenzarán a realizar diversos encargos en los que se materialice ese pensamiento. Ideología, que por otro lado, se encauzará en el arte a través del realismo en las escenas de la pasión y muerte.

Un nuevo arte se comenzará a desarrollar a partir de este momento. Se tratará de unas manifestaciones artísticas, los pasos procesionales, que se concebirán para ser contempladas en la calle y no en los templos. Esta circunstancia conlleva que estas creaciones artísticas serán contempladas desde cualquier punto de vista, por lo que las propias obras exigen al artista un mayor esfuerzo creativo y una mayor destreza compositiva.

Hay que decir que algunas de las tallas que configuren los pasos serán expuestas al culto en iglesias y capillas, puesto que no hay que olvidar el fin devocional que persigue cada una de las cofradías. De esta forma se fomenta el culto y devoción a una imagen durante todo el año y no se limita a las horas que pueda durar un cortejo procesional.

El tema de este arte, como hemos dicho, estará centrado en la Pasión y Muerte de Cristo, por lo tanto serán diferentes escenas las que se puedan crear dentro de este marco. La Oración en el Huerto, el Prendimiento, la Flagelación, la Crucifixión, el Descendimiento y un largo etc. Muchas de estas escenas tendrán su origen precisamente en este momento, primeramente de la mano de Francisco del Rincón y de Gregorio Fernández posteriormente, si hablamos del foco creativo que irradiaba de Valladolid. Si variadas pueden ser las escenas igualmente lo serán los personajes que conformen aquellas. Cristo, la Virgen María, María Magdalena, los doce Apóstoles, sayones, etc.

### La estética procesional

Los rasgos de la estética procesional son, tanto los generales del arte barroco español como los propios que conforman el arte procesional. A través del análisis de los pasos podemos ir estableciendo las características de la estética con la que son creados.

Para llegar a los postulados Tridentinos anteriormente citados, el arte buscó en la descripción realista y cercana el recurso expresivo para captar la atención del público, como si en esa escena aconteciera la verdad del hecho. Nos encontramos, así con uno de los fines primordiales de la escultura procesional.

Es un arte que pretende asombrar, deslumbrar y presentar lo inédito, en suma, el objetivo que se persigue es el de sorprender y conmover al fiel que contempla los cortejos procesionales. En consecuencia los artistas que cultiven esta temática estarán preocupados no tanto en copiar la realidad, como en inventar una realidad que sea verosímil, creíble aunque no sea verdadera. Por otro lado el fin que buscan los artistas no es demostrar una verdad sino hacer creer una verdad. En conclusión, presentar por medio de las imágenes la doctrina católica, tal como postula el Concilio de Trento.

Cuando los imagineros se dispongan a crear determinadas escenas intentarán provocar un sentimiento en el espectador, de ahí que se utilicen imágenes más vivaces que las reales, sirvan como ejemplo algunas tallas de Gregorio Fernández que están concebidas con una escala mayor al natural. El fin principal será conmover, influir en el estado de ánimo de las personas para persuadir de una forma mas completa y a la postre convencer de cuál es el camino, la vida que deben de seguir los fieles.

Pero además de crear una realidad, los escultores de los pasos procesionales teatralizarán esa realidad para llamar la atención del pueblo y, a la par, se conseguirá acercar, de una forma clara, el significado de la escena representada. Otro rasgo es la tendencia a la exageración para alcanzar mejor esos propósitos. Es por tanto el arte procesional un buen medio para catequizar al fiel, un medio más asequible que los sermones pero que a la vez sirve para ilustrar a estos. Por este motivo se trata de obras muy efectistas que provocan una emoción en el público.

Podemos afirmar que el arte procesional es eminentemente descriptivo y teatral. Las obras recogerán un profundo significado y en consecuencia tendrán un marcado carácter descriptivo que se teatralizará para contar una historia al espectador. Y es ese contenido teórico el que condicionará a la propia creación artística, más que una posible tendencia artística o una estética propiamente dicha.

Esta tipología artística es muy dual, centrada a partir de dos conceptos, lo bueno y lo malo. Conceptos que están dirigidos de cara a la comprensión del espectador y será esta la causa por la que en ocasiones se vean exagerados. Lo bueno estará encarnado por Cristo —que padece y muere—, la Virgen —la madre que se compadece del sino de su Hijo—, el Cirineo —como persona que ayuda—, Dimas —el



ladrón que se arrepiente—, la Verónica, San Juan... etc. En el lado opuesto nos encontramos el concepto de lo malo, los sayones, los soldados, los judíos, Judas, Gestas... etc. Lógicamente estos conceptos trascenderán a la forma, es decir lo bueno estará representado por actitudes serenas, expresiones dulces, rostros bellos... etc. Mientras que lo malo se plasmará en una obra a través de defectos físicos, rasgos caricaturescos, gestos burlones, muecas, actitudes forzadas, policromía de la tez más oscura, etc.

Aunque el concepto de bondad o de lo bueno puede utilizar como recurso la belleza, un rostro bello por ejemplo, al mundo barroco, y por ende, al arte procesional, no le interesa la belleza salvo que le sea útil. Se buscará la belleza cuando ésta sirva como medio para alcanzar los fines que se pretenden al realizar una obra.

El cuerpo de las imágenes se convertirá lógicamente en uno de los componentes más expresivos del que se puede destacar las cabezas y las manos que serán capaces de conmover a cuantos las observen. Se codificará un verdadero lenguaje a través de las manos. Del mismo modo la boca entreabierta será muy utilizada por Fernández por todos los estados que puede expresar, cansancio, muerte, resignación, etc.

Otro punto destacable del arte objeto de este estudio, será el patetismo. Éste se manifestará de forma dramática en actitudes, rostros... pero sobre todo en las heridas de Cristo que testimonian la Pasión. Para conseguir este dramatismo Gregorio Fernández y sus continuadores se servirán de un elenco de recursos que sean efectivos en los ojos de los fieles. Hay que hablar fundamentalmente de elementos positivos como pueden ser los ojos de cristal que sirvan para conectar directamente con el público, coronas de espinas, uñas postizas, dientes de marfil, coágulos formados a partir de corcho y sucesivas capas de pintura para simular las llagas, etc. Y, aunque la policromía se encuentre en manos, generalmente, de otros artesanos especializados, evidentemente contribuirá de una forma más eficaz al asombro de quienes contemplen un conjunto escultórico.

Por último un factor que contribuye a crear esta estética procesional de la que hemos venido hablando es la calle, la puesta en escena de los pasos a lo largo del recorrido por el que pasa la procesión. Se creará de esta forma un ambiente muy particular lleno de penumbra, sombras formadas por medio de la luz de velas o hachones, el movimiento de los pasos que avanzan hacia el espectador, el espacio urbano barroco por el que transcurren las procesiones como pueden ser las plazas mayores. No será lo mismo contemplar una talla o un conjunto escultórico en la calle que en un templo o en un lugar cerrado. Y en consecuencia el fiel no experimentará las mismas sensaciones y sentimientos al observar una obra estática en una

capilla que en los momentos de la procesión en su discurrir por las calles y plazas de la ciudad. Será un arte procesional eminentemente urbano con vida y movimiento. En conclusión, podemos determinar, que un paso cumplirá mejor su cometido propagandístico de la Fe católica en una procesión que en una iglesia.

#### La estética procesional en la obra de Gregorio Fernández

Los orígenes de la escultura procesional española, y en concreto, los de los conjuntos procesionales, hay que buscarlos en la obra de Francisco del Rincón, maestro en cuyo taller se forma Gregorio Fernández e incluso participa en sus creaciones. Cada uno de los rasgos que hemos establecido en el apartado anterior se puede visualizar en cada uno de los pasos que el escultor gallego realiza para diferentes cofradías penitenciales, para órdenes religiosas o para particulares que demandan su buen hacer. Lo caricaturesco de los sayones, la proliferación de heridas, la creación de escenas teatrales, el patetismo de los Crucificados... etc., todos esos elementos que nos han permitido definir la estética procesional se pueden encontrar en la obra del genial imaginero, evidentemente en los pasos pero también en tallas de la misma temática. Por falta de espacio vamos a ejemplificar de forma sucinta todo cuanto hemos dicho en unas determinadas obras de Fernández, donde podemos apreciar los rasgos estéticos más importantes de este arte procesional.

El aspecto devocional que impulsa Trento y promueven las Cofradías se puede apreciar en una talla como el Cristo atado a la Columna que procesiona la penitencial vallisoletana de la Santa Vera Cruz. Aunque originalmente formaba un grupo procesional, el de la Flagelación, la imagen tiene la suficiente fuerza catequética por sí misma. El efectismo dirigido a conmover el fiel lo podemos encontrar en la cabeza ladeada, en la mirada llena de bondad y en las señales exageradas de la flagelación que se convertirán en motivo de veneración.

Una imagen que compila las características propias de este arte, a pesar de no haberse concebido como imagen procesional, es el Cristo de los Balderas, un Crucificado venerado en la iglesia de San Marcelo de León.<sup>8</sup> Responde a todas las cuestiones que hemos venido hablando. En el contrato se estipula las características que ha de tener la talla, en fin, se está pidiendo esa estética procesional y que podemos

---

<sup>8</sup> Obra encargada por Antonio Valderas a Gregorio Fernández en 1630 para la capilla que éstos poseían en la Parroquia de San Marcelo de León.



La Dolorosa,  
imagen procedente  
del descendimiento.  
Gregorio Fernández,  
623. Valladolid  
(Fotografía: J. M.  
Pérez Concellón).

synetizar en los elementos postizos, en la proliferación de llagas, en las miradas sugestivas para conseguir la compasión y la conversión del público, etc.

Uno de esos grandes conjuntos escenográficos, formado por siete tallas, es el Descendimiento que custodia la Vera Cruz de Valladolid. Como estipulamos anteriormente a la hora de hablar de lo bueno y de lo malo en los pasos, este paso habría que observarlo desde un prisma del concepto de lo bueno, por la propia temática del paso, el descendimiento de Cristo muerto, gracias a las gestiones llevadas a cabo por José de Arimatea para desenclavar y enterrar el cuerpo del Maestro. Por un lado se manifiesta la bondad de Arimatea y Nicodemo, con profundos tintes teatrales para dejar bien claro ese acto del desenclavo. Por otro, queda patente la tensión contenida de personajes de San Juan, María Magdalena y de la Dolorosa, teniendo en cuenta la imagen que hoy preside la iglesia penitencial de la Vera Cruz. Pero sin lugar a dudas la carga dramática de la escena viene encarnada por el cuerpo yerto y lleno de llagas del Cristo, es está, la talla encargada de dirigir las emociones del espectador.

En conclusión la estética procesional esta determinada por una serie de escritos encabezados por las directrices del Concilio de Trento que los artistas siguen al pie de la letra. El impulso de esta estética emana de las cofradías penitenciales. La razón de ser de este nuevo arte es la difusión del catolicismo. Para alcanzar esta función los artistas recurren al realismo, al patetismo, a la exageración... etc., para conseguir conmover al fiel que contemple las creaciones artísticas y le encaminen por la vía de la religión católica. Y, por último, es un arte que se debe contemplar en la calle, muy distinto será el sentimiento que se experimente su se admiran las obras en una iglesia u otro lugar cerrado. Podemos afirmar que es un arte urbano con vida y movimiento.

#### Bibliografía

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. "La imaginería pasionista en Castilla y León". *Actas II Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. León, 1992. Tomo IV.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*. Madrid, Sílex, 1993, pp. 91-123.
- DEL RÍO, Isabel. *Gregorio Fernández y su escuela*. Madrid, Historia 16, 1991.
- DENZINGER, Enrique. *El Magisterio de la Iglesia*. Quinta reimpression. Barcelona, Herder, 1997, pp. 278 y 279
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca en España 1600-1770*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. "Los temas de la Pasión en la iconografía de la Virgen. El valor de la imagen como elemento de persuasión". *Cuadernos de Arte e Iconografía*. 1991, 7, IV  
<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0716.html>
- SUREDA, Joan. *Los siglos del Barroco*. Madrid, Ediciones Akal, 1997.
- VV. AA. *Semana Santa de León*. León, Edilesa, 2000, pp. 107.



## SAN JOSÉ EN LA OBRA DE GREGORIO FERNÁNDEZ: UN ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Sandra de Arriba Cantero

### Resumen

Nuestro trabajo pretende ser una pequeña aportación al estudio iconográfico de la obra de Gregorio Fernández, incidiendo en su papel como divulgador de un modelo josefino específico y novedoso. Con este objetivo, analizaremos aquellos factores ambientales (históricos, religiosos, artísticos y literarios) que junto a las circunstancias personales del escultor pudieron contribuir a forjar una imagen de San José con características muy definidas, sobre todo en lo que se refiere a fisonomía e indumentaria. Precisamente, detalles relativos a este punto serán imitados por los seguidores de Fernández, perpetuando así un tipo iconográfico que en contraste con el difundido por Montañés en el sur peninsular, dominará a lo largo del siglo XVII en toda la mitad norte de España, dificultando la llegada de innovaciones y convirtiéndose en seña de identidad de la escuela castellana<sup>1</sup>.

### Antecedentes

En 1679, apenas cuarenta años después de la muerte de Gregorio Fernández, Inocencio XI concede para España el patrocinio de San José sobre todos sus reinos, atendiendo así a la petición que Carlos II había elevado a Roma poco tiempo

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación subvencionado por una Beca FPU del Ministerio de Educación y Ciencia bajo tutoría del Catedrático Dr. D. Salvador Andrés Ordax (Ref. AP-2004-0418).

antes. Este patronato, aunque fugaz, constituyó todo un hito en la historia de la devoción josefina como paso previo a nuevos y mayores frutos. Atrás quedaba todo un proceso que desde la intervención de Gerson en el Concilio de Constanza, allá por 1416, había venido reivindicando una mayor presencia litúrgica de San José. Sin embargo, éste y otros autores -como Isidoro de Isolano- lo hacían sin abandonar la órbita de lo puramente teológico, escribiendo en latín y obstaculizando así la llegada de tales novedades al ámbito más popular. Habrá que esperar por tanto a que surja la monumental personalidad de Santa Teresa de Jesús para que la llana agilidad de su pluma procure la conciliación definitiva entre ambos niveles. Teresa será, pues, “la Santa de San José”, pero si la literatura –su literatura– fue un medio ejemplar en la tarea de propagar la devoción josefina entre el pueblo, el arte plástico merece sin duda equipararsele en rendimiento y es aquí donde entra en escena la figura de Gregorio Fernández donde Teresa tuvo, sin sospecharlo, a su más eficaz colaborador.

Ahora bien, ¿qué factores concurrieron para que Fernández asumiera este papel? En primer lugar habrá que referirse al ambiente histórico-religioso del momento en relación con el culto a San José. Así por ejemplo, coincidiendo con uno de los períodos más fructíferos del escultor, tiene lugar la canonización de Teresa llevada a término por Gregorio XV en 1622 y resulta comprensible que las honras y fiestas con motivo de su paso a los altares fueran ligadas también al recuerdo de su santo predilecto. De todo ello tuvo que tener conocimiento Fernández, al igual que sucedería con el decreto que el mismo Papa promulga en 1621 prescribiendo la fiesta del 19 de marzo como “de observancia y precepto a perpetuidad”. En lo que respecta a Valladolid, capital de corte hasta 1606, es notoria la presencia de Marina de Escobar y su destacado influjo en la mística nacional. El entierro de la Venerable, celebrado en 1633 y que supuso todo un acontecimiento de masas, no es sino una muestra de la importancia adquirida por este personaje entre cuyas visiones también tiene cabida San José<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Cristo se le aparece con San José llevando un báculo de oro y le dice: “Mira, éste es mi padre y el que yo tenía en ese lugar en la tierra”; en otra ocasión se le aparece junto a María que le dice: “Ves aquí un varón de los más santos y dichosos que hay en el cielo, porque le fió Dios a su Hijo para que le criase y a mí su madre”. Por último, San José se le aparece el día de su fiesta y le confirma que fue plenamente consciente en todo momento de la divinidad de Cristo y de su misión: “El Señor me dio gran conocimiento de las Escrituras Sagradas y profecías y conocí todo lo que había de pasar por el Redentor”. (GARCÍA, Francisco. *Devoción a San Joseph: esposo de la Virgen Nuestra Señora*. Madrid: 1684, pp. 9-13).



Pero si todas estas cuestiones resultaron fundamentales a la hora de crear en Fernández una predisposición hacia San José, no hay que menospreciar el papel que también jugarán su propia personalidad y sus circunstancias particulares. Ya Palomino reconoció que, pese a su carácter irascible, Gregorio Fernández fue un hombre piadoso, “*que hacía escultura como quien hace oración*” y con un profundo sentido caritativo. Precisamente en el ejercicio de esta caridad, Fernández llegó a recoger una criatura abandonada colaborando así en la medida de sus posibilidades con la Cofradía vallisoletana de San José de Niños Expósitos, cuya labor no le era desconocida desde que en 1620 fuera llamado para realizar la imagen de su titular.

Otra toma de contacto evidente con la devoción josefina fue su pertenencia a la Cofradía de San José de Maestros Entalladores. Siguiendo sus estatutos y como miembro activo de la misma, Fernández atendía enfermos menesterosos o costeaba sus entierros, teniendo muy en cuenta la advocación de San José como *refugium agonizantium*.

Al margen de esto, si nos ceñimos a su actividad estrictamente profesional, encontramos que también aquí halla Fernández oportunidad de aproximarse a San José a través de sus comitentes. En efecto, la excelencia y calidad de su obra religiosa convoca a algunas de las órdenes con más prestigio del momento y que casualmente también descuellan en el afecto a San José. Un caso muy claro será el de los franciscanos y en concreto el de su reforma descalza, a instancias de cuyo protector —el duque de Lerma— se contratan obras tan punteras como los Yacentes de Lerma y Monforte. Sabido es que, desde sus más inmediatos inicios, los seguidores del “Poverello” habían demostrado un reverencial fervor por San José pero que éste se afianzó de manera particular entre los miembros de sus ramas más rigurosas. Nos estamos refiriendo, por ejemplo, a los llamados “Cuatro Bernardinos” (de Siena, de Feltre, de Bustis y de Laredo) dentro de la observancia, a los capuchinos con su devoción a los siete dolores y por supuesto a San Pedro de Alcántara, el confesor de Teresa, cuya primera fundación se bautizó precisamente como “Custodia de San José”<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> ANDRÉS ORDAX, Salvador. *Iconografía de San Pedro de Alcántara*. Ávila, 2002, p. 59.

Del mismo modo, Fernández trabajó al servicio de los jesuitas y no debemos olvidar que, entre otras cosas, la Compañía de Jesús veneraba en San José su potestad para imponer con la Circuncisión el santo nombre que les daba título. Tomando como base este privilegio josefino y con toda la autoridad que les confiere Trento, los jesuitas fomentaron así la devoción a San José como una de sus mejores bazas a la hora de impulsar el culto a los santos.

Mucho de todo esto hubo de calar en Fernández pero si algo supuso un punto de inflexión en su aprecio por la figura del Patriarca fue el vínculo especial que establece con la Orden del Carmen. Para empezar, la casa que fuera de Juan de Juni y donde Gregorio Fernández se instala, se hallaba muy próxima al desaparecido convento del Carmen Calzado de modo que, en palabras de Martín González, “*hubo de tenerlo siempre bajo su vista*”<sup>4</sup>. A raíz de esta cercanía, el escultor traba conocimiento con Fray Juan de Orbea, a la sazón prior del convento y provincial de la Orden. El carácter fecundo de dicha amistad se pondrá de manifiesto en los continuos y muy principales trabajos que Fernández realiza para el Carmelo, siendo sus beneficiarios no sólo los frailes calzados, sus vecinos, sino también los conventos reformados del Carmen Extramuros, la Concepción o San José de Medina de Rioseco, por citar sólo algunos. Pero lo cierto es que esta colaboración trascenderá los límites meramente artísticos y no sólo escogerá Fernández para su entierro el convento de calzados, sino que en cierta ocasión llegó a ser fiador del mismo junto a su mujer. Otro dato menor pero que interesa a nuestro estudio es el hecho significativo de que sus dos nietos se llamaran, precisamente, José y Teresa, es decir, el protector por excelencia de la Orden y su mejor valedora. En definitiva, toda una serie de condicionantes que nos llevan a reflexionar sobre cómo la orden carmelita —en virtud de su relación con Fernández— pueden haber contribuido junto al resto de influencias en la concepción de un modelo iconográfico josefino por parte del escultor.

#### Fijación del tipo

Las circunstancias previamente expuestas en torno a Gregorio Fernández junto a su merecida fama de hombre piadoso que hacía de cada pieza la materialización de un rezo, nos lleva a pensar en la imagen de San José como aglutinante de todo

---

<sup>4</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid, 1980, p. 20.



San José, Iglesia de San Lorenzo, Valladolid.  
(Fotografía: Rubén García Fernández).

ese afán de mística superación que inundaba la obra del artista, constituyendo así su propio “Camino de Perfección”. En este sentido, debemos considerar la producción josefina de Fernández como fruto de un proceso evolutivo que acabó madurando en el tipo iconográfico que hoy reconocemos como genuinamente suyo. Así,

una de las primeras veces en que Gregorio Fernández se enfrenta a esta temática será en la *Natividad* del Retablo Mayor de Villaverde de Medina (Valladolid) donde San José toma el aspecto de un hombre avejentado y visiblemente calvo, con apenas unos mechones sobre la frente y las sienas. Idéntica solución iconográfica adopta el santo en otros encargos que el escultor lleva a cabo más o menos por las mismas fechas. Es el caso del San José que protagoniza la *Adoración de los Pastores* en el Retablo del Nacimiento de las Huelgas Reales (Valladolid) o el que se inserta en el Retablo Mayor del mismo convento. Este último presenta una apariencia general muy robusta y su cabeza sigue luciendo aún clamorosas entradas. Según todos los indicios, la pieza adolece de una excesiva intervención por parte del taller, pero esto no justifica en principio que el modelo escogido sea el de un hombre añoso. A nuestro modo de ver, esta elección podría más bien achacarse a una suerte de “inercia iconográfica” que obligaría a reproducir el tipo josefino de edad avanzada tradicionalmente empleado hasta ese momento, sobre todo en escenas de Natividad, caso de los dos ejemplos citados. En efecto, la complejidad doctrinal de dicho asunto admitía mucho mejor la imagen de un San José entrado en años que alejara la sospecha de una paternidad natural sobre Cristo, por más que poco a poco fuese ya imponiéndose en el arte la versión rejuvenecida del santo. De hecho, Gregorio Fernández no podía permanecer ajeno a las novedades que progresivamente se iban sucediendo en materia josefina. Éstas consistían, fundamentalmente, en la afirmación tajante de su matrimonio virginal y paternidad inefable sobre Cristo como base a su excelencia, a la vez que se abogaba por su santificación prenatal, resurrección y posterior ascensión al Cielo. Una buena muestra de esa nueva consideración adquirida por San José es la forma en que Gregorio Fernández coloca la imagen del santo en el Retablo Mayor de las Huelgas Reales, haciendo coincidir su posición con la del Bautista, justo al lado opuesto. San José ha pasado de ser un personaje prácticamente ignorado a compartir espacio con uno de los santos predilectos del fervor popular por su condición de “precursores” de Cristo. Poco a poco, sin embargo, la devoción rendida a San José irá desplazando incluso a la de San Juan en virtud de los privilegios que acabamos de comentar y que le situarán dentro del orden hipostático, esto es, un nivel por encima del de la gracia y por tanto superior al Bautista.

Mayor repercusión iconográfica tendrá la defensa que se hace de San José como un hombre maduro pero no anciano, que casa con cuarenta años y muere con sesenta y nueve. Ideas como ésta vendrán introducidas a través del sermón panegírico, género que tiene su aparición en el Barroco, pero también llegarán de la mano



de una serie de obritas dedicadas íntegramente a glosar la vida del santo. Éste será el caso de Bernardino de Laredo (Sevilla, 1535) o Jerónimo Gracián de la Madre de Dios (Roma, 1597) por citar sólo los más representativos, aunque sin olvidar otras “*Josephinas*” como la de Andrés de Soto (Valladolid, 1590), José de Valdivielso (Lisboa, 1609) o Melchor Prieto de Burgos (Madrid, 1613). La notable fortuna crítica de muchas de ellas hace factible su presencia en la biblioteca de Diego Valentín Díaz a la que Gregorio Fernández, como amigo y colaborador suyo, pudo haber tenido acceso. No en vano, el inventario redactado a la muerte del pintor incorpora —además de unas *Vidas* de Teresa y un *Flos Sanctorum* de Villegas donde también se habla del santo como hombre de mediana edad (“vir”)— “*un libro de San José,... otro libro Jornadas de San José,... y otro libro de San José en prosa*”<sup>5</sup> que bien podrían corresponder con algunos de los títulos arriba citados.

Con estas premisas, el tipo iconográfico josefino empleado hasta entonces por Fernández experimenta una serie de modificaciones que parecen cuajar en un modelo definitivo cuya primera aplicación la encontramos en las *Sagradas Familias* del Monasterio de Valbuena y la Iglesia de San Lorenzo de Valladolid. Observándolas desde el punto de vista fisonómico, lo primero que nos llama la atención es un evidente “rejuvenecimiento” del personaje que ahora luce un espeso cabello negro peinado hacia delante. Sin embargo, atendiendo a lo que ya hemos comentado, la idea de una excesiva mocedad del santo no tuvo demasiada acogida y por ello Fernández no prescinde de la barba, que en el imaginario colectivo ha sido siempre síntoma de dignidad y buen juicio<sup>6</sup>. Sí que se nos antoja, por contra, algo menos hirsuta que en aquel retablo de Villaverde, como si de esta manera evitara restarle madurez al rostro del patriarca pero a la vez quisiera seguir la moda del momento que apostaba por la rasuración casi total. Pero el tipo josefino de Fernández no sólo corresponde al de un varón en la plenitud de sus días, sino al de un individuo físicamente bello. En efecto, las correctísimas facciones que surgen de la mano del escultor cuando se trata de San José, están haciéndose eco de la propuesta hecha por muchos autores para quienes la juventud del santo corre pareja con su hermosura corporal. Tales doctrinas parecen guardar relación directa con la estética de los

<sup>5</sup> GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*. Valladolid, 1946, p. 103.

<sup>6</sup> “...más verosímil es que fuera de edad madura y no juvenil, más para que guardara la dignidad de su esposa que para que la violara; y por esto es verosímil que los sacerdotes buscasse un hombre maduro en edad, prudencia y virtud...” (SOLÁ, Francisco de Paula. “San José en Francisco Suárez”. *Estudios Josefinos*. 1977, N° 61-62, p. 342).

primeros humanistas y su máxima de “bondad engendra beldad”. La belleza es, pues, atributo de Dios y cuanto mayor sea el grado de santidad, mayor será su reflejo exterior en forma de belleza. Así lo aseguran autores como Fray Alonso Guerrero O.F.M.<sup>7</sup> o Domingo de Baltanás O.P., quien además lo justifica en virtud de su “parentesco” con Cristo<sup>8</sup>.

Otro punto a tener en cuenta es el relativo al atuendo del patriarca, donde impera el mismo afán de modernidad que Fernández perseguía con aquella barba de aspecto cuidado. En efecto, al igual que ocurre con otros santos, la indumentaria de San José es intemporal, pero ya Martín González quiso ver un rasgo propiamente español en la forma con que la capa se sujeta al cuello por una hebilla, creando así dos pliegues en pico<sup>9</sup>. No debe extrañarnos la importancia concedida precisamente a esta pieza del vestido de San José, pues ante la ausencia de reliquias corporales, fueron objeto de pública veneración aquellas prendas que supuestamente le pertenecieron. El manto o capa fue sin duda una de las que más fama cobraron, pero sabemos que la Catedral de Aquisgrán se preciaba de poseer “*i calzari*” de San José, cuya traducción vendría a ser una especie de borceguíes o botas altas tan semejantes a las que luce siempre el tipo josefino de Fernández.

Por otro lado, numerosos documentos testimonian el valor que Gregorio Fernández otorgaba al buen acabado de sus tallas, incluyendo la policromía que en el caso de San José parece completar el tema iconográfico. Así por ejemplo, cuando la Cofradía de Expósitos encarga el grupo de la *Sagrada Familia*, ponen esta condición: “*En cuanto al vestido de San Joseph, ha de ser la túnica verde el más subido que se pueda;... el manto del santo ha de ser amarillo, o si de aquí a que se haga pareciere mejor, otro color*<sup>10</sup>”. Finalmente, de hecho, se optará por el color rojo, pero ¿qué pudo motivar este cambio por parte de Valentín Díaz con el acuerdo, obviamente, de Fernández? Pues bien, en la “*Josephina*” de Laredo, uno de los libros que con mucha probabilidad ambos conocían, se puede leer lo siguiente:

---

<sup>7</sup> “...era persona bien formada y de agradable rostro...” (IGLESIAS, Ángel Luis. “Josefología de Fray Alonso Guerrero OFM”. *Estudios Josefinos*. 1987, N° 81-82, p. 207).

<sup>8</sup> “...parecíase en rostro y estatura a Nuestro Redentor; y por el consiguiente era hermosísimo...” (LLAMAS, Román. “San José en los predicadores españoles del siglo XVI”. *Estudios Josefinos*, 1977, N° 61-62, p. 423).

<sup>9</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: 1980, p. 52.

<sup>10</sup> EGIDO LÓPEZ, Teófanos. “La Cofradía de San José y los niños expósitos de Valladolid” (1540-1757). *Estudios Josefinos*. 1973, N° 53-54, p. 15.



San José, Monasterio de las Huelgas Reales, Valladolid. (Fotografía: Las Edades del Hombre, Encrucijadas, Astorga, 2000).

*“Está escrito en el Libro de la Vida, en el capítulo XIX de los Números, que mandaba nuestro altísimo Señor que en los sacrificios se le ofreciese, entre otras cosas, grana dos veces teñida. Y por esta grana que se ha siempre de ofrecer y sacrificar a Dios, ha de ser entendida la inflamada caridad que las ánimas justas le ofrecen... Pues si esta grana de la viva, rubicunda y encendida caridad, que han los justos de tener, debe ser dos veces teñida, es a saber: en servir, amar y reverenciar a nuestro altísimo Dios, y en*

*aprovechar su prójimo, ¿quién hay que pueda sentir que, después de nuestra muy gran Señora, hubo ni hay quien ofreciese a su Dios y Señor nuestro en su vivísima grana tan perfectas dos tinturas, como este nuestro patrón de quien esto se relata, el cual fue escogido de la Sabiduría eterna para que amase, acompañase y sirviese a la Santísima Madre del Verbo eterno divino, y tantos años, con tanta fidelidad, diese a la grana teñida en reverenciar a Dios, y segunda vez teñida en servir veintinueve años su Sagrada Humanidad...”<sup>11</sup>.*

Teniendo en cuenta que el destino final de la talla era una cofradía de índole caritativa cuyos principios se encarnaban en la figura paternal de San José, no nos resistimos a pensar que el texto de Laredo pudo haber ejercido alguna influencia en la elección definitiva del color. Pero además de éste, hay otros casos en que la vestimenta de San José concuerda con el asunto donde se inserta. Un buen exponente es el relieve de la Imposición del manto y el collar a Santa Teresa, en el convento de carmelitas descalzos de Ávila, donde San José se cubre con túnica y manto marrones en una clara alusión al hábito de la Orden.

Por otra parte, si atendemos a los temas, comprobamos cómo en aquellos donde aparece San José su figura va adquiriendo poco a poco una relevancia paralela a la que está experimentando a nivel devocional. Es el caso de las Natividades y Epifanías, donde el santo se coloca detrás de María pero con los brazos abiertos en un gesto amplio que indica protección. Mientras, en la *Huida a Egipto* de la Catedral de Plasencia, San José es el varón robusto que toma la iniciativa encabezando el grupo y un papel igualmente destacado nos muestra en la *Circuncisión* de la Iglesia de San Miguel en Vitoria, cuya posición en primerísimo plano no pasa ya desapercibida. Mención aparte en lo que a protagonismo de San José se refiere nos merece el tema de *Sagrada Familia* o *Trinidad jesuítica*, pero renunciamos a la tarea de escudriñar su complejo trasfondo —muy al gusto de la mentalidad contrarreformista— porque sería por sí solo objeto de un capítulo entero. Únicamente destacaremos la faceta innovadora que toma en este asunto San José al situarse prácticamente en pie de igualdad con la Virgen, compartiendo con ella plano y actitud. A través de este recurso, se hace hincapié en la función paternal de José respecto a Cristo y en una operación sin precedentes, se llega a parangonar su figura con la del propio Dios Padre.

---

<sup>11</sup> LAREDO, Bernardino de. *Tratado de San José*. Sevilla: 1535 (Ed. facsímil Madrid, 1977), p.10.



En otras ocasiones, al hilo de lo que ya avanzamos, Gregorio Fernández pone la imagen josefina en relación con santos de alguna orden. El caso más patente será el de Santa Teresa con quien forma pareja en el Retablo Mayor de la Catedral de Plasencia; pero también se advierte un vínculo con lo franciscano en el Retablo de la Capilla de los Vargas en Braojos de la Sierra (Madrid). Aunque obra de taller, la inclusión aquí de San José ha sido explicada por Martín González por el papel de Santa Teresa en la promoción de su culto<sup>12</sup>. Sin embargo, creemos que pudo responder también a otras causas, ya que su colocación en la basa de la segunda columna coincide con la que ocupan en el resto de columnas otros tres santos evidentemente relacionados entre sí: San Antonio, San Francisco y San Diego de Alcalá. Su presencia entre ellos formando así parte de un programa iconográfico

*Izda.* Imposición del manto y el collar a Santa Teresa, Convento de Santa Teresa, Ávila. (Fotografía: Juan José Martín González: El escultor Gregorio Fernández, Madrid, 1980).

*Deba.* Natividad, Villaverde de Medina, Valladolid. (Fotografía: Juan José Martín González: El escultor Gregorio Fernández, Madrid, 1980).

<sup>12</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: 1980, p. 146.

revelaría la consideración de San José como una devoción importante para la orden franciscana, a la cual pertenecía además el comitente, D. Alonso de Vargas.

Por último, cuando San José aparece de forma aislada, Gregorio Fernández optará preferentemente por el llamado tipo itinerante, es decir, acompañado del Niño Jesús que camina a su lado, hallándose ejemplos en los conventos vallisoletanos de las Huelgas y Medina del Campo, así como en las desaparecidas imágenes de San Antonio en Vitoria<sup>13</sup> y del convento de franciscanas en Eibar<sup>14</sup>. De hecho, se llegó a postular a Fernández como creador de dicha tipología pero lo cierto es que el tipo “guiador” o “itinerante” ya consta en una xilografía alemana anterior a 1500, mientras que en España existen al menos dos antecedentes. Por un lado, la escultura que en 1608 Felipe III encarga a Giraldo de Merlo para la puerta de entrada al convento de San José en Ávila; y por otro, la pintura que con este asunto realizó El Greco para la capilla del santo en Toledo. Ambas son, a nuestro juicio, posibles fuentes donde Gregorio Fernández se inspiró a la hora de consolidar un modelo iconográfico que si bien no es invención suya, personaliza y difunde en un proceso análogo al de sus Inmaculadas.

### Conclusión

Creador o no de tipos, lo cierto es que Gregorio Fernández pondrá en circulación una imagen de San José cuya popularidad llegó hasta tal punto que durante todo el siglo XVII apenas se admitirán variaciones en el tema. Su predominio se extenderá por la mitad norte de España en convivencia con el modelo josefino que Montañés Martínez difunde en el sur peninsular. Este tipo “montañésino”, aunque contemporáneo al de Fernández, contrasta notablemente con el suyo al llevar el pelo largo y fino sobre los hombros, túnica de cuello redondo, manto sobre un hombro y sandalias abiertas, distinguiendo así claramente a las dos escuelas, castellana y andaluza.

---

<sup>13</sup> ANDRÉS ORDAX, Salvador. *Gregorio Fernández en Álava*. Vitoria: 1976, p. 17.

<sup>14</sup> URREA, Jesús. “Dos San José ignorados de Gregorio Fernández”. *Estudios Josefinos*. 1976, n° 59, p. 71.



Hecha esta salvedad, el ámbito de influencia que tuvo Gregorio Fernández no deja de ser considerablemente amplio y su caso constituye uno de los más singulares en cuanto a difusión iconográfica se refiere. A tal divulgación contribuyó el hecho de que su obra fuera no sólo garantía de calidad, sino también símbolo de estatus por lo que suponía formar parte de una clientela entre la que se encontraban nobles y cabildos. Lo más notorio, no obstante, es que dichas consideraciones se aplicaron también a sus seguidores, que pasaron a ser legión. De este modo, se les obligará a imitar el modelo referencial hasta el último detalle y cuando se trata de San José esto incluía aspectos en principio tan anecdóticos como las ataduras del manto o el peinado de su cabello. Así lo hará, por ejemplo, Luis Fernández de la Vega en el convento carmelita de Medina del Campo, pero junto a él se sitúan toda una serie de piezas anónimas que comparten idénticas características y por tanto se inscriben en la órbita de un mismo estilo. El rastreo de estas influencias, con incluso raíces en América, daría para otro congreso pero, en cualquier caso, todo lo analizado nos lleva a ponderar la enorme capacidad de la iconografía en esa labor de adscripción —y hasta datación— demostrando una vez más su valía como instrumento auxiliar de la Historia del Arte<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Quiero expresar mi agradecimiento al Ldo. D. Rubén Fernández Mateos, que tan amablemente facilitó parte del material necesario para la elaboración de este trabajo.

#### Bibliografía

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. *Gregorio Fernández en Álava*. Vitoria: 1976.
- Salvador, *Iconografía de San Pedro de Alcántara*. Ávila: 2002.
- EGIDO LÓPEZ, Teófanos. “La Cofradía de San José y los niños expósitos de Valladolid (1540-1757)”. *Estudios Josefinos*. 1973, N° 53-54.
- FRECHET, Léandre. “Historique de la fête du 19 mars comme fête de précepte universelle”. *Estudios josefinos*. 1981, n° 69-70.
- GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*. Valladolid: 1946.
- GARCÍA, Francisco. *Devoción a San Joseph: esposo de la Virgen Nuestra Señora*. Madrid: 1684.
- GÓMEZ MORENO, M.<sup>a</sup> Elena. *Ars Hispaniae. Escultura del siglo XVII en España*. Madrid: 1963.
- GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, Jerónimo. *Sumario de las excelencias del Glorioso San José esposo de la Virgen María*. Roma: 1597.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Juan Martínez Montañés*. Sevilla: 1987.
- IGLESIAS, Ángel Luis. “Josefología de Fray Alonso Guerrero OFM”. *Estudios Josefinos*. 1987, n° 81-82.
- LAREDO, Bernardino de. *Tratado de San José*. Madrid: 1977 (1538).
- LLAMAS, Román. “San José en los predicadores españoles del siglo XVI”. *Estudios Josefinos*. 1977, n° 61-62 .
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid, 1980.
- SOLÁ, Francisco de Paula. “San José en Francisco Suárez”. *Estudios Josefinos*. 1977, n° 61-62.
- URREA, Jesús. “Dos San José ignorados de Gregorio Fernández”. *Estudios Josefinos*. 1976, n° 59.
- VILLEGAS, Alonso de. *Flos Sanctorum*. Madrid: 1652.
- VV.AA. *Gregorio Fernández 1576-1636*. Valladolid: 1999.



## ESTÉTICA E ICONOGRAFÍA DE LAS IMÁGENES MARIANAS DE LA COFRADÍA PENITENCIAL DE LA SANTA VERA CRUZ DE VALLADOLID

Enrique Gómez Pérez

### Resumen

La devoción mariana de la Cofradía de la Vera Cruz de Valladolid, es algo singular dentro de las de Castilla, al poseer por titular una imagen mariana y no un crucificado que es la norma más habitual. En el presente trabajo se revisan y analizan las imágenes marianas de esta cofradía, valorando su estética e iconografía. Tras revisar la bibliografía entorno a ellas y comparar este caso con otras cofradías de la ciudad, se puede llegar a la conclusión de la pervivencia y convivencia hasta nuestros días, entre las imágenes de vestir y las de talla completa, que con diferente estética poseen un valor similar, sobretodo para el ámbito cofrade. Los modelos de Gregorio Fernández y su taller influirán tanto en la plástica castellana, que hasta nuestros días se mantiene y cree que las imágenes de vestir son ajenas a Castilla y propias de tierras del sur de la península, cuando la realidad al menos desde el siglo XVI al XIX era bien distinta. El análisis del caso concreto de la Penitencial de la Vera Cruz de Valladolid, puede servir de punto de inicio para otros estudios semejantes en diferentes cofradías de Valladolid o de Castilla.



La Semana Santa de España, siguiendo el esquema general que enunció el profesor José Sánchez Herrero<sup>1</sup>, se configura a lo largo del siglo XVI. Lo que no excluye

---

<sup>1</sup> SÁNCHEZ HERRERO, José et al. "Los cuatro tipos de Cofradías de Semana Santa, desde su fundación hasta la crisis del s.XVIII en la Andalucía bética y en Castilla". En *Actas I Congreso de Cofradías de Semana Santa*. Zamora 1988, p. 259.

que existan algunas cofradías fundadas en el siglo XV, como la *Cofradía Penitencial de la Santa Vera Cruz* de Valladolid. Esta es la penitencial más antigua de la ciudad del Pisuerga, de la cual hay noticias documentales al menos desde 1498<sup>2</sup>. Aun cuando la cofradía surgió siguiendo modelos comunes a toda Castilla, desde el siglo XVIII la devoción popular ha implicado la particularidad de que la imagen titular de la agrupación sea la de *Nuestra Señora de los Dolores*, perdiendo fuerza y protagonismo la imagen del *Cristo de la Cruz*, el cual cedió titularidad y retablo a la imagen de la Dolorosa que talló Gregorio Fernández para el paso del *Descendimiento*. La desaparición del rico archivo de la penitencial, en el incendio de 1806 nos ha privado de una importantísima fuente de datos y testimonios directos. Los fondos con los que cuenta este archivo son básicamente del último cuarto del siglo XIX a nuestros días, lo que nos obliga a seguir la historia de esta cofradía a partir de documentos de otras procedencias y citas diversas, que, aunque a veces muy valiosas, nos dan siempre una visión incompleta y fragmentaria.

La devoción hacia la Virgen María entre los cofrades de la Cruz, ha generado la realización de varias imágenes bajo diferentes advocaciones. Estas son de dos tipos: *imágenes de vestir* e *imágenes de talla*. Entre las segundas se encuentra la titular de la cofradía, obra de Gregorio Fernández, mientras que el resto son obras de momento anónimas, que siguen fielmente o reinterpretan los modelos creados por el maestro del barroco castellano. Al análisis de todas estas esculturas marianas conservadas en la iglesia de la Cofradía Penitencial de la Santa Vera Cruz<sup>3</sup> de Valladolid se encuentra dedicada esta comunicación.

### Las imágenes marianas de vestir de la Vera Cruz de Valladolid

Las imágenes de vestir son tan antiguas como las de talla, aunque su mantenimiento, genera un mayor gasto por las continuas renovaciones de vestuario y sus complementos. El uso de elementos postizos añadidos a las tallas se emplea desde

---

<sup>2</sup> LIBRO DE ACTAS DEL AYUNTAMIENTO DE VALLADOLID. año 1498. Transcripción de Tomás Fernando Pino Rebollo. Valladolid, 1992, pp. 59 y 60.

<sup>3</sup> GARCÍA CHICO, Esteban. *La Cofradía Penitencial de la Santa Vera Cruz*. Valladolid. 1962. GARCÍA GUTIÉRREZ CAÑAS, Mariano Antonio. *Esplendor, Ocaso y Resurrección; Las Procesiones Vallisoletanas de Semana Santa. Siglos XVI al XIX*. Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid 2000. MARTÍN LOZANO, José Enrique. *Iglesia Penitencial de la Santa Vera Cruz (1595)*. Valladolid. Sin fecha.



Paso de la Borriquilla  
o la Entrada Triunfal de  
Jesús en Jerusalén.  
Atribuido a Francisco de  
Giralte, mediados del siglo  
XVI. Cofradía de la Santa  
Vera Cruz. Valladolid.

época gótica<sup>4</sup>, aunque su mayor profusión se alcanzó en el periodo barroco. Como señala Marta Sánchez Marcos, el “*devoto instinto de adornar con mantos, y aún con vestidos, las imágenes religiosas es antiquísimo, anterior al mismo cristianismo. Baste recordar el cortejo panatenaico de Atenas donde una procesión de caballeros se dirigía al Partenón, para ofrecer a la diosa su nuevo peplos o túnica sagrada. Pero es en el siglo XII cuando se tienen noticias de colocaciones de coronas sobre la imagen de la Virgen. Se documentan por inventarios de tesoros, donaciones de mantos y*

<sup>4</sup> MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José. “El Santo Cristo de Burgos y los Cristos Dolorosos articulados”, en *B.S.A.A. ts. LXIX-LXX*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003-2004. pp. 207 a 246.

joyas a las imágenes de devoción desde el siglo XIII<sup>5</sup>. Hay imágenes que fueron creadas desde su encargo, para ser vestidas, mientras que hay otras que fruto de la devoción popular son vestidas para poder ser procesionadas. Así ocurría con la *Virgen de San Lorenzo*, patrona de Valladolid, de la cual por ejemplo, hay documentado como en 1561 el cabildo de la colegiata le regala un manto y traje de damasco azul bordados en oro<sup>6</sup>. Como señala José Ignacio Hernández Redondo, al hablar de las imágenes de vestir, actualmente se las asocia solo con Andalucía y ello “*ha dado lugar a que se incurra en el error de afirmar que la escultura de vestir es un procedimiento ajeno por completo a la escultura procesional castellana*”<sup>7</sup>. Es significativo sin embargo que aún hoy en los templos y capillas, de las cofradías penitenciales de Valladolid, se encuentran al culto diferentes imágenes de vestir o vestidas como: la *Virgen de la Soledad* (1873)<sup>8</sup> y la de la *Encarnación* en las Angustias. En la penitencial de Jesús Nazareno, hasta el siglo XX la imagen del Nazareno titular estaba revestida con túnicas bordadas. Otras imágenes de vestir de esta cofradía son la *Soledad del Sacro Monte Calvario* (1706)<sup>9</sup>, la *Virgen de los Remedios* y *San Pedro Regalado*. La Cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo guarda en la clausura de San Quince una imagen de la *Virgen* de vestir y se documenta como desde 1586 tenía otra imagen de vestir de la *Virgen con el Niño* que ha desaparecido<sup>10</sup>.

---

<sup>5</sup> SÁNCHEZ MARCOS, Marta. “La Virgen de las Nieves”. En *Codex Aquilarensis* 9. Aguilar de Campóo. Centro de Estudios del Románico, Diciembre 1993, p. 107.

<sup>6</sup> BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier. *Virgen de San Lorenzo, patrona de la ciudad*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2007, p. 61.

<sup>7</sup> HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio. “La Escultura Procesional: materiales y técnicas”. En *Conoce la Semana Santa de Valladolid. Imagineros en la Semana Santa y su obra*. Valladolid, Junta de Cofradías de Semana Santa, 2000, pp. 62 y 63.

<sup>8</sup> CARRIÓN FERRERO, Alejandro. “El Cristo del Jubileo”. En *Anuario de la Ilustre Cofradía Penitencial de Nuestra Señora de las Angustias*. Valladolid. 1999, N° 38, pp. 51 a 56. ORDUÑA REBOLLO, Enrique. *Cofradías y Sociedad Urbana. La Ilustre Cofradía Penitencial de Nuestra Señora de las Angustias de Valladolid (1563-2002)*. Buenos Aires-Madrid: 2003, pp. 440 y 441.

<sup>9</sup> GARCÍA MARTÍN, Enrique. “Virgen de la Soledad”. En *Virgen de Pasión*. Catálogo de la exposición. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2002, p. 38. LUNA MORENO, Luis. “Un grabado de la Virgen de la Soledad”. En *Boletín Informativo. Marzo 2001*. Cofradía Penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Valladolid 2001, pp. 35 y 36.

<sup>10</sup> GARCÍA GONZÁLEZ, Raquel. “Nuestras Vírgenes”. En *Boletín Informativo*. Valladolid. Cofradía Penitencial de la Sagrada Pasión de Cristo, *Diciembre 1995*, n° 9, p. 7.



Además posee la imagen de vestir de *Jesús Nazareno*<sup>11</sup>, puesta al culto en el Santuario del Carmen Extramuros y su cotitular la *Virgen de la Pasión* cuando procesiona en octubre luce su manto de tela sobrepuesto, tal y como lo ha tenido durante siglos. La V.O.T. rinde culto a la *Soledad* de las Isabeles y ha intentado, sin éxito de momento, procesionarla en la tarde del Jueves Santo. De todas ellas la única que participa hoy en las procesiones de Semana Santa, es la imagen de la *Virgen de los Dolores* de la Cofradía de la Exaltación de la Cruz y Nuestra Señora de los Dolores, que sale en procesión desde 1994 en la noche del Viernes de Dolores<sup>12</sup>.

Entre las imágenes marianas que actualmente posee la Vera Cruz, la más antigua es la devota talla de la **Virgen de la Paz**. Es esta una obra de vestir, del siglo XVI, que en origen pertenecía al desaparecido templo parroquial de San Julián y Santa Basilisa. Esta parroquia se unió con la de San Miguel y ambas trasladaron sus retablos e imágenes al templo de la antigua casa jesuita de San Ignacio. Como señala Jesús Urrea, lógicamente, algunas devociones y sus propiedades, se reubicaron en la ermita del Val y en la iglesia de la Cruz, al estar sobradamente dotado de retablos, pinturas y esculturas el antiguo templo jesuíta<sup>13</sup>. Es Anastasio Serrano Rubio, quien tras revisar y ordenar el archivo de la iglesia de San Miguel, redacta una separata, donde consigna los documentos existentes y las noticias para él más relevantes. Entre los libros de inventarios de San Julián y Santa Basilisa localiza la existencia de la Virgen de la Paz y luego claramente dice "... Nuestra Señora de la Paz, folio 33, cuya imagen está en la Penitencial de la Cruz."<sup>14</sup> La Virgen de la Paz es una escultura de vestir, de rasgos arcaizantes, que se podría fechar como realizada en el siglo XVI, aunque actualmente se encuentra muy reformada. La imagen del Niño Jesús aun conserva parte de su talla completa que permite datar mejor aún la obra. La Virgen, en alusión seguramente al episodio toledano de la paz establecida entre cristianos y musulmanes, porta en su mano derecha un banderín, en el que se

<sup>11</sup> LUNA MORENO, Luis. *Caida y Despojo de Cristo*. Museo Nacional de Escultura. Valladolid 1993.

<sup>12</sup> SAN JOSE C. CARREÑO, José Luis. *Semana Santa en Valladolid*. Valladolid 2004, p. 29.

<sup>13</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús y SOLÉ ELVIRA, Gloria. *Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León. Cuadernos de Restauración 3. Retablo mayor de San Miguel de Valladolid*. Valladolid 2007, pp. 22 y 23.

<sup>14</sup> Archivo parroquial iglesia de San Miguel Valladolid. ANASTASIO SERRANO RUBIO. "Estado Demostrativo Actual del Archivo de la Real Iglesia Parroquial de San Miguel y San Julián de Valladolid, desde su origen hasta la fecha de este impreso". Valladolid. 1887. fol. 4.



Dolorosa de  
la Vera Cruz.  
Cofradía de la Santa  
Vera Cruz de Valladolid  
(Colección:  
Javier Burrieza).

encuentra bordada la palabra “PAZ”, que permite identificar su advocación. En realidad, desconocemos cual sería su atributo originario, quizás un cetro o un rosario, puesto que en su mano derecha posee una cuenta perforada en la que se podrían incluir cualquiera de los elementos citados. Su cabeza se ciñe con una sencilla corona real, con imperial y resplandor con estrellas.

Aunque esta imagen de la Virgen de la Paz no fuera propia de la penitencial, las imágenes de vestir no fueron ajenas a la cofradía, que aún conserva varias, entre las que se encuentran la *Virgen de la Soledad*, el *Cristo del paso de la Borriquilla* que Parrado ha relacionado con el escultor Francisco Giralte, datándolo hacia 1542-1550<sup>15</sup>, aunque Hernández Redondo ya ha distinguido dos fases en la realización

<sup>15</sup> PARADO DEL OLMO, Jesús. En *El Árbol de la Vida. Las Edades del Hombre*. Segovia, 2003, p. 55.



del conjunto<sup>16</sup> y el *Cristo del Descendimiento* con su paño de pureza de tela. Entre las desaparecidas estaban las del primitivo paso de la Oración del Huerto, que contaba con varias de ellas y que la cofradía de la Vera Cruz de Valladolid<sup>17</sup>, en 1623 vendió a la Cofradía de la Pasión de Medina de Rioseco<sup>18</sup>. Actualmente la imagen de la Virgen de la Paz recibe culto sobre una elegante peana de ángeles atlantes del siglo XVII, que no presenta talla en su parte posterior, quizás para dejar caer la cola del manto. Esta talla se encuentra ocupando la hornacina central de un retablo rococó obra del siglo XVIII, procedente del convento de San José de mercedarios descalzos<sup>19</sup>.

La imagen de **Ntra. Sra. de la Soledad** es una talla del segundo cuarto del siglo XVII, con ojos de cristal, de la que el desafortunado incendio del 26 de abril de 1806, nos impide el conocer su origen, el autor de la misma y si participaba en las procesiones de la penitencial. Si queda documentado como al menos a finales del siglo XX, participaba en la madrugada del Jueves al Viernes Santo en la procesión de Sacrificio y Penitencia, para realizar estación de penitencia en la catedral, aunque actualmente no procesiona. Esta escultura representa a María, de pie, con la cabeza ligeramente girada y la mirada baja, orando en su soledad, con las manos entrelazadas a la altura del pecho. Su cabeza se ciñe con un sencillo resplandor de plata del siglo XIX. Se la representa vestida con manto negro y saya blanca, siguiendo el ejemplo de la *Virgen de la Victoria*, de Madrid, regalada al convento de los Mínimos por la reina Isabel de Valois, mujer de Felipe II, y vestida con las ropas de luto de la camarera mayor, la duquesa viuda de Urueña y que había sido reali-

<sup>16</sup> GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos para el estudio del arte en Castilla. III*. Valladolid, 1946, p. 276.

<sup>17</sup> PINHEIRO DA VEIGA, T. *La Fastiginia*. Traducción y notas de N. Alonso Cortés Valladolid 1916. (Ed. Valladolid 1973).

<sup>18</sup> ROJO VEGA, Anastasio. *Fiestas y Comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*. Ayuntamiento de Valladolid. 1999, p. 171. LUNA MORENO, Luis. “Los pasos procesionales de la Vera Cruz de Valladolid antes de Gregorio Fernández”. En *Actas del III Congreso de Cofradías de la Vera Cruz*. Bilbao, 2004 (en prensa). Agradezco a don Luis Luna Moreno la facilitación de esta comunicación para su consulta. ALONSO PONGA, José Luis (Coordinador). *La Semana Santa en la Tierra de Campos Vallisoletana*. Valladolid: Grupo Página, 2003, p.173.

<sup>19</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.ª Antonia. *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid. 1998, pp. 580 y 582.



Nuestra Señora de los Dolores, Taller vallisoletano, h. 1600. Parroquia Nuestra Señora del Carmen (Delicias), alumbrada por la cofradía de la Exaltación de la Cruz y Nuestra Señora de los Dolores (Fotografía: Pedro Muñoz Rojo).

zada en 1565 por Gaspar Becerra. Como señaló Luis Luna Moreno “En las procesiones vallisoletanas había también una imagen de vestir de esta advocación, constituyendo el último paso de la Cofradía de la Piedad”<sup>20</sup>, que era la titular de la citada cofradía y había sido

<sup>20</sup> LUNA MORENO, Luis. “Virgen de la Soledad”. En *Pequeñas imágenes de la Pasión en Valladolid*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 1987, p. 71.



realizada según Javier Burrieza en 1600 por Pedro Gómez Osorio<sup>21</sup>. Igualmente la imagen de vestir de la *Soledad del Sacro Monte Calvario* de la penitencial de Jesús Nazareno, participó en las procesiones de su cofradía, aunque actualmente no procesione.

### Las imágenes marianas de talla

Conviniendo con las imágenes de vestir hay otras de talla completa. Colocada en una de las hornacinas del retablo mayor de la iglesia de la Cruz, que fue estrenado en 1681, se encuentra una imagen de la **Virgen Dolorosa**, que conformaba un calvario con la escultura de San Juan y el *Cristo de la Vera Cruz*, denominado “*del Humilladero*” que estuvo colocado en la hornacina central del retablo. En esta obra María, se representa de pié, con la mirada caída y sus manos unidas agarrando un pañuelo con el que enjugar sus lágrimas. La imagen, de madera tallada, presenta policromía con los colores propios de la Virgen de los Dolores: túnica de tonos rojos y manto azul, contando con un estofado de ricas labores con motivos decorativos. Esta iconografía de María como Dolorosa, de pié, con los colores rojo y azul, es habitual en las representaciones de los grupos de tema pasionario, especialmente en los Calvarios. Durante un corto espacio de tiempo, entre los años 1950 a 1957, esta Virgen y el San Juan del retablo mayor, junto con una Magdalena del Museo Nacional de Escultura, conformaron un paso procesional alumbrado por los periodistas miembros de la desaparecida cofradía del Discípulo Amado, la cual realmente nunca logró que fueran aprobados sus estatutos<sup>22</sup>.

La titular de la cofradía, **Nuestra Madre María Santísima de los Dolores de la Vera Cruz**, es una escultura realizada por Gregorio Fernández<sup>23</sup> en 1623, no de un modo independiente, sino formando parte del paso del *Descendimiento*. En 1727 la devoción popular hacia ella, hace que la cofradía en cabildo acuerde separarla del

<sup>21</sup> BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier. *Cinco siglos de cofradías y procesiones. Historia de la Semana Santa en Valladolid*. Valladolid: Junta de Cofradías de Semana Santa y Ayuntamiento de Valladolid, 2004, p. 72.

<sup>22</sup> BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier. *Op. Cit.* Valladolid 2004. p. 154. SAN JOSE C. CARREÑO, José Luis. *Op. Cit.* p. 22.

<sup>23</sup> FERNÁNDEZ GONZALEZ, M.<sup>a</sup> del Rosario y LUNA MORENO Luis. *Gregorio Fernández y la Semana Santa de Valladolid. En el CCCL aniversario de su muerte*. Catálogo de la exposición. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. 1986. URREA, Jesús (dir). *Gregorio Fernández. 1576-1636*. Catálogo de la exposición. Fundación Santander Central Hispano. Madrid. 1999.

Descendimiento, para conformar con ella sola un paso con el que cerrar la procesión del Jueves Santo. En 1745 se colocó en el camarín de espejos del retablo mayor a los pies del *Cristo de la Cruz* o *del Humilladero*<sup>24</sup>, al que finalmente desplazará de dicho lugar. A inicios del siglo XX, tras la creación de la Cofradía del Cristo de la Agonía, se puso de fondo del camarín, de donde ya se había retirado el *Cristo del Humilladero*, un lienzo con la representación del *Cristo de Limpias*<sup>25</sup>, que actualmente se conserva enrollado en las dependencias de la cofradía. Resultaría extraño ver este lienzo en el camarín, puesto que en él se encuentran representadas las imágenes de María y San Juan, con lo cual, en el retablo San Juan quedaría representado en dos ocasiones (una en lienzo y otra en talla) y la Virgen Dolorosa en tres (una en lienzo y en dos tallas).

La imagen titular de la cofradía, representa a María Dolorosa, sentada, elevando la mirada y en el momento en el que abre sus brazos, manifestando su desconsuelo ante el Hijo que es descendido de la Cruz. Una larga espada traspasa su corazón, como expresión de su dolor de Madre por los sufrimientos padecidos por su Hijo, rememorando así la profecía del anciano Simeón. La imagen, de madera tallada, presenta policromía con los colores propios de la Virgen de los Dolores: túnica de tonos rojos y manto azul. Quizás el segregar esta talla del grupo procesional al que pertenecía, esté en relación con que en el siglo XVIII se diversifican las representaciones, asignando a la Dolorosa los hechos de la Pasión hasta el Descendimiento y correspondiendo a la Soledad a partir de este momento. Quizás ya en el siglo XVII o en el XVIII se le colocase el resplandor y la espada de plata, aunque la ausencia de documentos no nos lo permiten afirmar. Sin embargo si que está documentado como en 1802, “*los señores comisarios de la Virgen ...bizieron a su costa la corona de Nuestra Señora, la echura y entregaron a la cofradía de la cruz d`evano con sus cantoneras, Ynri y ráfagas de plata ...*” que les costaron 2.250 reales<sup>26</sup>. Aún cuando la fecha es tardía, quizás sustituyesen a otras anteriores. Estas obras actualmente aún se conservan y se alternan en su uso con otros realizados en el siglo XX. Además la imagen posee otra presea,

---

<sup>24</sup> AGAPITO Y REVILLA, Juan. *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*. Valladolid 1925. Estudio introductorio de Javier Burrieza. Edición facsímil. Editorial Maxtor. Valladolid. 2007, p. 73.

<sup>25</sup> AGAPITO Y REVILLA, Juan. *Op.cit.* p. 77.

<sup>26</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, Tomo XIV, parte primera*. Valladolid, 1985, p. 214.



un cetro de “*Reina del Dolor*”, que nunca se coloca en sus manos, pero desfila sobre un cojín delante de su paso, junto al resplandor y la espada. Esta presea se relaciona con el acto que desde 1962 el Sábado Santo, se realiza ante esta imagen: el ofrecimiento de los dolores y el homenaje a la Virgen como Reina del Dolor.

Precisamente la espada es objeto de una piadosa devoción entre los cofrades, quienes la solicitan en casos de enfermedad, operaciones, etc. esperando la especial intercesión de la Virgen Dolorosa por ellos.

La imagen de la **Virgen del Carmen** se encuentra inspirada en la *Virgen de las Candelas* de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid. Repite su disposición, aunque se identifica como Virgen del Carmen, además de por su policromía, por tener tallado el escapulario que diferencia a esta, del modelo en el que quizás se inspira. En esta obra el giro del cuello de María, es más evidente y remarca más la dirección de la mirada de soslayo que dirige la Madre hacia el Niño. Normalmente se pone en relación con la citada imagen de la Virgen de las Candelas, aunque es muy probable que en realidad se tomase como modelo para su realización, la desafortunadamente perdida Virgen del Carmen que en 1627 realizó Gregorio Fernández para los carmelitas calzados de Valladolid, obra muy alabada y que Ceán Bermúdez consideró como “*la mejor estatua que se conoce de este artista*”. En esta escultura de la Vera Cruz, María sostiene en su mano derecha el escapulario del Carmen, obra de tela bordada y en la izquierda un paño de talla. La Virgen no sujeta directamente al Niño Jesús, que esta tallado como pieza independiente, para facilitar que fuera vestido. Esto igualmente también posibilitó que el Niño original fuese robado, lo que implicó la realización en el año 2000 de una nueva imagen del Niño Jesús obra del escultor sevillano Rafael Martín Hernández. En 1803, se solicitó permiso para establecer en esta iglesia penitencial “*una nueva Cofradía del Carmen, destinada al socorro de pobres de la parroquia de San Miguel*”<sup>27</sup>. Entre los capítulos de concordia para el establecimiento de esta cofradía, en el primer artículo claramente se dice: “*Que la cofradía de la Vera Cruz, dará a la nueva congregación la imagen de Nuestra Señora del Carmen con su retablo y capilla en la forma que hoy se halla...*”<sup>28</sup>, por lo que es de suponer que fuera la misma que la actual y seguramente los cofrades de la cruz la dan, por ser de su propiedad. A este momento corresponderá la realización de la peana en que se asienta la imagen.

<sup>27</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Op. Cit.* p. 214.

<sup>28</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Op. Cit.* p. 215.

Sobre su cabeza ciñe una corona real con imperial y resplandor, de metal dorado, que le queda algo pequeña y que quizás por sus dimensiones, perteneciese a la Virgen de la Paz. Seguramente esta cofradía del Carmen desapareció a los pocos años como consecuencia de la instalación de los carmelitas y su V.O.T. en el cercano templo de San Benito el Real. Peor suerte corrió la imagen de la *Virgen del Carmen* que poseía la penitencial de Jesús Nazareno, la cual quedó totalmente carbonizada en 1876<sup>29</sup>.

Desconocemos por la ausencia de datos en los libros de la cofradía, el autor y la ubicación dentro del templo penitencial de la escultura de la **Inmaculada Concepción** que actualmente se conserva en la Sala de Cabildos. El prototipo de la imagen de María Inmaculada de escuela castellana, fue creado por Gregorio Fernández y será repetido con ligeras variantes a lo largo del siglo XVII. Una de esas obras realizada siguiendo la variante del citado prototipo es esta de la Vera Cruz, pieza que se realizaría seguramente en el último tercio del siglo XVII. Esta tallada en madera, aparejada, dorada, policromada y ricamente estofada. Su iconografía como virgen apocalíptica se remarca con la aureola de rayos que rodea a la figura. Concebida como pieza fácilmente transportable, quizás se circunscribiría al ámbito de las devociones domésticas o probablemente para algún altar de cultos ocasional. A diferencia del prototipo fernandesco, la imagen de María no posee un manto rígido y cónico, ni está recogido en su espalda, sino que para romper el hieratismo recoge el manto en un brazo, hacia un lado.

En 1757, se realiza una **copia de la Virgen de los Dolores**, para sustituir a la original de Gregorio Fernández en el paso del Descendimiento, reproduciendo con gran fidelidad el modelo original. A diferencia de la obra de Fernández en ella se emplean los pliegues a cuchillo, propios del siglo XVIII. En 1803 se dice que esta imagen se encontraba “en la sacristía, sobre una mesa”<sup>30</sup>. En el Libro de cuentas, en 1806, entre las referencias a varias reparaciones realizadas para subsanar los destrozos del incendio de ese año, se constata como el tallista Pedro León Sedano “*compone*” esta obra, que igualmente será retocada por el pintor Francisco Navarro<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> ORTEGA DEL RÍO, José Miguel. *El Siglo en el que cambió la ciudad. Noticias artísticas de la prensa vallisoletana de XIX*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2000, p. 229.

<sup>30</sup> AGAPITO Y REVILLA, Juan. *Op.cit.* p. 71.

<sup>31</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Op. Cit.* p. 216.



Nuestra Señora  
de la Soledad,  
*anónimo, siglo XVII.*  
*Monasterio de Santa Isabel.*  
*Hermanas Franciscanas*  
(Fotografía: Antonio Acebes)

## Conclusión

La devoción mariana de la penitencial de la Vera Cruz de Valladolid, queda documentada desde el siglo XVI a nuestros días. Sus imágenes marianas derivan en su mayor parte de dos modelos claramente diferenciados: el de imágenes de candelero para vestir y las imágenes de talla completa siguiendo el modelo dado o inspirado en las obras de Gregorio Fernández.

Curiosamente en casi todas las cofradías históricas de la ciudad del Pisuerga que han poseído imágenes marianas, estas eran indistintamente de vestir y de talla,

constatándose como hasta el siglo XIX han gozado de gran predicamento entre los devotos las imágenes de candelero o de vestir, en contra de la errónea opinión generalizada actual, de que este tipo de obras no se produjeron en Castilla, ni son propias de estas tierras. Ya desde finales del siglo XVIII comenzará a denostarse este tipo de esculturas por parte de algunos eruditos. Inicialmente desde el poder eclesiástico y posteriormente desde el civil, se llamará la atención para evitar las vestimentas poco apropiadas. No importaba tanto que las imágenes fueran de vestir, sino que guardasen la debida “*gravedad y decencia*” que requerían por ser objeto de culto. A modo de ejemplo en una fecha tan tardía como 1806 se dice y pide expresamente: “*Que las cofradías y los respectivos Párrocos cuiden que las efigies no lleven vestidos que no sean propios a la gravedad y decencia, sin permitir alhajas de piedras, oro, plata, peinado ni otro ornamento que desdiga*”<sup>32</sup>. Lógicamente si algo se prohíbe es por ser habitual y con ello realizarse, en algunas ocasiones, con excesos.

Partícipe de esta estética también fue el maestro del barroco castellano, Gregorio Fernández, quién además de emplear postizos en sus obras de talla completa, también realizó varias para que fueran vestidas, como los Niños Jesús de algunas de sus vírgenes; el Cristo del paso del Descendimiento de la Vera Cruz; el controvertido Nazareno del Carmen Extramuros que Luis Luna señala como obra de Fernández; el arcángel San Gabriel de Tudela de Duero hoy en el Museo Diocesano que además de vestidos poseía unas alas móviles con bisagras; el Ecce Homo de San Nicolás, el cual hasta su llegada al Museo Diocesano se cubría con un manto de tela; el San Antonio de Padua de la Cofradía de Sastres de San Francisco, que hoy se localiza en la iglesia de San Miguel o el Yacente que realizó para los jesuitas en este mismo templo, son todas obras hechas por Fernández y fueron realizadas para estar vestidas con elementos textiles. Quizás el realizar imágenes para vestir, dotadas de cuerpos, como señala Jesús Urrea, le sirvió al escultor como “*la disculpa que continuó teniendo el artista para interpretar disimuladamente el cuerpo en su desnudez*”<sup>33</sup>, o seguramente las realizó así por expreso deseo de los comitentes.

---

<sup>32</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ CAÑAS, Mariano Antonio. Op. cit. p. 57.

<sup>33</sup> URREA, Jesús (dir). Op. cit. p. 104.



## GREGORIO FERNÁNDEZ Y SU IMPRONTA EN LA IMAGINERÍA PROCESIONAL LEONESA

Carlos García Rioja y Gonzalo F. González-Cayón

### Introducción

La trascendencia de la obra de Gregorio Fernández, estudiada a lo largo de la historia desde diversidad de puntos de vista por numerosos autores, es seguidamente analizada en el ámbito provincial leonés, desde la generalidad de sus trabajos, cronológicamente descritos, hasta ahondar en la importancia que su figura supone para la Semana Santa de la ciudad de León.

Y es que, sin contar con grupos salidos de sus gubias, como sucede en Valladolid, la impronta de Gregorio Fernández es notable de forma directa e indirecta, con imágenes de autoría documentada que han procesionado en León al paso de los siglos y con otros conjuntos escultóricos, nacidos de su inspiración, que fueron llevados a cabo por seguidores y discípulos de este *maestro* del Barroco español.

### La obra de Gregorio Fernández en la provincia de León

Está fuera de duda que la obra del escultor lucense (Sarria, 1576) se extendió progresivamente desde Valladolid hacia las regiones limítrofes o más cercanas. Prueba de ello es la provincia de León, donde Gregorio Fernández dejó buenas muestras de su prolífica trayectoria artística, desde sus primeras etapas hasta la última, siendo la primera comarca en contar con su obra la de Tierra de Campos, geográficamente contigua y parcialmente inmersa en Valladolid.

Así, en 1610, el Monasterio de los Santos Facundo y Primitivo de Sahagún, bajo el auspicio benedictino, le encarga el Retablo Mayor de su templo, obra hoy desaparecida, que constaba de banco, tres cuerpos y cinco calles y que –bajo el diseño del monje del próximo cenobio de Santa María de Sandoval, fray Pedro

Sánchez— tardó cerca de una década en ser concluido. De igual factura resultaría muy probablemente la imagen de San Benito esculpida para esta orden, como así lo atestigua la única obra de Fernández que aún se conserva en esta localidad: San Juan de Sahagún, realizada en los primeros años del siglo XVII, coincidiendo con la beatificación del fraile, oriundo de esta localidad leonesa. El santo aparece en esta efigie —de tamaño superior al natural— vestido con el hábito agustiniano y portando un cáliz en su mano derecha y un ramillete de flores en la izquierda.

Con posterioridad a estas obras, los estudiosos señalan la realización del Cristo que recibe culto en el Monasterio —casualmente también benedictino— de la cercana localidad de San Pedro de las Dueñas. Un Crucificado, alabado por expertos como Martín González o García Chico que lo tildan de *juven*, en el que Fernández demuestra sus ya avanzados conocimientos sobre anatomía y que entronca con las imágenes procesionales que, por esa misma época, firma en Valladolid. El Cristo en la Cruz de San Pedro de las Dueñas, sin buscar necesariamente esa llamada a la admiración y al sobrecogimiento de los pasos de Semana Santa, continúa esta línea estética que el escultor gallego supo imprimir y desarrollar como pocos.

Sólo unos años después, es Astorga la receptora de la obra de Fernández, con una Inmaculada encargada para su Catedral, una efigie que conserva los ricos detalles de pasamanería y aureolas originales y que se enmarca en el acostumbrado esquema tantas veces repetido por el escultor —arrastrado, sin duda, por la extraordinaria propagación del culto concepcionista— y que muy probablemente vuelve a llevar a cabo más tarde para la iglesia de San Marcelo en la capital leonesa, curiosamente el último lugar de la provincia al que llegan las tallas del genial imaginero.

Según documenta el experto Fernando Llamazares<sup>1</sup>, en 1628 recibe el encargo del grupo de *Nuestra Señora de la Piedad*, que entrega a los frailes del hoy desaparecido Convento del Carmen Descalzo de La Bañeza, con destino a la Capilla fundada años antes en ese cenobio por Juan de Mansilla y su esposa, Beatriz Gómez, y que desde 1836 —como consecuencia de la Desamortización— se encuentra en el templo parroquial de Santa María. Este conjunto, cronológicamente el último de los realizados bajo este mismo motivo iconográfico, de composición piramidal y a tamaño natural, donde destacan los cuidados gestos de la Virgen y la resolución

---

<sup>1</sup> LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando. "La Piedad de Santa María de La Bañeza, obra documentada de Gregorio Fernández". *Tierras de León*. 1986, n° 65, pp. 115-126.



anatómica del Señor, fue inicialmente proyectado para retablo, aún contando con los consabidos recursos de elementos postizos. Sin embargo, procesionó en la Semana Santa bañezana durante varias décadas, siendo sustituida la talla original recientemente por una copia ejecutada en 2007 por Mariano Nieto Pérez para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno.

También en ese referenciado año de 1628, coincidiendo con la conclusión de la nueva iglesia de San Marcelo en León —iniciada en 1582 sobre planos del arquitecto Juan de Ribero— se le habría encargado a Gregorio Fernández la imagen del santo titular, a la sazón patrón de la ciudad, correspondiendo al sentir de los feligreses, que entendían que ésta debía ser realizada por el escultor más renombrado de la época. No en vano, en este templo parroquial se conservan desde 1493 los restos del centurión San Marcelo, que aquí aparece vestido con traje militar del siglo XVII, en consonancia con las imágenes de la soldadesca habitual en los pasos procesionales tallados por Fernández para Valladolid y portando los atributos simbólicos del martirio: una cruz y una palma. La efigie, de tamaño superior al natural, preside el Altar Mayor realizado con posterioridad, a lo largo del XVIII, rodeado de sus doce hijos y coronado por la efigie de su esposa, Santa Nonia, a la que rinde culto el templo cercano que acoge a las dos congregaciones penitenciales más antiguas de la ciudad.

Sin abandonar esta iglesia, el 1 de julio de 1631, se firma en Valladolid la escritura por la que Antonio de Balderas y su esposa María Flórez encargan a Gregorio Fernández un Crucificado destinado a presidir la Capilla que el matrimonio funda en 1627 en San Marcelo. En el documento, uno de los pocos conservados en relación con el escultor y su obra en la provincia de León, se detallan las dimensiones del Cristo —*de sis pies de alto y que sentiende de dos varas de alto*<sup>2</sup>— así como interesantes detalles sobre su hechura: *...bien acabado con mucho arte y con dientes de marfil y uñas en los pies postizas [...] y se declara que la pintura y oxos de cristal han de ser por cuenta del dicho Antonio de Balderas. Y si quisiere que los clavos de Cristo sean de yerro han de ser por cuenta del dicho Antonio de Balderas. Y es condición que la dicha figura, la dará acabada dentro de dos meses y medio de la fecha de esta escritura*<sup>3</sup>. Asimismo, se concierta en *ducientos y setenta ducados pagados de contado mil y quinientos reales y lo demas estando este acabado*<sup>4</sup> el precio de una de las mejo-

<sup>2</sup> LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando. *Semana Santa de León*. Primera edición. León: Junta Mayor de Semana Santa, 2000, p. 107.

<sup>3</sup> *Ibidem*, nota 2.

<sup>4</sup> *Ibidem*, nota 2.



*Izquierda.*  
Santo Cristo de los Balderas (Gregorio Fernández, 1631).  
Viernes Santo de 1963.  
(Archivo de Gonzalo F. González-Cayón).



*Derecha.*  
Cristo de San Pedro de las Dueñas (Atribuido a Gregorio Fernández, hacia 1620-1625).  
Viernes Santo de 1970.  
(Archivo de Gonzalo F. González-Cayón).

res imágenes cristíferas de este artista del Barroco. De tamaño natural, muestra con fidelidad los rasgos más acusados de la última etapa estilística de Fernández, con un cuidado detallismo —la espina clavada en su ceja (sello muy propio del escultor), los cabellos tallados con minuciosidad, las rodillas demacradas y otros vestigios de la tortura en el resto del cuerpo...— que ahonda en un marcado patetismo realizado por la encarnación mate de la obra. A modo anecdótico, podemos señalar que el matrimonio de los Balderas, que desde entonces *bautiza* este Crucificado con su apellido, falleció en 1636, el mismo año que el propio imaginero, siendo enterrado en la Capilla presidida por este imponente Cristo.

Sin fecha exacta pero coetánea de estas últimas obras para la parroquial de San Marcelo, el contiguo Hospital de San Antonio Abad encarga a Fernández una imagen de su titular, que preside la capilla del sanatorio hasta el traslado de éste en 1922 y la posterior demolición de la vieja fábrica. En el nuevo edificio, ocuparía de nuevo el oratorio hasta que su propietaria, la Diputación Provincial leonesa decidió incomprensiblemente arrumbarlo en los almacenes de la institución, donde aún se encuentra a la espera de un destino digno.



Por fortuna, ésta no es la tónica general, puesto que las imágenes de Gregorio Fernández en la provincia de León gozan de un óptimo estado de conservación, siendo la de San Marcelo y la del *Cristo de los Balderas* las que tal vez mejores cuidados hayan recibido, puesto que su presencia en las exposiciones promovidas por *Las Edades del Hombre* en Astorga (*Encrucijadas*, 2000) y Segovia (*El árbol de la vida*, 2003), respectivamente, fueron motivo para llevar a cabo una restauración impecable que las ha devuelto a su estado original.

### Presencia de Gregorio Fernández en la Semana Santa de León

Por causas que se desconocen, aunque se conjeturan, la celebración popular de la Semana Santa en León no contó durante el siglo XVII, como sucediera en Valladolid, con un genio como Gregorio Fernández que *reinventase* el concepto del paso procesional. Ciertamente, hoy sí desfilan obras de indudable valía artística pero —a la luz de los escasos datos conocidos— las cofradías penitenciales, en sus orígenes y primeras décadas de desarrollo, sólo llegaron a contar con seguidores de la obra de Fernández, tal vez por su escaso mérito artístico o quizá encasillados por unos encargos que les obligaban a repetir una y otra vez los modelos del escultor gallego. De esta forma, Francisco Díez de Tudanca o, con probabilidad Pedro de la Cuadra, a los que más tarde abordaremos, tallaron los escasos grupos concebidos como tales para las congregaciones leonesas. Éstos son los nombres más destacados de una nómina que —con la honrosa salvedad de Luis Salvador Carmona a mediados del XVIII— facturó una imaginería procesional leonesa pobre y desvencijada hasta la aparición de Víctor de los Ríos en 1945, un creador moderno al estilo de Gregorio Fernández en su época, que impulsó la estatuaria semanastera de la ciudad como Ramón Álvarez, Antonio Castillo Lastrucci o Luis Marco Pérez hicieron en otras tantas representaciones plásticas de la Pasión.

De esta forma, obviando a los escultores contemporáneos, la Semana Santa de León cuenta hoy con obras documentadas o atribuidas a Juan de Juni, Gaspar Becerra, Juan de Anchieta, José de Rozas, Tomás de Sierra, Pedro de Mena, Simón Gavilán Tomé... En algunos casos, se trata de imágenes propiedad de antiguas cofradías que, tras muchos años en los retablos son procesionadas y en otros, son tallas de variada procedencia que novísimas cofradías consiguen sacar a la calle por primera vez desde su realización, aunque su concepción original no fuera la del uso procesional.

A este último argumento se acoge la obra de Gregorio Fernández en la provincia de León. Tal vez ninguna de ellas fuera creada por el artista para desfilarse por las

calles, ni inspirada para sobrecoger a un público diverso que se agolpa en las aceras. Lo que sí es cierto es que no será hasta 1940 cuando una imagen de Fernández desfile en la Semana Mayor de la capital leonesa.

De esta forma, el Miércoles Santo, 20 de marzo de 1940, a la nueva Procesión de Penitencia organizada por el Obispo de la Diócesis, asiste el Cristo de la Agonía, al que el pueblo llama de los Balderas en recuerdo del matrimonio al que ya nos hemos referido. La imagen, entonces desconocida para muchos, abandonó aquella noche el templo que lo había acogido durante más de tres siglos, para encaminarse *con austeridad y entre devotos cánticos y la luz de algunas candelas* –tal y como relatan las crónicas de prensa<sup>5</sup>– al Convento de los Capuchinos, de donde partiría un cortejo histórico –que años después desembocaría en el Silencio– en que el Crucificado no volvería a participar.

Sería a finales de 1956 cuando la señora Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno, organizadora de la multitudinaria Procesión de los Pasos, solicitase la participación del Crucificado en su desfile de la mañana del Viernes Santo. Tras un riguroso estudio de la talla, fue aprobada su cesión, procesionando en 1957 a hombros de treinta y cuatro braceros –nombre por el cual son conocidos en León los cargadores de los pasos– figurando como un nuevo conjunto en la penitencial que, tras conformar el Calvario denominado *La Crucifixión*, carecía de imagen sola de Cristo Crucificado.

En 1962 se produce un hecho vital en los anales de la imagen. El 22 de septiembre de ese año, se firma el decreto de erección canónica de la nueva Cofradía de las Siete Palabras que, fundada en el templo parroquial de San Marcelo, se acoge a la titularidad del *Cristo de los Balderas*. El Viernes Santo de 1963, el Crucificado desfila por la mañana a hombros de los hermanos de Jesús Nazareno, tal y como lo venía haciendo hasta entonces y, ya por la tarde, sobre ruedas, preside el Sermón y posterior Procesión de las Siete Palabras. Hasta 1968, las dos cofradías comparten la imagen, con los consiguientes perjuicios para la misma, debido a los ajustados horarios de los cortejos y sus diferentes lugares de salida. Días después de ese último Viernes Santo, el Obispado, argumentando el avanzado deterioro de la efigie, prohíbe su cesión a ambas penitenciales.

---

<sup>5</sup> DIARIO PROA. “La procesión penitencial de anoche”. León, 21 de marzo de 1940, p. 3.



Aunque finalizó de esa forma el devenir procesional del *Cristo de los Balderas* en la Semana Santa de León, su impronta ha quedado manifiesta a través de la fidedigna copia realizada por el artista local Amado Fernández Puente, estrenada en 1969 y que la Cofradía de las Siete Palabras saca a la calle el Viernes Santo —desde 1993 a hombros— y también, desde 1990, en Solemne Via Crucis en la noche del Miércoles Santo, en curioso y casual paralelismo con el primer desfile de la imagen original y en un sobrio acto en que ambas imágenes pueden ser observadas juntas durante escasos minutos, en la Capilla que las inspiró y dio nombre.

Por el contrario, la Cofradía de Jesús Nazareno, en 1969, buscó el auxilio de la congregación hermana de Angustias, que cedió el Crucificado, de anónimo autor castellano y fechado en el siglo XVI. Ya en 1970, las gestiones se encaminaron hacia San Pedro de las Dueñas y su magnífico Cristo, atribuido a Gregorio Fernández y al que ya nos hemos referido en otro apartado, a fin de que figurase en la Proce-

*Izquierda.*

Nuestro Padre Jesús Nazareno (Atribuido a Pedro de la Cuadra, primer tercio del siglo XVII). Viernes Santo de 2002.

(Fotografía: Gonzalo F. González-Cayón).

*Derecha:*

El Expolio (Francisco Díez de Tudanca, 1675). Viernes Santo de 2001. (Fotografía: Gonzalo

F. González-Cayón).

sión de la mañana del Viernes Santo. Así fue, y tras un costoso traslado a la capital, el Crucificado salió a la calle, hasta donde conocemos por primera vez, asistiendo como braceros –de forma inédita y extraordinaria– algunos vecinos de la citada población leonesa. Un hito, sin duda, para la Cofradía de Jesús que ha llegado a contar con dos de los mejores crucificados de Gregorio Fernández en su Procesión de los Pasos.

El hecho, sin duda histórico, no se repetiría ya y la penitencial con sede en Santa Nonia acabaría encargando un Cristo de trazos rectos y moderna factura que, aunque en nada se asemeja a los modelos de Fernández, se ha ganado un merecido hueco en el cortejo *viernesanero*.

No finaliza aquí el fugaz episodio procesional del Cristo de San Pedro de las Dueñas pues, en 1992, con motivo del II Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa celebrado en León, fue la imagen seleccionada para participar en un peculiar y único cortejo que, a modo de clausura, tuvo lugar entre el Puente de San Marcos y la iglesia del mismo nombre. Así, el 23 de febrero de ese año, una imagen de Gregorio Fernández veía por última vez la luz en las calles de la ciudad. Quién sabe qué deparará el futuro en este sentido, pues lo cierto es que las imágenes de Gregorio Fernández, nacidas de la inspiración divina, están llamadas a ser –ahora y siempre– exponentes de la religiosidad que hoy las mantiene vivas, cuatro siglos después de su nacimiento.

### Gregorio Fernández: su ascendencia artística y sus seguidores

Como es natural, Fernández ya habría recibido los conocimientos básicos sobre escultura en su Galicia natal, posiblemente en Orense. Pero no será hasta su llegada a Valladolid, a la sombra de la Corte Real, donde adquiriera progresivamente todo su gran calado artístico, en primer lugar por la observación directa de las obras de grandes *maestros* de la escultura como Alonso Berruguete, Juan de Juni, Gaspar Becerra o Pompeyo Leoni, que en algunos casos habían recibido la definitiva influencia italiana de, entre otros, el genial Miguel Ángel y, en segundo lugar, por integrarse en el círculo de Francisco del Rincón, al que superó ampliamente en el terreno artístico.

Ésta sería su ascendencia, pero evidentemente un artista como Gregorio Fernández dejó tras de sí una estela de innumerables autores que ya siguieron su estilo durante su vida y especialmente en las décadas posteriores.

Así –les denominemos como sea: aprendices, colaboradores, discípulos, continuadores o simplemente imitadores– hay una larga relación, con procedencias y



centros de creación diseminados por todo el norte de la península ibérica: Mateo de Prado y Alonso de Rozas en Galicia, José Mayo en León, Sebastián Durete en Zamora, Esteban de Rueda en Salamanca, Luis Fernández de la Vega en Asturias, Juan Francisco de Iribarne en Zaragoza y los más próximos, ubicados en Valladolid, como Pedro de la Cuadra, Juan de Muniategui y Francisco Díez de Tudanca, solamente por citar alguno de ellos.

### La impronta de Gregorio Fernández en la imaginería procesional leonesa hasta mediados del siglo XVIII

Tal y como avanzábamos en el apartado anterior, los seguidores de Fernández dieron muestras de su labor ya durante los años de actividad del escultor gallego pero, sobre todo, tras el fallecimiento de éste.

Así, Pedro de la Cuadra, contemporáneo de Gregorio, realiza en 1623 las imágenes del *Flagelado* y del *Nazareno* para los cortejos de localidad leonesa de Grajal de Campos. En esa órbita circunscriben algunos estudiosos la realización de la imagen titular de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno de León, hoy totalmente recompuesta por el cántabro Víctor de los Ríos a mediados del pasado siglo. Sin embargo, es de destacar el extraordinario paralelismo que esta imagen guarda con la de *Jesús Atado a la Columna* de Valladolid, firmada por Gregorio Fernández hacia 1619.

Pero, sin duda, el nombre más destacado de entre todos los seguidores por la importancia que su obra supuso para León fue Francisco Díez de Tudanca (1616-¿1689?). Con una trayectoria que abarca buena parte de la segunda mitad del siglo XVII, Tudanca se ve obligado a repetir los modelos vallisoletanos una y otra vez. De esta forma, en 1663 recibe el encargo de copiar los pasos de *El Descendimiento* y del *Santo Sepulcro* para Medina de Rioseco, donde demuestra una limitada habilidad con la gubia. En esa línea y con irregulares resultados, se enmarcarían también los anónimos pasos de *Longinos* y *El Descendimiento* de Sahagún, manifiestamente influenciados por conjuntos preexistentes y tallados por desconocidos imitadores de Fernández que seguían los modelos implantados por éste.

En cuanto a la Semana Santa de la capital leonesa, Tudanca recibe en 1674 el encargo de la Cofradía de Jesús Nazareno de realizar un grupo escultórico de cinco imágenes de la que hoy sólo se conserva la central, bajo el nombre de *El Expolio* y que, hasta donde conocemos, se trata del primer paso de Misterio de la ciudad. En el valioso documento, suscrito el 30 de noviembre de ese mismo año entre el Abad, Mar-

cos Anguiano y Juan de Villalón, Seise, ambos en representación de la penitencial, y el imaginero —junto al que curiosamente firman un pintor y un ensamblador— se describen con todo lujo de detalles cada una de las imágenes con las que habrá de contar el conjunto: *Primero una ymagen de Christo nuestro bien de bulto a ymitacion de mucha unildad, la eburra bien puesta de escultura y encarnado como la toca, las llagas de ombros y espalda, codos y rodillas muy llagadas, la cabeza peleteada de oro, conforme la del açotamiento con sus ojos de christal y dientes de marfil y como que se le arranca el pillejo, la estatura natural, conforme a la del açotamiento.*

*Es condicion que a de hacer quatro figuras de sayones de bulto, que an de ir en dicho paso en estas formas: El uno quitando la bestidura a Christo con el mobimiento que le pertenece, su bestidura redicula, encarnado y colorido y dorados todos los filetes que le pertenecen y el ropaje de las bestiduras con mucho aire y follaje y desenfado todo al olio y las figuras al natural; otra figura al modo de la referida con mobimiento de estar barrenando la cruz, con su barreno en la mano y la cruz a de estar sobre el tablero y del largo que le corresponde muy lijera y sobre un peñasco pintado del alto de media vara y la cruz sobre el porque la goge la bista, y el ropaje y bestidura de dicha figura a de ser diferente de la del antecedente aunque en los colores y dorados an de llebar lo que les tocaren; así mismo an de yr en el mismo paso jugando las bestiduras sobre un tambor con unos dados y yn cada uno una rodilla sobre el tablero y la otra lebandada con una acha de armas cada uno y con mobimiento de estar riñendo sobre la suerte del que gana sus bestidos diferentes con sus gorretes y rostros dibersos y dorados todos los cabos y perfiles que les pertenecen una cestilla con todas las erramientas, martillo, clabos, tenazas, rotulo, sogas y demas ynsignias de la pasion y todas las dichas figuras an de ser guecas y ligeras lo mas que se puedan; así mismo a de hacer un tablero de buena y firme madera ligero lo mas que se pueda y ajustado a la medida de la puerta de la yglesia del dicho conbento<sup>6</sup> que entre y salga sin embaraço y sobre el referido tablero se an de poner y asentar la ymagen de Christo nuestro bien y las figuras de dichos sayones con sus tornillos y demas que les corresponde asentadas y fijadas en dicho tablero con toda seguridad y en la misma forma a de yr asentada la cruz y peñasco.<sup>7</sup>*

La entrega del conjunto se fija para la quinta semana de la Cuaresma de 1675, pactando asimismo un coste total de la obra de seis mil ochocientos reales, que son pagados en diferentes plazos, supeditados *a satisfacción de la dicha compañía*, en relación con el grupo encargado.

---

<sup>6</sup> Se refiere al Convento de Santo Domingo el Real, hoy desaparecido y donde la Cofradía, allí fundada, tenía entonces su sede.

<sup>7</sup> ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE LEÓN. *Protocolos de Francisco Fernández*. Legajo 452, fols. 545-546. Documento de 30 de noviembre de 1674.



Aunque no se cita expresamente, es innegable la similitud con el vallisoletano paso de *El Despojo* –vistas, asimismo, las características anteriormente descritas– como volverá a suceder con el paso de *La Coronación de Espinas* contratado al propio Díez de Tudanca en las semanas posteriores, entendemos que por una completa satisfacción con los resultados del recientemente estrenado. En ese caso, el modelo a imitar es de nuevo una obra de Gregorio Fernández para la Cofradía de la Vera+Cruz vallisoletana, siendo gracias a la documentación de esta *copia* –de la que ya nada se conserva– que podemos saber que la talla original formaba grupo con varios sayones, probablemente cuatro, al igual que *La Coronación* leonesa realizada por Tudanca, quien también recibiría el encargo, por parte de la Cofradía de Jesús Nazareno, de ahuecar la imagen del Titular, adicionándole la del *Cireneo*.

A medida que avanzan las décadas, a punto de alcanzar el siglo XVIII o inmersos en éste, otros imagineros, también influenciados por Fernández pero ya poseedores de un estilo propio, aportaron sus obras que hoy se cuentan entre las procesionadas en la Semana Mayor leonesa: a José de Rozas, también con ascendientes gallegos y obra pasional en la cercana Astorga –*La Dolorosa*, continuadora de los modelos *juniescos*– se le atribuye en León la *Virgen de la Amargura*; a Tomás Sierra o su círculo podría pertenecer el *Cristo Atado a la Columna* de la iglesia de Santa Marina la Real; menos dudas hay en torno al retablo mayor de la Catedral, hoy emplazado en el Convento Capuchino de San Francisco, cuyos *Apóstoles*, obra de Simón Gavilán Tomé, han sido recientemente incorporados a la nómina penitencial de la ciudad.

Como en tantas otras Semanas Santas, en la de León, el germen sembrado por Gregorio Fernández continúa enraizado, aportando buenos frutos a una imagerie para la que el Barroco sigue siendo horizonte, santo y seña de una verdadera forma de concebir la propia existencia.

### Bibliografía

- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Historia del arte de Castilla y León, volumen VI (Arte Barroco)*. Primera edición. Valladolid: Ámbito Ediciones, 1997, pp. 221-284.
- . *Escultura barroca en España 1600-1770*. Tercera edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, pp. 39-81.
- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando. *Historia del Arte en León*. Primera edición. León: Diario de León, 1990, pp. 244-247.
- GONZÁLEZ, José. *Vida de San Marcelo*. Edición facsímil de la original de 1943. León: Parroquia de San Marcelo, 1993, pp. 105-121.
- CAYÓN WALDALISO, Máximo. *León Semana Santa. Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno*. Primera Edición. León, 1982.
- MEDINA VALBUENA, Mariano. “Cuando habla el silencio”. *Pasión*. Primera edición. León: Editorial MIC, 2005, pp. 95-97.
- CATÁLOGO DE LA SECCIÓN DE ESCULTURA. Valladolid: Museo Provincial de Bellas Artes, 1916.
- GÓMEZ MORENO, Manuel. *Catálogo Monumental de la Provincia de León*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925.
- GARCÍA CHICO, Esteban. *Pedro de la Cuadra*. Valladolid: Escuela de Artes y Oficios Artísticos, 1960.



## EL PATETISMO, UN RECURSO ESTÉTICO EN LA OBRA DE GREGORIO FERNÁNDEZ Y FRANCIS BACON

Raquel Martínez Sanz

LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE

### Resumen

El efecto inicial de rechazo que puede generar la idea de conectar dos artistas separados en el tiempo y de tan diversa índole como son Gregorio Fernández y Francis Bacon se disipa tras un primer acercamiento y análisis de su obra. Pero para poder alcanzar este cometido es imprescindible tener en cuenta las circunstancias políticas, sociales y económicas que condicionaron la época histórica en la que vivieron y de la que sufrieron directamente los efectos de su influencia.

Uno de los elementos de conexión más importante lo encontramos en la estética elegida que define su obra y que se encuadra dentro de lo que denominamos patetismo. Un patetismo que en los dos casos va unido a unas formas muy concretas donde el cuerpo humano es el soporte de todas ellas. Son figuras semidesnudas, malheridas, casi sin aliento... definidas por los gestos y en los casos de máxima agonía por muecas. Estas expresiones extremas nos alertan del sufrimiento más cruel y profundo. Sin embargo, este dolor no se queda en lo puramente físico sino que es capaz de traspasar esos límites y alcanzar el alma. Y así tratan de hacérselo saber al espectador.



Aunque a primera vista pueda parecer que entre Gregorio Fernández y Francis Bacon no existe ningún nexo de unión que los vincule, tras una visión más detallada y pormenorizada de su obra podemos encontrar múltiples elementos que los relacionen. A pesar de todo, es necesario tener en cuenta las circunstancias que los separan y que pueden llevarnos a equívocos si no son analizados con la distancia que requieren.

El marco cronológico en el que se encuadran es quizás el elemento diferenciador que llama más la atención y puede ser considerado como uno de los rasgos más difíciles de solventar por la fuerte personalidad y trascendencia que ambas épocas tuvieron. Mientras que la vida de Gregorio Fernández transcurre a caballo entre el siglo XVI y XVII, Francis Bacon generó toda su obra artística durante el siglo XX.

Además ni siquiera la disciplina artística en la que destacaron coincide. El primero fue un brillante y aclamado escultor<sup>1</sup>, el segundo adquirió reconocimiento a través de la pintura. A pesar de todo Bacon tuvo también sus experiencias con la escultura aunque si no siguió adelante con ella es porque creía que lo que tenía en la cabeza lo podía hacer mejor pintando.

Sin embargo, ya nadie duda de que bajo cualquier disciplina artística se puede conmocionar al espectador y despertar en él innumerables sentimientos. Por ello, que uno sea escultor y el otro pintor no nos impide, con su permiso, ponerles al mismo nivel. Porque en el fondo no son tan diferentes las formas y maneras usadas por ambos para conseguir un efecto común: conmocionar al espectador, hacerle reaccionar y reflexionar sobre sí mismo.

Es sabido que para encarar la vida y obra de un artista es necesario tener en cuenta el entorno, las circunstancias sociales, económicas, y políticas que rodearon a éste para poder, o por lo menos intentar, dar una explicación a su obra.

Como cualquier otro artista del barroco, la obra de Gregorio Fernández estuvo marcada por la incipiente religiosidad de la época<sup>2</sup>. Este fervor dará explicación a la mayoría de los fenómenos acaecidos durante esos años. El Concilio de Trento, celebrado en 1563, ejerció una notable influencia en el ámbito católico que tuvo su consiguiente réplica en la esfera artística del momento<sup>3</sup>. Por tanto, no nos alejamos mucho, si pensamos que la finalidad última de las obras de Fernández, en la

---

<sup>1</sup> Ya en su época se decía de Gregorio Fernández que era *el mejor oficial que hoy se conoce en el Reino*.

<sup>2</sup> “Muchas imágenes han nacido a golpe de gubia y de oración a la vez. Nicolás de Bussy llegaba hasta confiar que las esculturas que labraba fueran sus intercesoras en el juicio final”. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Escultura Barroca en España. 1600- 1700*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983.

<sup>3</sup> Entre los pasajes dedicados a las imágenes sagradas y las reliquias de los santos acordados en el Concilio (Sesión XXV) se puede leer que a través de las imágenes “se instruye al pueblo [...] se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos [...] para que exciten a adorar y a amar y a practicar la piedad”.



mayoría de los casos es la de alentar, potenciar e incluso amplificar ese sentimiento religioso<sup>4</sup>. Así se lo hacían saber quienes encargaban las obras, principalmente órdenes religiosas y cofradías<sup>5</sup>, pero también la nobleza que encontraba en la religión la razón de su existencia.

Durante el Barroco se intensifica el culto a las reliquias<sup>6</sup>, aparecen los primeros pasos procesionales en escultura y se produce un espectacular auge de la angeología. Gregorio Fernández vive en este momento, en el que la obra de arte tiene un fin claro<sup>7</sup> ya que aún no se ha potenciado ni generalizado la obra de arte para el deleite estético. De esta forma parece evidente que toda obra comercializada en el Barroco tenía su razón de ser. Por ese motivo el sentimiento religioso, la fuerza invasora de todo, se presenta como una de las principales fuentes de inspiración y también de demanda en el arte.

Todo lo contrario ocurre en el siglo XX en el que la Iglesia como institución es el blanco de numerosas críticas. Es por tanto también el protagonista, pero esta vez en un sentido peyorativo. Por todos es conocido el *Retrato del Papa Inocencio X* (1953) que tradicionalmente se usa para comparar la obra de Bacon con Velázquez, también Barroco, pero que en este caso nos sirve para demostrar que el tema religioso sigue latente siglos después.

La religión en esos momentos ha perdido la fuerza y la espiritualidad de la que gozó siglos atrás y se ha convertido en el blanco fácil de mofas y sátiras. La Iglesia ha perdido credibilidad, pero los tipos estéticos tradicionales que la representaban y dignificaban siguen siendo utilizados. Es el sentido y la intención la que cambia. Buen ejemplo de ello es esta obra, *Cuadro 1946* (1946, Museo de Arte Moderno de Nueva York) en el que una vaca abierta en canal adopta la forma del crucificado acompañado de una terrible figura con indumentaria clerical.

<sup>4</sup> Cfr. MONTANER, Emilia. "Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco". *Criticón*. Número 55 (1992), pp. 5-14.

<sup>5</sup> Gracias a sus encargos se acrecientan los temas de la Pasión y se acentúa su dramatismo.

<sup>6</sup> Apareciendo en muchos casos capillas ex profeso.

<sup>7</sup> Esta funcionalidad de la imagen estaba apoyada por teóricos como San Ignacio de Loyola quien en sus Ejercicios Espirituales alude a la "composición de lugar" refiriéndose a la necesidad de que los fieles imaginaran nuevas acciones para ponerse en situación.



Cristo de la Luz,  
Gregorio Fernández, h.  
1630. Se hallaba en una de  
las capillas del monasterio  
de San Benito el Real hasta  
que pasó al Museo de Bellas  
Artes, siendo depositado en  
diferentes lugares. Hoy se  
encuentra en la Capilla  
Universitaria del Palacio  
de Santa Cruz (Fotografía:  
Pedro Muñoz Rojo).

También en esta línea encontramos *Tres estudios para una crucifixión*, (1962, Solomon Guggenheim Museum) en el que el panel derecho es otro animal descuartizado cuya forma parece sugerida por el Cristo de Cimabue del siglo XVIII visto al revés<sup>8</sup>. La escena montada en rojos evoca la naturaleza sangrienta del tema.

Aunque Bacon nunca se pronunció acerca de sus creencias religiosas parece lógico pensar que la estética cristiana le sirvió de inspiración tanto en el soporte elegido, véase la cantidad de trípticos que generó, como en las formas adoptadas que evocan claramente crucifixiones.

El marcado carácter religioso del Barroco condicionó y prácticamente obligó a que los protagonistas de las obras plásticas fueran en su mayoría de naturaleza

---

<sup>8</sup> Como así lo reconoce el propio Francis Bacon en las conversaciones que mantuvo con el crítico David Sylvester. SYLVESTER, D. *Entrevista con Francis Bacon*. Barcelona: Debolsillo, 2003, p. 26.



sagrada. Gregorio Fernández alude al carácter humano de sus figuras a través de unas formas corpóreas de una sublime perfección anatómica gracias al escrupuloso conocimiento de ella. De esta forma nos encontramos ante figuras de formas carnosas pero de rostro afilado producto de una tremenda aflicción. El dramatismo se acentúa con el hundimiento de los ojos y la boca entre abierta.

Por el contrario Bacon, y gracias a la mayor libertad de ejecución que gozaba los artistas en el siglo XX, descuida los contornos y desdibuja las siluetas de los cuerpos. Sus figuras poseen una forma volátil, casi fantasmagórica. Sin embargo, aparecen una serie de rasgos inequívocos que indican que estamos ante personas. Bacon recurre a los comportamientos y necesidades fisiológicas propias de los hombres para mostrar la condición humana de sus figuras. Su obra es una constante reflexión sobre la fragilidad del ser. De ahí que recurra a la representación de los vicios y obsesiones que enturbian la vida de los hombres. En algunos casos, como él mismo reconoció “su obra es una representación obsesiva del cuerpo humano”. Según el filósofo francés Gilles Deleuze, autor de uno de los ensayos que mejor analizan la obra del pintor, la figuras de Bacon son las que mejor representan al hombre del siglo XX.

La potencia para unos, el espanto para otros es el efecto producido en el espectador y deseado por su autor. Lo mismo podemos pensar que causaría en su momento la obra de Fernández *El Cristo de la Luz* (Capilla del palacio de Santa Cruz, Valladolid) sobre todo si se tiene en cuenta el impacto que los contrastes de luces y sombras generaría durante su contemplación.

A pesar de todo, en ambos autores nos enfrentamos a figuras de carne y hueso, caracterizadas en unos casos por sus formas y en otros por sus actitudes, pero que en cualquier caso sufren y padecen.

De ahí que uno de los principales puntos en común sea que el cuerpo humano se torna un elemento básico en sus obras. Es sobre estos cuerpos semidesnudos donde Fernández y Bacon explotan y experimentan las formas propias del patetismo. Aunque no están claramente definidos cuáles son estos modos concretos que representa el patetismo como tal, sí que es fácilmente distinguible su estética en el que la sangre, la exageración y en cierta medida la desvirtualización lo invaden todo.

La expresividad y los gestos que se derivan de ésta son otro elemento que adquiere en este caso vital relevancia: Ojos tornados, muecas, tensión en los músculos... todo un compendio de rasgos que en la mayoría de los casos tratan de expresar sufrimiento y agonía no sólo carnal, sino también espiritual.

En el caso de Gregorio Fernández ese dolor físico se materializa en la figura de Jesucristo en la cruz para meter en razón al espectador, convertirlo y magnificar su fe. Parece una proporción matemática: a mayor sufrimiento, con mayor fuerza se reafirma el sujeto en sus creencias y mayor confianza parece depositar. Es una especie de reacción en cadena: el sufrimiento provoca compasión y a la vez admiración. Es el orgullo de ser creyente cuando la causa es noble y se produce un sacrificio por los demás.

El caso de Bacon es bien distinto. El dolor es más humano, más terrenal, pero a la vez también espiritual, porque sus figuras sienten el dolor en el alma, en lo más profundo de su ser. Se retuercen sobre sí mismas ante el sufrimiento que les genera la vida. Aquí no son necesarios los sayones que propinen azotes. La propia existencia y la soledad es la causante de todo. De ahí que podamos hablar también de un dolor interior, que no se ve, pero que padecen las figuras de Bacon.

La temática será otros de los puntos fuertes de conexión entre ambos. Gregorio Fernández optará por representar los últimos coletazos de vida de Jesucristo atado a la columna o flagelado e, incluso, recurrirá y repetirá multitud de veces un tipo iconográfico que consagró y popularizó. Nos referimos al Cristo Yacente, donde la agonía da paso a lo tétrico, a la expresión de la muerte en su faceta más descarnada. Es por tanto la propia muerte, o los minutos previos a que esta se produzca, el protagonista indiscutible de la obra junto a la figura que lo padece. Lo mismo trata de representar Bacon, de quien además contamos con una declaración de intenciones. Se refería a su temática como “la vida en la muerte”.

En definitiva, dos grandes de la Historia del arte que a través de unas formas concretas consiguieron una estética común, aquello que hemos denominado patetismo que aplicado a sus obras sirvió para conmocionar y hacer replantear la existencia de aquel que la contemplara.



EL PATETISMO, UN RECURSO ESTÉTICO EN LA OBRA  
DE GREGORIO FERNÁNDEZ Y FRANCIS BACON



*Cristo de la Luz, muestra máxima de patetismo, delante del Ayuntamiento de Valladolid en la procesión de la Sagrada Pasión del Redentor el Viernes Santo (Fotografía: J. M. Pérez Concellón).*

## Bibliografía

### FRANCIS BACON

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2005.

SYLVESTER, David. *Entrevista con Francis Bacon*. Barcelona: Debolsillo, 2003.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. "Francis Bacon. El cuerpo como objeto mutilado; regresión a la animalidad". *Cyber Humanitatis* N° 31 (2004).

———. "Francis Bacon; La deriva del yo y el desgarro de la carne". *Arte, individuo y sociedad*, volumen 18 (2006), pp. 151- 164.

### GREGORIO FERNÁNDEZ

CHECA CREMADES, Fernando y MORÁN TURINA, José Miguel. *El Barroco*. Madrid: Istmo, 1985.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Escultura barroca castellana*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1959.

———. *Escultura Barroca en España. 1600- 1700*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983.

MONTANER, Emilia. "Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco". *Criticón*. Número 55 (1992), pp. 5-14.



## LA ICONOGRAFÍA PERDIDA DE UN GRUPO DE GREGORIO FERNÁNDEZ EN LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTA TERESA EN ÁVILA

María José Pinilla Martín

La iglesia del Convento de Santa Teresa en Ávila se erigió sobre el solar de la casa natal de Teresa de Jesús bajo el poderoso patronato del Conde-Duque de Olivares. Esta iglesia alberga en su interior varias obras realizadas por Gregorio Fernández en sus últimos años. Dos de ellas, Cristo flagelado y Santa Teresa orante, fueron concebidas como un grupo. Por ello, su separación en el mismo siglo XVII supuso la pérdida del tema iconográfico original. Con este estudio pretendemos trazar una historia de las dos esculturas citadas, su devenir físico y crítico a través de los libros de viajes, y proporcionarles un contexto, atendiendo por tanto a cuestiones como la religiosidad de la época y las devociones que propicia. El propósito es recuperar el tema inicial de la obra, sus fuentes y ejemplos relacionados, para, en definitiva, devolverle su significado iconográfico.



En el año 1629 se pone la primera piedra de la iglesia del Convento de Santa Teresa en Ávila, más conocido como Convento de “La Santa”. Sin embargo, no sería hasta dos años más tarde cuando recibe su impulso definitivo al hacerse con su patronato el Conde-Duque de Olivares, arrebatándoselo al obispo de la ciudad, Francisco Márquez de Gaceta. La importancia de este templo y el prestigio de su patronato son cuestiones perfectamente comprensibles: se levanta sobre el solar que ocupó la casa natal de Santa Teresa de Jesús, en aquellos momentos y pese a la polémica con los santiaguistas, ya Patrona de España. Aunque el autor de la traza y director de la obra va a ser un carmelita, fray Alonso de San José, la obra resultante no va a responder totalmente al espíritu pobre y modesto de las arquitecturas de la Orden del Carmelo, sino al gusto del Conde-Duque. El templo se terminará en

1636, el mismo año en que fallece Gregorio Fernández. Cuando en 1651 los carmelitas pretenden depurar ciertos elementos con el deseo de mayor sobriedad, la medida apenas causa repercusión<sup>1</sup>, fundamentalmente por la oposición rotunda de la ciudad.

Precisamente la iglesia del convento alberga varias esculturas de Gregorio Fernández o atribuidas a él<sup>2</sup>, todas realizadas a partir del año 1630, cuando el maestro se encuentra delicado de salud y su taller pletórico de trabajo. Se trata del retablo mayor —con la visión teresiana de San José y la Virgen— la Virgen del Carmen, un San Juan y las esculturas de Cristo atado a la columna y Santa Teresa. Precisamente sobre éstas dos versa nuestra comunicación.

La escultura de Cristo atado a la columna se encuentra en la primera capilla de la nave de la epístola mientras que la que representa a Santa Teresa, se halla en la capilla en que se considera tuvo lugar su nacimiento. Desde luego son esculturas que podrían tener un tema propio o individual, que de hecho lo tienen en otros contextos y ahora en éste por una cuestión meramente circunstancial. Gregorio Fernández es quizá el mejor intérprete de la flagelación de Cristo, llegando a fijar un tipo iconográfico cuyos más celebrados ejemplos serían éste y el de la Vera Cruz de Valladolid. Aunque Santa Teresa no haya sido representada en el modo habitual de Fernández —en pie, con los útiles de escritora y recibiendo la inspiración del Espíritu Santo, según la visión del día de Pentecostés<sup>3</sup>— existe un tipo similar: la escultura de Santa María Magdalena de Pazzis del Convento del Carmen Calzado, hoy en el Museo Nacional de Escultura. La representación de esta santa florentina, también carmelita y de igual modo mística, responde a una misma tipología que esta Santa Teresa: genuflexa, con uno de los brazos separados del cuerpo, el rostro implorante y bondadoso.

Sin embargo, estas esculturas de Cristo flagelado y Santa Teresa se concibieron como un grupo y para permanecer unidas. Esto nos plantea una problemática: si

---

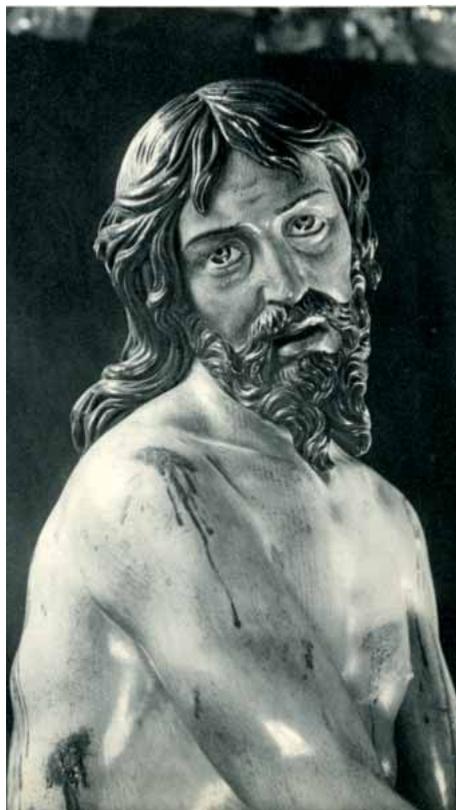
<sup>1</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “El Convento de Santa Teresa de Ávila y la arquitectura carmelitana”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1976, p. 309.

<sup>2</sup> AGAPITO Y REVILLA, Juan. *La obra de los Maestros de la Escultura Vallisoletana. Papeletas razonadas para un catálogo*. Tomo II. Valladolid: Casa Santarén, 1929, pp. 223-228.

<sup>3</sup> JESÚS, Teresa de. “Vida” Capítulo 38, 9-10 en *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.



LA ICONOGRAFÍA PERDIDA DE UN GRUPO DE GREGORIO FERNÁNDEZ EN  
LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTA TERESA EN ÁVILA



las contemplamos individualmente perdemos su iconografía y sentido iniciales, atribuyéndoles otros, más comunes y quizá más sencillos, pero desde luego erróneos. Tratemos de evitarlo.

Comencemos con su historia común: cuando el 12 de septiembre de 1651 se concede el patronato de la Capilla del Santo Cristo al oficial de la Inquisición Juan Dávila, el escribano público Nicolás de Torralba hace constar en las escrituras y refiriéndose a esta capilla: “en ella está la ymagen de Cristo Nuestro Señor a la columna y la ymagen de nuestra señora Madre Santa Theresa, de rodillas, uno y otro acabado en toda perfección” y señala para Dávila “la obligación de no sacarlas de allí y adornarlas a su costa de retablo y además ofrece dar de limosna 950 ducados” y concluye con este tema diciendo “así mismo se le da y queda para el

*Los rostros de dos Cristos  
atados a la columna.  
El realizado para el convento  
de carmelitas descalzas de  
la Concepción del Carmen  
de Valladolid entre  
1614-1615 (Fotografía:  
Jesús Ulloa Coque) y  
el encargado por la cofradía  
de la Vera Cruz de  
Valladolid, hacia 1619 y  
que constituía la escena  
central del paso de  
la Flagelación.*

dicho Juan Dávila la ymagen del Santísimo Cristo a la coluna (sic) con la de nuestra Madre Santa Theresa de rodilla junto a él con su peana para que esté en el altar de la dicha capilla”<sup>4</sup>.

El grupo se separará muy pronto. En el *Libro de la fundación del convento de Nuestra Señora Santa Teresa*, conservado en el propio convento y escrito en 1658, se hace referencia a la separación de las esculturas: “Otras muchas piezas tiene esta casa muy dignas de memoria (...) una imagen de talla de Cristo Nuestro Señor a la columna, de tan subido relieve (...) que la voz común de los que le admiran por grande le califica por uno de los mayores. Estuvo algunos años en la capilla donde nació nuestra Santa Madre y hoy en capilla aparte, en una de las del cuerpo de la iglesia, la primera del lado de la epístola”<sup>5</sup> quedando como podemos contemplarlo en la actualidad. A partir de entonces, las referencias a las dos esculturas que lo componían, en muchos casos aparecerán por separado, aunque en ocasiones se vinculen por su autoría. Antonio Ponz dice refiriéndose a la iglesia del convento de La Santa: “Dicha iglesia es de arreglada y sencilla arquitectura, y casi todos los retablos son del tiempo del fundador, que fue, a lo que me dijeron, el Conde-Duque de Olivares. Me agradó, sobre todo, una estatua de Nuestro Señor atado a la columna, en una capilla junto al crucero, al lado de la epístola, obra de Gregorio Hernández, de cuya mano se estima también la estatua de Santa Teresa, en su capilla”<sup>6</sup>. Juan Agustín Ceán Bermúdez incide en la separación de las esculturas: “Un Señor a la columna en una capilla del lado de la epístola; y Santa Teresa en la suya”<sup>7</sup>.

Si atendemos a relatos de viajeros extranjeros de paso por Ávila, encontraremos muchas referencias a la casa natal de Santa Teresa, pero no tantas a las esculturas que nos ocupan. Un ejemplo interesante es la que aparece en la obra *Tres meses en España* de Bettina Ringseis, publicada en Friburgo en 1875: “(La capilla de Santa Teresa) está construida sobre el lugar de la habitación donde la Santa nació. Se observan sobre los muros, a la derecha e izquierda, pinturas que recuerdan los grandes favores que recibió

---

<sup>4</sup> AGAPITO Y REVILLA, Juan. *La obra de los Maestros de la Escultura Vallisoletana. Papeletas razonadas para un catálogo*. Tomo II. Valladolid: Casa Santarén, 1929, p. 224.

<sup>5</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980, p. 173.

<sup>6</sup> PONZ, Antonio. *Viaje de España*. Tomo XII, Carta X. Madrid: Aguilar, 1947.

<sup>7</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Akal, 2001.



de Dios, debajo del altar una estatua de esta seráfica madre en éxtasis. El gran artista Hernández la ha inmortalizado en el momento en que vio, con tan profundo sentimiento de tristeza, a Nuestro Señor cubierto de llagas. Su figura respira algo de esa tristeza indefinible que uno ve pintar sobre los trazos de una Mater Dolorosa”<sup>8</sup>. Desde luego identifica el tema, aunque esté incompleto. Pero no menciona esta imagen como acompañante de Cristo flagelado de la misma iglesia. Es más: la escultura de Cristo no se menciona en el texto.

Aclaradas estas cuestiones, debemos hablar de la iconografía original y perdida de este grupo.

En primer lugar, hay que acudir al estudio de la iconografía de Santa Teresa de Jesús. Es un tema cuya fuente, como gran parte de la iconografía teresiana, se encuentra en las propias obras escritas de la reformadora del Carmelo. En concreto se refiere al siguiente pasaje: “Acaecióme que, entrando un día en el oratorio, vi una imagen que habían traído allá a guardar, que se había buscado para cierta fiesta que se hacía en casa. Era de Cristo muy llagado y tan devota que, en mirándola, toda me turbó de verle tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía, y arrojéme cabe Él con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle”<sup>9</sup>. Hablamos del momento considerado como la segunda o definitiva conversión de Santa Teresa, que produce en el monasterio abulense de La Encarnación en el año 1554, es decir: cuando cuenta con casi cuarenta años de edad. La imagen ante la que se produce este hecho ha sido considerada tradicionalmente una pequeña escultura de Cristo flagelado que se encontraba en dicho monasterio, hoy en su museo, pero no hay pruebas<sup>10</sup>. No se trata por tanto de una visión sino de la impresión que suscita a Teresa una imagen, esculpida o pintada, que representa el momento evangélico de la flagelación de Cristo. Esto no debe extrañar, pues la vida de la Santa está inserta dentro de un contexto en el que, por una parte las estampas de temática religiosa

<sup>8</sup> VV.AA. *Ávila en los viajeros extranjeros del siglo XIX*. Vicolozano (Ávila): Diputación Provincial de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2006, p.176.

<sup>9</sup> JESÚS, Teresa de. “Vida” Capítulo 9, I en *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

<sup>10</sup> MORENO SANCHO, E. Ángel. *La imagen de Cristo en la contemplación de Santa Teresa de Jesús*. Burgos: Monte Carmelo, 2007.

son muy populares, y por otra la incipiente Contrarreforma apoya las representaciones plásticas. Teresa considera que la imagen aviva la devoción<sup>11</sup>, es una muestra del amor a Dios<sup>12</sup> (en ataque directo al protestantismo), significa respeto hacia Él<sup>13</sup> y recuerdo permanente o memoria<sup>14</sup>. De igual modo, las imágenes nos hacen meditar y llegar a la oración. Ella misma, siguiendo muy de cerca la *composición de lugar* de San Ignacio de Loyola, propone meditar sobre la Pasión de Cristo, señalando expresamente la importancia de la Flagelación<sup>15</sup>.

Una de las primeras representaciones de este tema aparece en *Vita B. Virginis Tere-siae*, la primera *Vida* grabada de Santa Teresa. Se trata de un conjunto de 25 grabados realizados en Amberes en 1613, una fecha realmente temprana si consideramos que Santa Teresa, fallecida en 1582, aún estaba en pleno proceso de beatificación. El encargo parte de la iniciativa de la Madre Ana de Jesús, priora del Carmelo Real de Bruselas y antigua discípula y compañera de Teresa, además de personaje clave para la primera edición de las obras de Santa Teresa en España –Salamanca, 1588– y para su traducción al latín, francés, y flamenco<sup>16</sup>. Junto a la Madre Ana de San Bartolomé, conventual de Amberes, escoge los temas, con particular atención a aquellos momentos que se pueden considerar hitos, como es éste, y los de trascendencia mística. Son grabados de una gran calidad formal y de enorme importancia iconográfica, pues fijan temas que van a repetirse en lo sucesivo. Un ejemplo: en esta misma iglesia, las pinturas del banco del retablo mayor, diseñado por Fernández, se basan en estos grabados. Existen tres ejemplares en España<sup>17</sup>: Biblioteca

---

<sup>11</sup> JESÚS, Teresa de. “Moradas” VI, 9, 12. En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

<sup>12</sup> JESÚS, Teresa de. “Vida” 9, 6. En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

<sup>13</sup> JESÚS, Teresa de. “Fundaciones” 8, 3. En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

<sup>14</sup> JESÚS, Teresa de. “Vida” 28, 9. En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

<sup>15</sup> JESÚS, Teresa de. “Vida” 13, 12. “Camino de Perfección” 26, 5. En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

<sup>16</sup> BOSCO DE JESÚS, Juan. “Las vidas gráficas de Santa Teresa en el grabado barroco”. En *Castillo interior. Teresa de Jesús y el siglo XVI*. Ávila: 1995.

<sup>17</sup> URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Homenaje a Santa Teresa en el IV centenario de su muerte*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular. 1982.



LA ICONOGRAFÍA PERDIDA DE UN GRUPO DE GREGORIO FERNÁNDEZ EN  
LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTA TERESA EN ÁVILA



*Grupo de Santa Teresa de Jesús contemplando a Cristo atado a la columna, Gregorio Fernández y discípulos, primer tercio del siglo XVII, convento de Santa Teresa (Ávila), (Colección: Javier Burrieza).*

Nacional de España, convento carmelita de Medina del Campo y convento de San José de Ávila. En cuanto al grabado que recoge este tema, encontramos a Teresa arrodillada ante una imagen pintada de un Cristo azotado, que se encuentra sobre un altar. Curiosamente, en el siguiente grabado encontramos una escena similar: la diferencia está en que Teresa se está mortificando y los demonios se alejan de ella. Y es que el tema que nos ocupa, desdoblado en la serie de Collaert y Galle, está

muy ligado al del arrepentimiento y la penitencia: al fragmento teresiano al que alude esta imagen sigue “Era yo muy devota de la gloriosa Magdalena y muy muchas veces pensaba en su conversión, en especial cuando comulgaba, que como sabía estaba allí cierto el Señor dentro de mí, poníame a sus pies, pareciéndome no eran de desear mis lágrimas”<sup>18</sup>. Por si cabe alguna duda, esto queda más claro aún en una estampa de Arnold van Westerhout que pertenece a un conjunto de 67 grabados realizados en Roma en el año 1716, del que se conserva una serie completa en la Biblioteca Nacional. En este grabado, aparece Santa Teresa arrodillada ante la imagen de Cristo atado a la columna. La inscripción hace una mención expresa a la penitencia y a María Magdalena. Existe un tema paralelo, es decir, que también plantea una relación entre el arrepentimiento y la flagelación de Cristo. Se trata de del tema *Amare flevit*, popularmente conocido como *Las lágrimas de San Pedro*, acompañando a un Cristo flagelado. Podemos señalar como ejemplos las obras de Pedro Romano en la Galería Dresde, Diego de Aguilar en la iglesia de Santiago Apóstol de Anaya (Segovia) o Luis Morales en la sacristía de San Isidro, Madrid. Por supuesto no debemos olvidar que el del arrepentimiento y su consiguiente penitencia es uno de esos temas que se pueden considerar eminentemente contrarreformistas: el protestantismo concede nula importancia al sacramento de la Penitencia, consecuencia lógica de su doctrina de la justificación por la fe.

Las esculturas de Gregorio Fernández deben ser consideradas un ejemplo destacadísimo de este tema. No es la única vez que lo trata: aunque de su taller, más que de su mano, es el relieve del mismo tema que aparece en el retablo de Braojos de la Sierra<sup>19</sup>, de 1628. Pero atendiendo a nuestra obra, Gregorio Fernández consigue plasmar a la perfección la vivencia de Santa Teresa. Son dos esculturas separadas, efectivamente, pero concebidas para estar juntas. Los ojos de Santa Teresa, implorantes, se dirigen al rostro de Cristo. Se lleva la mano al pecho, un ademán piadoso que nos remite al propuesto por Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios Espirituales*. Cristo, por su parte, constituye una imagen tan doliente que no podría extrañar en modo alguno que inspirara no sólo la devoción, sino el arrepentimiento de las faltas. Es una imagen que representa una imagen, pero curiosamente resulta más

---

<sup>18</sup> JESÚS, Teresa de. “Vida” 9, 2. En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

<sup>19</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca en España*. Madrid: Cátedra, 1986, p. 57.



viva que la de Teresa de Jesús. Con respecto a esto, se hace necesario señalar la diferente fortuna crítica que han tenido una y otra escultura. Ponz considera al referirse a la escultura de Santa Teresa “que la han hecho ridícula con una capa de damasco blanco que han sobrepuesto a la que hizo el escultor” mientras que le había agradado, según las palabras que ya hemos mencionado, la de Cristo flagelado<sup>20</sup>. El viajero francés Émile Bégín considerará en su visita a Ávila en 1852, que “la iglesia del convento no tiene nada de destacable, más que un Cristo encadenado, escultura coloreada”<sup>21</sup> sin hacer ninguna referencia a la escultura de Santa Teresa. Dieulafoy en *La estatuaire polychrome en Espagne* escribe a propósito de la escultura de la Santa: “Esta última ha sido repintada, y su capa de sayal, cambiada por otra recamada de oro. Ha perdido su carácter con esta transformación inspirada en la veneración de los fieles. La obra es además ordinaria y floja al lado de las obras maestras del maestro”<sup>22</sup>. Desde luego, estos últimos años y por las circunstancias que mencionamos, tiene que haber necesariamente gran labor de taller. Parece obvio considerar que la talla de Cristo se deba a la mano del maestro, ese magnífico tratamiento del desnudo y la expresión del rostro lo acercan a lo mejor de la producción de Fernández. De hecho, ha sido calificado por Juan José Martín González de “personalísima interpretación”<sup>23</sup>. En cuanto a Santa Teresa, ciertamente parece obra de taller. Unos desafortunados repintes y la capa de tela superpuesta no han contribuido positivamente a su valoración.

La presencia de la escultura de Gregorio Fernández en un convento de la Orden del Carmelo, desde luego no es ni mucho menos puntual. Fernández mantiene una relación muy especial con los carmelitas: amistad con el provincial Padre fray Juan de Orbea, que le procura numerosos encargos y suscita la extensión de la obra de Fernández hasta Vitoria<sup>24</sup>, es la orden para la que más obras hace y finalmente dispone su sepultura en el desaparecido convento del Carmen Calzado de Valladolid.

<sup>20</sup> PONZ, Antonio. *Viaje de España*. Tomo XII, Carta X. Madrid: Aguilar, 1947.

<sup>21</sup> VV.AA. *Ávila en los viajeros extranjeros del siglo XIX*. Vicolozano (Ávila): Diputación Provincial de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2006, p. 176.

<sup>22</sup> AGAPITO Y REVILLA, Juan. *La obra de los Maestros de la Escultura Vallisoletana. Papeletas razonadas para un catálogo*. Tomo II. Valladolid: Casa Santarén, 1929, p. 7.

<sup>23</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca en España*. Madrid: Cátedra, 1986, p. 60.

<sup>24</sup> ANDRÉS ORDAX, Salvador. *Gregorio Fernández en Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1976.

Entre estos encargos no sólo figuran Teresas y Cármenes, también Cristos flagelados, quizá una mezcla entre la devoción por este momento de la Pasión y por la brillantísima interpretación que Fernández hace del tema y que queda cerca de la religiosidad carmelitana: la desnudez física, el grado máximo de pobreza y sobriedad, unida a la altura espiritual. Nos referimos, por ejemplo, al Cristo flagelado del Convento de Santa Teresa de Valladolid y al de las Carmelitas Descalzas de Calahorra, La Rioja, que se suman al que ocupa nuestro estudio, de tema más complejo. Por supuesto también había tratado el tema de Santa Teresa en varias ocasiones para la Orden: desde ese primer ejemplo con motivo de la beatificación del Carmen Extramuros de Valladolid al más celebrado de todos, la Santa Teresa para el Carmen Calzado, hoy en el Museo Nacional de Escultura, pasando por la escultura de la Santa para las Carmelitas Descalzas de Fecetas (Zaragoza). La devoción por Santa Teresa de Jesús había quedado patente en la rapidez con que se suceden su beatificación y canonización y también en la demanda de su imagen, ya sea escultórica o más frecuentemente pintada o grabada y en todos los estratos sociales.

Aunque es grande la importancia de este tema como vivencia teresiana, el arte no se ha hecho eco de ello. Existen pocas representaciones, de las cuales muchas son obras menores meramente devocionales. No es el caso de la que nos ocupa, así que estas condiciones le conceden un valor especial y, con la interpretación magistral de Gregorio Fernández, permiten que la consideremos el mejor ejemplo existente de este tema. Cuando se ha imaginado cómo fue este grupo en su origen resulta difícil ver separadas ambas esculturas. Ante la imposibilidad de contemplarlas así, hemos pretendido recuperar su tema original: la conversión definitiva de Santa Teresa, tema muy ligado a la necesidad de arrepentimiento y penitencia a la luz de la doctrina sobre los Sacramentos de Trento, formalmente respondiendo a su Decreto de las Imágenes. Es decir: emoción, mediación, *exemplum virtutis*, devoción, verosimilitud.

A pesar del escaso tiempo que las esculturas estuvieron unidas, a este Cristo flagelado se le conoce como “Cristo de la Santa Madre”. No permitamos que esto se olvide.



## Bibliografía

- AGAPITO Y REVILLA, Juan. *La obra de los Maestros de la Escultura Vallisoletana. Papeletas razonadas para un catálogo*. Tomo II. Valladolid: Casa Santarén, 1929.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador. *Gregorio Fernández en Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1976.
- ANGUITA HERRADOR, Rosario. *El arte barroco español*. Madrid: Encuentro, 2004.
- BOUZA ÁLVAREZ, José Luis. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid: CSIC, 1990.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Akal, 2001.
- FERNÁNDEZ ARENAS, Jesús (Ed.) *Barroco en Europa. Fuentes y documentos para la Historia del Arte 5*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura barroca del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1984.
- GUTIÉRREZ RUEDA, Laura. “Ensayo de iconografía teresiana”. *Revista de espiritualidad*. Año 23, tomo 23, número 90. Madrid: 1964.
- JEDIN, Hubert (coord.) *Manual de historia de la Iglesia*. Tomo V: *Reforma, reforma católica y contrarreforma*. Barcelona: Herder, 1972.
- JESÚS, Teresa de . *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Encuentro, 2001.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1986.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984.
- “El Convento de Santa Teresa de Ávila y la arquitectura carmelitana”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1976.
- *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.
- *Escultura barroca en España*. Madrid: Cátedra, 1986.
- MORENO SANCHO, E. Ángel. *La imagen de Cristo en la contemplación de Santa Teresa de Jesús*. Burgos: Monte Carmelo, 2007.
- PONZ, Antonio. *Viaje de España*. Tomo XII, Carta X. Madrid: Aguilar, 1947.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Homenaje a Santa Teresa en el IV centenario de su muerte*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular. 1982.



## Gregorio Fernández

### ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y ESTÉTICA EN EL BARROCO

VV.AA. *Castillo interior. Teresa de Jesús y el siglo XVI*. Ávila: 1995.

VV.AA. *Los siglos del barroco*. Madrid: Akal, 1997.

VV.AA. *Ávila en los viajeros extranjeros del siglo XIX*. Vicolozano (Ávila): Diputación Provincial de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2006.



## LA MEMORIA PERDIDA DE UN GRAN ESCULTOR

Ana Cristina Valero Collantes

### Resumen

El objetivo fundamental de este trabajo es acercarnos de manera sucinta a la fama póstuma del gran escultor Gregorio Fernández. Para ello hemos tomado como referencia principal la actitud que a principios del siglo XIX adoptó la Comisión de Monumentos de nuestra ciudad con respecto a los restos del imaginero, manifestando su deseo de trasladarlos a un lugar más “idóneo” e incluso erigir un monumento en su memoria.

Tras acudir a las obras de referencia con respecto a la vida y obras del escultor, las principales fuentes consultadas han sido las Actas de la Comisión de Monumentos, custodiadas en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid. En sus respectivas sesiones se puede ver la evolución que sufrió su actitud con respecto al tema que nos ocupa. De las que podemos sacar como principal conclusión que a pesar de ser un tema al que daban mucha importancia todo quedó en simples palabras que nunca cristalizaron en un proyecto concreto.



Si hablamos del arte religioso y devocional de Castilla en la primera mitad del siglo XVII, tenemos que hacer mención obligada a la figura de Gregorio Fernández. La personalidad de este escultor eclipsó la obra de otros artistas del momento, y consiguió durante su amplio período de actividad (aproximadamente entre 1605-1636), que la escultura fuera la manifestación artística más valorada en el panorama vallisoletano, muy por encima de la pintura, al contrario de lo que ocurría en otras zonas de España.

Este éxito se debió en gran parte a que su producción concuerda perfectamente con la manera de vivir la religión difundida en la época.

La devoción estaba marcada por los ideales de Trento, según los cuales el arte debía mover la compasión del espectador, alejándose lo más posible de cualquier heterodoxia religiosa. Con ello coinciden las doctrinas expuestas en la literatura ascética y mística, escritos de Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Fray Luis de Granada, San Pedro de Alcántara, y especialmente San Ignacio de Loyola y su “composición de lugar”, según la cual resultaba más útil meditar sobre determinados pasajes del Evangelio, especialmente aquellos relacionados con la Pasión de Cristo, ayudándose de pinturas o esculturas que representasen dichos episodios<sup>1</sup>, y obviamente esta práctica sería más fácil de llevar a cabo cuanto más realistas fuesen las piezas en cuestión. Ambos, escritores místicos y artistas, se “forman” observando el mundo que les rodea. Por ejemplo, el Padre Crisógono de Jesús dice de las descripciones de Santa Teresa: “*parece que la pluma de la escritora saca al mundo real lo que describe y lo pone ante nuestros ojos, con el bulto y color que en realidad tenía*”<sup>2</sup>. Por tanto como vemos la permeabilidad entre ambos mundos es evidente.

Como hemos señalado todas estas circunstancias de gusto y religiosidad expuestas cristalizan en la obra escultórica de Gregorio Fernández. Si nos detenemos en el extenso catálogo de sus obras (contó con un amplio taller que le permitió realizar todos sus encargos<sup>3</sup>, del cual salieron destacados discípulos que continuaron su estela: Francisco Alonso de los Ríos, Mateo de Prado...) podemos comprobar que conocía perfectamente todas aquellas “novedades” relacionadas con la religiosidad que iban surgiendo y que él debía asimilar en sus obras, tal es el caso de determinadas devociones marianas incitadas por la Contrarreforma y que eran del agrado del pueblo, el gusto por representar la relación del Niño Jesús y San José, la temática pasionista en los pasos procesionales, las reliquias... así como la evolución de determinadas iconografías, el uso de una columna baja en el tema de Cristo a la columna, tomando como modelo la de Santa Práxedes de Roma, en lugar de la alta empleada hasta entonces, o las nuevas canonizaciones, en 1622 San Ignacio de Loyola, San Isidro

---

<sup>1</sup> CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M. “Analogías artísticas a propósito de Gregorio Fernández”. *B.S.A.A.* 1975, XL-XLI, pp. 389-401. OROZCO DÍAZ, E. *Mística, plástica y barroco*. Madrid: CUPSA, 1977, pp. 27-37.

<sup>2</sup> JESÚS SACRAMENTADO, C. de, O.C.D. “La Escuela mística carmelitana”. *El Mensajero de Santa Teresa y de San Juan De la Cruz*, 1930.

<sup>3</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.A. “Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él”. *B.S.A.A.* 1983, XLVIII, pp. 347-374.



Labrador, San Felipe Neri y Santa Teresa de Jesús, que supusieron nuevos tipos iconográficos a cuya difusión contribuyó de manera muy importante la obra de Fernández (especialmente en el caso de Santa Teresa: como doctora de la Iglesia, en sus diversas visiones...)

Sus principales comitentes fueron las Cofradías de Semana Santa, como hemos dicho, con los llamados pasos procesionales, y las órdenes religiosas<sup>4</sup>: Franciscanos (para esta Orden recibe Fernández el encargo de un Cristo yacente que Felipe III regala a los Capuchinos del Pardo<sup>5</sup>), Jesuitas, Dominicos...

No obstante destaca su especial vinculación con una de ellas, la Orden del Carmen, trabajó intensamente para ambas ramas de la misma (Calzados u observantes, y Descalzos o reformados) así como para los conventos masculinos y femeninos.

Y fue su buena relación con un carmelita, el Padre Orbea, Provincial de Castilla y prior del Convento del Carmen Calzado de Valladolid, la que motivó que surgieran algunas de las mejores obras del maestro castellano. A los lazos de amistad habría que unir el hecho de que Gregorio Fernández vivía muy cerca de dicho convento<sup>6</sup>, en la esquina de la calle de San Luis en la acera de Sancti Spiritus y pertenecía a la parroquia de San Ildefonso, lo que origina que en 1622 el escultor se decidiera a establecer en el templo carmelita la sepultura familiar.

Este desaparecido convento tuvo un reconocido prestigio, pues durante mucho tiempo y debido a su situación dentro del marco de la ciudad (la llamada Puerta del Campo) sirvió como lugar de acogida de las distintas personalidades que llegaban a Valladolid, tradición que se mantuvo desde el siglo XVI al XIX.

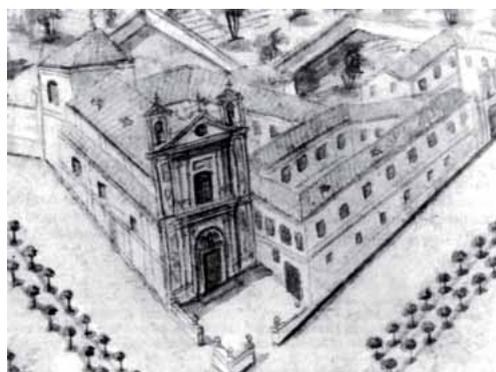
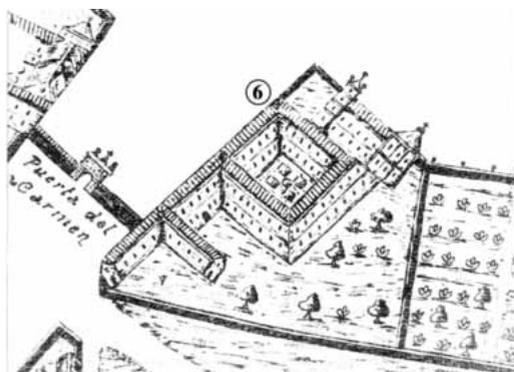
Precisamente es en este punto en el que nos queremos detener, la ubicación original del enterramiento de este escultor. Y utilizarlo como punto de partida para

---

<sup>4</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980, pp. 36-39.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> BOSARTE, I. *Viaje artístico a varios pueblos de España*. Madrid: Imprenta Real, 1804, pp. 193-197. Aporta datos sobre la casa del escultor y el estado en que la encuentra en su viaje a Valladolid; VELASCO BAYÓN, B., O.Carm. "El convento de Carmelitas de Valladolid". En *Carmelus*. 1977, XXIV, pp. 71-77; SANGRADOR VÍTORES, M. *Historia de Valladolid I*, [1851], reedición facsímil Valladolid: Grupo Pinciano, 1979, pp. 277-279; AGAPITO Y REVILLA, J. *Las calles de Valladolid: nomenclator histórico* [1937], Valladolid: Grupo Pinciano, 1982; ALCALDE PRIETO, D. *Manual histórico de Valladolid*, [1861], edición facsímil, Valladolid: Grupo Pinciano, 1992, pp. 216-217.



Convento del Carmen Calzado. A la izquierda dibujo de Ventura Seco (1738) y a su derecha dibujo de Diego Pérez (1788). Ambas imágenes tomadas de Fernández del Hoyo, M.A., Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1998, p.328.

después analizar cómo se suscitó el deseo de trasladarlo a un lugar acorde a su dignidad e incluso levantar un monumento en su memoria, proyecto que finalmente cayó en el olvido.

### Emplazamiento original de su sepultura en el Convento del Carmen Calzado. Datos y dudas

Como hemos señalado fue fundamentalmente la cercanía al convento y su relación con el Padre Orbea lo que le lleva a situar allí su tumba. Al consultar las distintas fuentes que nos hablan de ella podemos ver como no está muy claro en qué parte de la iglesia se situó, algo que se complica al no quedar resto alguno de la misma.

Canesi nos dice: “*estaba junto a la pila del agua bendita*”, con lo cual se situaría cerca de la entrada de la iglesia<sup>7</sup>. Sangrador y Vítores sin embargo asegura que estaba al lado de la capilla mayor<sup>8</sup>. Una de las principales fuentes consultadas, Floranes, en su obra “*Inscripciones de Valladolid*” nos dice que se situaba junto al pilar toral del Evangelio, la numera como la tercera y nos ha transmitido la inscripción<sup>9</sup> que llevaba:

<sup>7</sup> CANESI ACEVEDO, M. *Historia secular y eclesiástica de la muy antigua, augusta, coronada, muy ilustre, muy noble, rica y muy leal ciudad de Valladolid*, Ms. En Diputación Provincial de Vizcaya, en FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.A. *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1998, p. 332.

<sup>8</sup> SANGRADOR Y VÍTORES, M. *Historia...*, op. cit., p. 278.

<sup>9</sup> FLORANES, R. *Inscripciones de Valladolid*, BN, Ms. I1246, fol. 502 r; *Ibidem: Apuntes para la Historia de Valladolid*, BN, Ms. I1.283.



*“Esta sepultura es de Gregorio Fernández escultor y de María Pérez su mujer y sus herederos y sucesores año de 1622... Y ahora es de D. Francisco del Nogal y Doña Teresa de las Dueñas y de sus herederos. Año de 1721”.*

García-Valladolid, quien sólo nos dice que estaba en el cuerpo de la iglesia<sup>10</sup>, también incluye la inscripción que coincide con lo que había aportado Floranes.

Tras la definitiva exlaustración y conversión del convento en Hospital Militar la tumba se perdió<sup>11</sup>. Pero como veremos después aún hubo intentos de recuperar su memoria.

### Un dato más de su “presencia” en el convento carmelita. Su retrato

Al hilo de este tema nos gustaría mencionar, al menos de manera muy breve, algunas notas sobre el retrato del escultor que se hallaba en este convento del Carmen Calzado, muestra de la relevancia del artista, y que actualmente se puede contemplar en el Museo Nacional de Escultura<sup>12</sup>.

Al parecer estuvo en una capilla del lado del Evangelio, no se sabe si la de Nuestra Señora Del Carmen o la siguiente<sup>13</sup>, llamada también durante un tiempo, capilla del Carmen. De nuevo tenemos datos contradictorios. Ponz dice que se encontraba “en la pared del crucero que corresponde al altar de Ntra. Sra. Del Carmen”<sup>14</sup> llegando a

<sup>10</sup> GARCÍA-VALLADOLID, C. *Valladolid sus recuerdos y grandezas*. Valladolid: Imprenta Juan Rodríguez Hernando, 1900-1902, pp. 695-698.

<sup>11</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *El escultor...*, op. cit., p.19; GUZMÁN, J. “El sepulcro de Gregorio Hernández”. En *Crónica Mercantil*, 23-X-1869. Se menciona en la Sesión del 23-X-1869 de la Comisión de Monumentos: “Sesión del 23 de octubre de 1869...El Señor Iturralde presentó el número 1963 del periódico “Crónica Mercantil” en el que hay un artículo suscrito por Don José de Guzmán describiendo el sepulcro de Gregorio Hernández y proponiendo se conserven en mejor lugar los restos de este notable escultor, y la Junta estimando conveniente ocuparse de este particular dio encargo a los señores Martí y Fernández de Castro para que reúnan todos los datos convenientes para instar a la Comisión y poder tomar su recuerdo...”

<sup>12</sup> GARCÍA DE WATTEMBERG, E. *Guía. El Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 1978, p. 55.

<sup>13</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.A. *Patrimonio perdido...*, op. cit., p. 354.

<sup>14</sup> PONZ, A. *Viage de España*, Valladolid: Ed. Grupo Pinciano, 1993, p.973.

compararlo con las obras de Velázquez. Confirma Bosarte: “su retrato se halla en la pared del crucero, lado del Evangelio, capilla mayor del Convento del Carmen Calzado”<sup>15</sup>.

Floranes, sin embargo apunta<sup>16</sup> “en la capilla de Nuestra Señora del Carmen inmediata al Evangelio hay un cuadro de hombre con golilla y pelo tendido de media talla y un letrero que dice: Gregorio Fernández insigne escultor natural del Reino de Galicia, vecino de Valladolid en donde falleció con grandes créditos de su habilidad y murió el año de 1622 a los setenta de su edad”.

No entraremos aquí en discusiones sobre su estilo o autoría puesto que no es el tema que nos ocupa. Si indicar en último término que fue una de las pocas obras que se salvaron tras la desaparición del conjunto conventual. Ya en la Guerra de Independencia cuando se realizan los inventarios pertinentes y en relación a este convento, sólo se menciona: “un relieve en piedra de la Anunciación” y “el retrato de Gregorio Fernández”<sup>17</sup>. Se salvó gracias a la acción de D. José Berdonces quien lo custodió en su casa<sup>18</sup> hasta que en 1818 pasa a la Academia de la Purísima Concepción de Valladolid, puesto que los carmelitas no lo reclaman.

#### Se intenta recuperar su memoria. Monumento y traslado de sus restos

Como señalamos fueron algunos miembros de la Comisión de Monumentos quienes pretendieron recuperar sus restos, “salvarlos” de su emplazamiento original y hacer una estatua conmemorativa del escultor, proyecto que como veremos por distintas causas no se llevó a cabo. En las actas de la Comisión de Monumentos vemos como aparece reiteradas veces este asunto<sup>19</sup>:

---

<sup>15</sup> BOSARTE, I. *Viaje artístico...*, op. cit., p. 193.

<sup>16</sup> FLORANES, R. *Inscripciones...*, op. cit., fol. 501 r.

<sup>17</sup> REDONDO CANTERA, M.J. “Los inventarios de las obras de arte de los conventos vallisoletanos durante la Guerra de la Independencia”. En *B.S.A.A.*, 1992, LVIII, p. 506.

<sup>18</sup> Ídem, “La política bonapartista sobre los bienes artísticos desamortizados del clero regular y su repercusión en un medio provincial. Valladolid 1808-1832. Separata de *Academia. Boletín de la R.A.B.A.S.F.* n° 73 2° semestre 1991, Madrid 1991, p. 266.

<sup>19</sup> A.H.P.V., Comisión de Monumentos, Caja 3, sesión del 7-XI-1848.



Lápida de  
Gregorio Fernández.  
Museo de Valladolid.

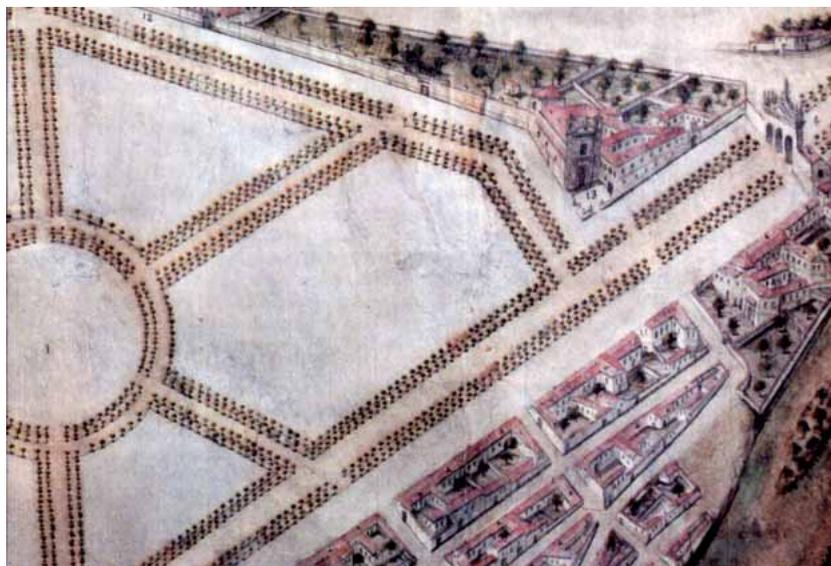
*”Día 7 de noviembre de 1848... manifestó también Don Pedro González lo honroso que sería para la Comisión el elevar un monumento a la memoria del insigne escultor Gregorio Hernández cuyos restos yacen sepultados en una de las capillas del Carmen Calzado... La Junta aprobó la idea y comisionó a los señores Escribano y González para que presentasen un proyecto de lo que a su entender podría hacerse para llevar a cabo ese pensamiento...”*

*“26 de mayo de 1849... Se propuso también con este motivo por Don Pedro González que convendría igualmente trasladar al Museo los restos mortales del insigne escultor Gregorio Hernández encerrando los restos de él con un monumento elevado a su memoria en la Plazuela del Museo.*

*La Junta considerando no ser (lícito) a propósito un lugar profano para colocar restos mortales acordó que el mismo señor Lozar invitase al señor Jefe Político para que este influyese con su autoridad a fin de que permitiera fuesen colocados dichos restos en la capilla del Real Palacio en cuyo caso se efectuaría su traslación al propio tiempo que las anteriores pudiendo en razón Don Pedro González abrir una suscripción para elevar un monumento a la memoria del aquel esclarecido escultor cuyo pensamiento secundaría la Junta contribuyendo con los materiales y recursos de que puede disponer”.*

Esta idea llega incluso a oídos de la Corte donde es bien acogida:

*“4 de junio de 1849... en seguida el señor Jefe Político hizo presente que Su Alteza el serenísimo Señor Infante Don Francisco de Paula había acogido con la mayor complacencia el pensamiento [el pensamiento sic] que tiene la Comisión de trasladar a la capilla del real palacio los restos mortales de la reina Doña Leonor, de los infantes que yacían sepultados en el ex monasterio de San Benito y los del escultor Gregorio Hernández... dicho serenísimo señor Infante se había prestado a hacer por sí los gastos que la colocación de los dichos restos se originaren y los de la función religiosa que con este motivo se celebrara... queriendo proceder en este asunto con el mayor acierto posible nombró un comisión compuesta de los señores González, Vélasco y Reinoso para que propusiesen el modo de verificar la exhumación de los referidos restos mortales y su traslación pública y decorosa a la real capilla... solicitando la comparecencia del Señor [Señor sic] Capitán General y la del Señor Intendente Militar para reconocer los sitios donde yacen los restos de la Reina Doña Leonor y de Gregorio Hernández. También manifestó el señor Jefe Político lo propicio que se había manifestado Su Alteza a la idea que se indicó de elevar un monumento a la memoria de Gregorio Hernández y en su vista la Comisión acordó que de llevarse a efecto se levantase dicho monumento en la Plazuela del real Palacio sitio muy a propósito para el objeto por su espaciosidad y estar rodeado de edificios notables unos por la belleza artística y otros de recuerdos históricos a los que se agregaba que dicho monumento estaría de este modo más cerca de las cenizas del genio a cuya memoria se dedica... al señor González y encargando al mismo y al señor Vélasco la presentación del plano de dicho monumento para cuya ejecución podrían contar con los mármoles que posee la Comisión...”*



Detalle del plano de Diego Pérez (188). Convento y acera de Sancti Spiritus. Tomada de: VVAA, El Norte de Castilla. "Personajes vallisoletanos. Gregorio Fernández. Historia de Valladolid a través de sus personajes". Valladolid, 1996, p. 4.

Sin embargo vemos como empiezan a surgir ciertas dudas sobre la autenticidad de los restos del escultor, debido a la inscripción que podía verse en su lápida, motivo que hace que se aplace todo lo dicho con anterioridad:

*“Día 14 de julio de 1849... en cumplimiento del encargo que en la última Junta se le había hecho en compañía de los señores Velasco y González habían pasado a los ex conventos del Carmen y Merced Calzada para reconocer las sepulturas donde yacen los restos mortales de la Reina Doña Leonor y del insigne escultor Gregorio Hernández cuyas inscripciones habían copiado y presentó a la Junta... por la inscripción del de Gregorio Hernández hay lugar a dudar si dentro de la sepultura existirán sus restos pues dicha inscripción dice así: Esta sepultura es de Gregorio Hernández escultor y de María Pérez su muger y de sus herederos y sucesores año de 1622. Y ahora es de Don Francisco de Nogal y de Doña Teresa de las Dueñas y de sus herederos. Año de 1721. En la duda de si existirán allí confundidos los restos de Hernández con los de las demás personas que cita la inscripción o si al adquirir la propiedad de la sepultura Don Francisco de Nogal serían trasladados los citados restos a otro local, acordó la Junta que antes de proceder a la exhumación se indagase particularmente por los individuos de la Comisión si contaba que en algún tiempo se hubiesen removido y trasladado a otro local las cenizas de Gregorio Hernández, para determinar lo que más conviniera en vista de las indagaciones...”*

Acuden a los libros de la parroquia de San Ildefonso, a la que pertenecía Fernández, para intentar conseguir datos:

*“Día 10 de septiembre de 1849... se dio cuenta de un oficio de Don Hipólito Luís cura párroco de San Ildefonso en el que contestando al que se le había pasado que el señor vicepresidente de esta Comisión para que averiguase si en los libros de defunciones contaba que los restos mortales de Gregorio Hernández hubiesen sido trasladados de la sepultura en que fue enterrado a otro parage manifestaba que a pesar de haber registrado todas las partidas de defunciones desde el año de 1616 hasta el de 1750 nada había podido encontrar referente al expresado Hernández, sino un papel suelto al folio 123 en la partida de defunción de Miguel Ili-zalde, escultor y yerno del dicho Hernández a quien nombra por único testamento, y en el referido papel se dice: “Aunque la fama le apellida Gregorio Hernández es Fernández. Su retrato y lápida dice: Gregorio Fernández insigne escultor, natural del Reino de Galicia: vecino de Valladolid donde floreció con grande crédito de su habilidad murió en el año de 1622 a los 70 de su edad... R.L. “En vista de lo cual opina el expresado párroco que dicho Hernández no debió fallecer en la feligresía de San Ildefonso. La Comisión por lo tanto acordó suspender por ahora este asunto hasta reunir mejores datos...”*

Poco después surgió una incertidumbre aún peor, si Gregorio Fernández era realmente merecedor de tal honor, comparando su obra y fama con la de otros escultores:

*“13 de noviembre de 1869... El señor Martí a quien en unión del Señor Fernández de Castro se dio la comisión de estudiar y proponer lo conveniente a la traslación en lugar conveniente de los restos del escultor D. Gregorio Hernández, manifestó que habiéndose ocupado los expresados señores de este asunto se les ocurría la duda de si tenía importancia suficiente el expresado escultor para ser digno de figurar en el Panteón Nacional pues ciertamente no era tan célebre como Berruguete que floreció en el mismo tiempo y caso de acordarlo así la comisión creía que se encontraría alguna dificultad por parte de la Diputación Provincial, no obstante sería conveniente se establezca en San Pablo un Panteón Provincial por estar declarado como museo...”*

El pensamiento original de erigir un monumento comenzaba a diluirse:

*“...Desde luego habiendo visto el sepulcro en la iglesia del antiguo convento de carmelitas calzados, hoy hospital militar, que se conservaba en muy buen estado*



*creía que ínterin se resolvía en caso su traslación a la Iglesia de San Pablo podría ponerse una lápida conmemorativa en la casa donde falleció que según los informes que habían adquirido era la que hace esquina a la calle de San Luís y acera de Santi Spiritus informes que fueron ampliados...”*

Aunque tampoco se deciden a dar este paso, puesto que no tenían seguridad de que esa hubiera sido en realidad la casa del escultor:

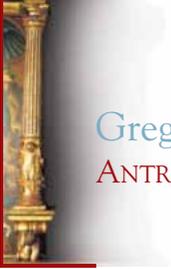
*“14 de diciembre de 1869... el Señor Martí pidió la palabra para seguir dando cuenta de su comisión sobre los recuerdos del escultor D. Gregorio Hernández, y manifestó que no había podido precisarse que la casa de la calle San Luís fuese en que falleció y examinando algunos letreros de la misma se pudo leer la inscripción: “aquí se hacen santos” y raspado otro decía “Alabada la Virgen murió preñada por obra y gracia del Espíritu Santo”, cuyas inscripciones no justifican el objeto que se deseaba...”*

Años después se retoma el proyecto de las inscripciones conmemorativas, pero esta vez la responsabilidad recayó en el Ayuntamiento:

*“15 de noviembre de 1874... el Señor Caballero, reproduciendo el acuerdo tomado en otra sesión, hizo presente la necesidad de dirigirse al Excmo. Ayuntamiento excitándola a que se coloquen lápidas conmemorativas en las casas habitadas por Berruguete, Gregorio Hernández y Juni, de las cuales conservan datos, y la Junta después de una ligera discusión acordó pasar atenta comunicación a la Corporación Municipal...”*

Setenta y dos años después reaparece de nuevo la cuestión, y nos parece muy interesante hacer notar la manera en que vuelve, puesto que se valora la conservación de un edificio en función de la existencia en él de los restos de Gregorio Fernández:

*“30 de abril de 1920... principalmente por estar amenazada de derribo la iglesia del Carmen Calzado donde está enterrado el famoso escultor Gregorio Fernández... se abrió discusión respecto al derribo de la iglesia del Carmen, que todos los vocales encontraron impropio, pues si bien no se trata de un monumento de interés artístico o arqueológico, lo tiene histórico por encerrar los restos del gran escultor gallego Gregorio Fernández, y como quiera que teniendo completa seguridad de que allí está enterrado, se desconoce el sitio exacto por haber desaparecido la capilla que lo cubría, no hay medio de exhumarla para llevarlos a un lugar piadoso o de decoroso respeto, y de derrumbarse la iglesia irían tan valiosos restos mezclados*



## Gregorio Fernández

### ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y ESTÉTICA EN EL BARROCO

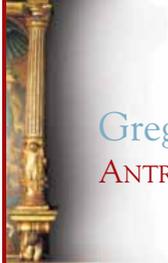
*con los escombros a un vulgar vertedero. Sobre esta opinión general se expusieron otras pertenecientes al logro de los deseos de salvar esta iglesia y trabajos preliminares para ello...”*

Por tanto, y ya como conclusión, vemos como a pesar de tratarse de un escultor que gozó de enorme prestigio en su época, y cuya obra fue valorada siglos después, este proyecto de salvar sus restos y erigir un monumento a su memoria se perdió en el olvido.



## Bibliografía

- AGAPITO Y REVILLA, J. *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana, papeletas razonadas para un catálogo, II*, Fernández. Valladolid: 1929, pp. 124-128.
- *Las calles de Valladolid. Nomenclator histórico*. Valladolid: 1937.
- ALCALDE PRIETO, D. y GALLARDO R. *Manual histórico y descriptivo de Valladolid*. Valladolid: 1861, pp. 216-217.
- ANDRÉS ORDAX, S. “Iconografía Teresiano-Alcantarina”. En *B.S.A.A.*, 1982, XLVIII, pp. 301-326.
- BOSARTE, I. *Viaje artístico a varios pueblos de España, I. Viage a Segovia, Valladolid y Burgos*. Madrid: Imprenta Real, 1804, p. 193.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M. “Analogías artísticas a propósito de Gregorio Fernández”. En *B.S.A.A.* 1975, XL-XLI, pp. 389-401.
- CANESI, M. *Historia de Valladolid (1750)*, 3 vols. Valladolid: Grupo Pinciano 1996.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España* (Madrid 1800) adiciones del Conde de Viñaza, 4vols., Madrid: 1889-1894, pp. 253 y ss.
- EGIDO, T., “La religiosidad colectiva de los vallisoletanos”. En *Valladolid en el s.XVIII. Historia de Valladolid V*. Valladolid: 1984, p. 167.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. *Desarrollo urbano y proceso histórico del Campo Grande de Valladolid*. Valladolid: 1981.
- “Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él”. En *B.S.A.A.*, 1983, XLVIII, pp.369-374.
- Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1998, p. 332.
- FLORANES, R. *Inscripciones de Valladolid*, BN. Ms. II246.
- GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, C. *Valladolid, sus recuerdos y grandezas*, 3 vols. Valladolid: 1900-1902, pp.695-698.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, P. “Catálogo de pinturas y esculturas que se hallan colocadas en el Museo Provincial de Valladolid, Compendio histórico descriptivo de Valladolid”, publicado conjuntamente con *Compendio histórico y descriptivo de Valladolid*. Valladolid: 1843.
- MARTÍ MONSÓ, J. *Catálogo provisional del Museo de Pintura y Escultura de Valladolid, a cargo de la Academia de Bellas Artes de la misma*. Valladolid: 1874.
- *Noticias histórico-artísticas relativas principalmente a Valladolid*. Valladolid: 1898-1901, pp. 398 y ss.



## Gregorio Fernández

### ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y ESTÉTICA EN EL BARROCO

- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980, p. 19.
- OROZCO DÍAZ, E. *Mística, plástica y Barroco*. Madrid: CUPSA, 1977, pp. 27-37.
- PÉREZ DE CASTRO, R. “La huella de Gregorio Fernández y la escultura del s. XVII en Medina de Rioseco”. En *Cultura y arte en Tierra de Campos. I Jornadas Medina de Rioseco en su Historia*. Valladolid: 2001, pp. 161-182.
- VELASCO BAYÓN, B., O.Carm. “El convento de Carmelitas de Valladolid”. En *Carmelus*, 1977, XXIV, pp. 71-77.











Ayuntamiento de **Valladolid**

CASA CONSISTORIAL

