

OTRO

CALVARIO

FICHAS



JUNTA DE COFRADÍAS DE
SEMANA SANTA
ÁVILA

JUNTA DE COFRADÍAS DE SEMANA SANTA DE ÁVILA

PRESIDENTE

Jesús Manuel Jiménez Durán

VICEPRESIDENTE

Victorino Sampedro González

SECRETARIO

Juan Manuel Almohalla Burguillo

VICESECRETARIA INTERVENTORA

Nuria Perdiguero Mendoza

TESORERO

Jose Juan Mozo Bermejo

VOCALES

Arturo Frutos Lucas

Fernando Rodríguez-Piñero Jiménez

Francisco José García Varela

EXPOSICIÓN

COMISARIO

Fernando Rodríguez-Piñero Jiménez

COORDINACIÓN

Alonso Jiménez Jiménez

Ana Sánchez Cotano

Francisco García Blázquez

DISEÑO Y DIRECCIÓN DEL MONTAJE

Fernando Rodríguez-Piñero Jiménez

MONTAJE

Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Ávila

COLABORADORES

Obras JMI

HEMAR Electricidad

Mudanzas y transportes SEVEN

Carpintería Javier Martín

Gráficas E&D

EÑE Creativos

C.C. El Bulevar

FICHAS

COORDINACIÓN

Fernando Rodríguez-Piñero Jiménez

TEXTOS

Alonso Jiménez Jiménez

Fernando Rodríguez-Piñero Jiménez

DISEÑO Y EDICIÓN

Francisco García Blázquez

FOTOGRAFÍAS

Jaime Garcinuño del Campo

PRESTADORES

Archicofradía de la Real e Ilustre Esclavitud de Ntro. Padre Jesús Nazareno de Medinaceli

Cabildo de la Catedral

Cofradía de Ntra. Sra. de las Angustias

Cofradía de Ntra. Sra. del Consuelo

Cofradía de Ntra. Sra. de la Soledad

Cofradía del Stmo. Cristo de la Luz

Convento de la Magdalena (Franciscanas de la Concepción)

Convento de Mosén Rubí (Orden de Predicadores)

Diócesis de Ávila

Iglesia de la Asunción de Ntra. Sra. (Fuente el Saúz)

Iglesia de Santa María de Jesús, “Las Gordillas”

Ilte. Patronato de la Purísima Concepción, Santa María Magdalena y Ánimas del Purgatorio

Ilte. Patronato de la Santísima Trinidad y Nuestra Señora de las Vacas

Monasterio de la Encarnación (Orden del Carmelo Descalzo)

Museo de Arte Oriental (Real Monasterio de Santo Tomás)

Parroquia de San Cipriano (Fontiveros)

Parroquia de San Juan Bautista

Parroquia de Santiago

Parroquia de San Pedro Apóstol

Parroquia de San Vicente

Parroquia de Sta. María del Castillo (Flores de Ávila)

Patronato de Ntra. Sra. de la Cabeza

Patronato de Ntra. Sra. de la Misericordia

Real e Ilustre Patronato de la Santa Vera Cruz

Real e Ilustre Patronato de Ntra. Sra. de las Angustias y Santo Sepulcro

Universidad Católica de Ávila

Así como de la de aquellos que han preferido permanecer en el anonimato.

Talleres de arte cristiano de Olot (Gerona)

Calvario

1946, Pasta de madera policromada

Convento de San Antonio de Padua (PP. Franciscanos)

Este conjunto escultórico responde a los modelos modernistas que la Escuela de Olot haría proliferar a lo largo del siglo XX. Con la creación de moldes siguiendo un patrón artístico común se consigue alcanzar una mayor variedad de iconografías y pasos procesionales. El caso del Calvario representa la conversión del centurión Longinos al conocer que Cristo era verdaderamente Hijo de Dios. La imagen del Santísimo Cristo de la Salud, de gesto sereno y poco doliente, representando al Señor muerto, atravesado ya por la lanza, con tez clara y poca profusión de la sangre y de los pliegues del paño de pureza, fue la primera en llegar a la Cofradía, en 1944. El conjunto se completaría con la Virgen y S. Juan, siguiendo el clásico concepto del calvario, en 1946, para incorporar finalmente en 1953 a Sta. María Magdalena y el soldado romano.

Aunque las esculturas de Olot se encuentran sin duda entre las manifestaciones más impresionantes del arte sacro del siglo XX, nunca se han apreciado plenamente. Un factor importante en esta situación fue el tradicional desprecio de la élite cultural por las obras de arte producidas en serie. Este rechazo se basa en la concepción de la obra de arte como un objeto único e irrepetible, pero también se refuerza como una reacción de clase contra un tipo de objeto que goza de una fuerte aceptación popular.

El proceso de realización de las obras comienza con el modelado de la figura original en arcilla, a partir de la cual se elabora un molde de escayola y una estructura de madera dividida en dos partes que encajan perfectamente, cubiertas en su interior por una capa de gelatina para que la masa de cartón y madera con la que se elabora la figura no se pegue al molde. A continuación, cada parte del molde se cubre con pasta, se sella y se deja secar. Cuando el molde se ha secado, se abre, se saca la figura y se retira la gelatina, se pulen las superficies, se añaden los detalles y las partes de la figura que no estaban en el molde.

El uso de estas técnicas rápidas y sencillas de elaboración de la talla, con materiales de bajo coste (arcilla y pasta de madera) permitió realizar un gran número de imágenes de muy distintas iconografías que lograron esparcirse por toda España.





Talleres de arte cristiano de Olot (Gerona)

Molde de Miguel Blay

Virgen del Mayor Dolor

1947, Pasta de madera policromada

Convento de San Antonio de Padua (PP. Franciscanos)

Este conjunto escultórico responde a los modelos modernistas que la Escuela de Olot haría proliferar a lo largo del siglo XX. Con la creación de moldes siguiendo un patrón artístico común se consigue alcanzar una mayor variedad de iconografías y pasos procesionales. Este caso representa a Nuestra Señora tomando en su regazo a cristo yacente, representando un gesto de profunda amargura y aflicción. Se incorpora en 1947 al desfile de las Cofradías que se habían fundado en el Convento de S. Antonio. El molde realizado para esta pieza fue ideado por Miguel Blay, uno de los imagineros más destacables del modernismo español.



Anónimo

Cristo de los Estudiantes

Madera policromada

Universidad Católica de Ávila

Esta imagen de Cristo crucificado, procedente de la capilla de la Universidad Católica de Ávila, presenta una interesante esquematización de los rasgos anatómicos. Algo que se repite asimismo en las líneas que perfilan el paño de pureza. La cabeza se resuelve de una manera ovalada, con barba picuda y corona de espinas incrustada. Los pies, con un solo clavo, se apoyan en un supedáneo, algo muy habitual en los crucificados de cuatro clavos, lo cual lo convierte en una interpretación ciertamente original.

Antes de su llegada a su ubicación actual pertenecía al Instituto Isabel de Castilla.



Nicomedes Díaz Piquero

Cristo de las Murallas

2000, Madera policromada

S.A.I. Catedral del Salvador

El deseo de la Junta de Semana Santa de Ávila de crear un símbolo propio quedó materializado en la imagen del Cristo de las Murallas, erigido por el escultor abulense Nicomedes Díaz Piquero. Su peculiar iconografía, que presenta al crucificado sobre el recinto de la muralla, se remonta a la idea de unir en un símbolo la ciudad y su Semana Santa, formado por la yuxtaposición de un torreón de las murallas y un crucificado. Inicialmente, el encargo estuvo encaminado a servir de dádiva que deseaban entregar al papa Juan Pablo II durante la visita que tenían prevista. Al regreso de Roma, donde se le entregó fundido en plata dorada, decidieron que también fuera el tema de un monumento. De nuevo, Nicomedes Díaz Piquero fue el escultor elegido para su ejecución, en granito y bronce, dentro de una figuración plena de intensidad expresiva, ubicado actualmente a los pies del cimorro de la Catedral, en la calle de San Segundo.

Precisamente durante su bendición, se le propuso la ejecución de un crucificado conmemorativo del segundo milenio del nacimiento de Cristo, a la vez que serviría de símbolo unificador de las diferentes cofradías de la ciudad. Tallado en madera de caoba, Nicomedes se sometió a la iconografía tradicional del crucificado perfeccionada durante el Barroco, aunque marcada por la particularidad de estar clavado por las muñecas, exigencia marcada por el prelado abulense de entonces. De rostro sereno, casi hierático, Cristo se presenta aun vivo, a pesar de contar con la herida de la lanzada mortal en el costado.

Las murallas fueron talladas en el mismo material que la cruz, representando todo su perímetro y sus puertas, a excepción de los arcos del Rastro y San Isidro, que fueron retirados por el propio escultor para facilitar la colocación de la imagen en la peana del paso. En el año 2014 fueron colocados dos relicarios en el palo vertical de la cruz, uno sobre la cabeza y otro bajo los pies del Cristo, que contiene la Reliquia del Santo Lignum Crucis que custodia la Junta de Cofradías de Semana Santa.



Anónimo

Santa Vera Cruz

h. 1540, Madera policromada

Réplica (2021)

Ermita del Humilladero

Se trata de una cruz relicario elaborada en madera, dorada y estofada con grutescos sobre fondo verde en su parte anterior aplicados de acuerdo con la técnica del temple.

Anverso: presenta siete oberturas cubiertas con cristales en su pie, uno en su cúspide y otros siete en su travesaño. De estas, cinco presentan un adorno en forma de roleo o cornucopia, albergando una reliquia con su respectiva identificación. En orden ascendente, las reliquias ubicadas en el palo vertical son las siguientes: San Antonio Abad, San Segundo, San Mateo Apóstol, San Lucio Papa y una astilla de la celda que ocupó Santa Teresa en el Monasterio de la Encarnación. En el travesaño, de izquierda a derecha: San Andrés y San Pablo. En el travesaño se ubican también dos clavos enmarcados por pigmentos de color carmín, así como en el pie, donde otro clavo repite el mismo esquema.

Reverso: los lados de la cruz se encuentran dorados creando una cenefa que enmarca motivos plateados, en cuyo campo se ubican los relicarios dispuestos de la misma manera que en el anverso. En este caso, en orden ascendente, en el palo vertical se ubican las siguientes reliquias: San Marcelino mártir, San Mauricio mártir y San Cristóbal mártir. En el travesaño de la cruz y de izquierda a derecha: San Simeón y San Felices.

En los lados, tanto del palo vertical como del travesaño, se repite el mismo esquema decorativo: dos franjas doradas que enmarcan un línea plateada, que presenta algunas incisiones para diferenciar ambos campos con un mero interés decorativo.

El Patronato de la Vera Cruz nació en el Monasterio de San Francisco en el año 1540, por lo que es probable que la pieza se encontrara en alguna de las capillas de la iglesia. La decoración, aunque simple, reproduce los modelos renacentistas a través de grutescos y roleos vegetales, escogiendo el color verde para su fondo como símbolo de la Vera Cruz.

Concebida como cruz relicario, es posible que su carácter procesional fuera otorgado posteriormente a la ejecución de la pieza, creando para ello un pie para encajarla en las andas que servían para portarla durante la celebración de los actos religiosos, así como una decoración en su parte posterior, aunque menos elaborada que la del anverso. La procedencia de las reliquias es desconocida, tan solo está documentada la reliquia del Monasterio de la Encarnación, colocada en el año 2015 y que supone una astilla de la celda que ocupó Santa Teresa en dicho monasterio.

Los dos clavos colocados en el travesaño y el situado en el pie servían para ubicar una lanza y una esponja, símbolos del martirio. Tanto estas piezas como la policromía que los enmarca, y que

simboliza la sangra de Cristo, fueron añadidos posteriormente a la ejecución de la imagen, con un claro interés procesional y simbólico.

Su prolongado y continuado uso como imagen procesional, así como la excesiva humedad de su lugar de ubicación, sirven para explicar la deformación que experimenta el pie de la cruz, hasta el punto de producirse un retorcimiento de la madera.



Anónimo

Virgen y San Juan

S. XII-XIII, Madera policromada

Ermita de Ntra. Sra. de las Vacas

Este conjunto se enmarca en los últimos eslabones de la escultura románica, que extiende su periodización hasta los primeros años del siglo XIII. En este último tramo se advierte la intención de acabar con el expresionismo simbólico que había caracterizado a las obras románicas, hasta conseguir llegar a un naturalismo idealizado, de manera que la principal fuente de inspiración debe ser el mundo tangible. No obstante, no se renuncia con ello a la búsqueda de la belleza y de la armonía en las representaciones, que no abandonan su eminente contenido religioso.

Ambas figuras intentan huir del hieratismo al colocar las manos de la Virgen entrelazadas sobre su pecho y la mano derecha de San Juan apoyada en su mejilla. Visten una túnica y un manto que se completa, en el caso de la primera, con un tocado y un calzado puntiagudo que se adivina bajo los pliegues de las ropas. San Juan, por su parte, está descalzo, tal y como marcan sus pies desnudos.

Es evidente que la huella del arte románico es aun muy evidente, no solo por las características descritas, sino también por la ausencia en el tratamiento de las proporciones. Algo que se materializa en el gesto de San Juan, donde la mano rompe con la armonía del resto de las dimensiones. Además de la verticalidad y del patente hieratismo, las dos esculturas reproducen el gesto arcaizante del románico, evidente en las representaciones de los rostros, de nariz recta y ojos almendrados.

San Juan coloca su mano sobre su mejilla como símbolo de la aflicción por el martirio de Cristo, recurso que evolucionará más tarde durante el gótico como una manera de representar el dolor, pues no hay nada más doloroso que un dolor de muelas. El libro que porta en la otra mano responde a su condición de evangelista.

La policromía ha permanecido casi intacta, aplicada directamente sobre la madera en tonos blancos, rojos y azules para los ropajes; así como parduzco para la encarnadura. Las líneas de los ojos, las cejas y los labios se remarcan en color negro, como es habitual en toda la producción escultórica románica. Ambas figuras reposan sobre sendas peanas octogonales, decoradas por medio de una cenefa con decoración a base de cruces en el caso de la Virgen y de una lacería de inspiración románica en el de San Juan. El crucificado que presidiría el conjunto se ha perdido.



Anónimo

Cristo crucificado

S. XIII, Madera policromada

Iglesia de Sta. María del Castillo, Flores de Ávila

Durante los siglos XIII y XV se desarrolla, a lo largo de la Península Ibérica, la corriente gótica, ampliándose incluso hasta principios del XVI en algunos territorios. Durante este periodo se supera el carácter esquemático e inexpresivo del arte románico, pasando a reflejar una serie de emociones que tratan de crear un ambiente de mayor proximidad y cercanía con el fiel. El crucificado vuelve a ser uno de los temas predilectos, la verticalidad de antaño se traduce en la curvatura del cuerpo, la cabeza cae hacia el lado derecho y en su rostro se refleja un acusado rictus de dolor. De manera indistinta podemos encontrar tallas donde el cuerpo se encuentra con o sin vida, aunque lo más común es hallar cristos dolientes.

De este modo, se pretende recrear los signos de la Pasión, alcanzando en ocasiones altas cotas de crudeza. Encontramos movimiento no solo en la cabeza, sino también en las piernas, que pasan a cruzarse y a quedar unidas en un solo clavo, superando de esta manera la iconografía de raíces bizantinas que había marcado la representación en el Románico. El cabello se organiza en bucles ondulados, pegados al cráneo por los efectos del sudor, que adquiere una forma ovalada. Asimismo, se reparten regueros de sangre por parte de la anatomía, como la frente, los brazos o el costado. La inclusión de la corona de espinas es, asimismo, uno de los elementos más innovadores de esta nueva corriente.

Todos estos rasgos se advierten en esta pequeña imagen, que responde a las innovaciones introducidas en el siglo XIII, aunque destaca todavía por la falta de expresividad en el rostro y el evidente carácter plano de su anatomía. Asimismo, los brazos adquieren la habitual forma de “Y”, de manera que se consigue reflejar el peso del cuerpo en la cruz, logrando con ello acabar con la horizontalidad del románico. No obstante, y a pesar de que en el rostro ya se advierten ciertos elementos de raigambre gótica, como la referida corona de espinas o la forma ovalada; hay ausencia aun de patetismo, de manera que el rictus es todavía arcaico e inexpresivo. La forma del paño de pureza, sin embargo, entronca ya con los nuevos postulados, creándose pequeños pliegues a causa también de la posición cruzada de las piernas.

La imagen ha sufrido varias remodelaciones y repintes, apreciables sobre todo en la cruz y en el paño de pureza, y es posible atender todavía a los restos de clavos situados en la cabeza y que servían para colocar la peluca que llevaría el crucificado en los momentos en que era sacado en procesión.



Anónimo

Cristo de la Luz

S. XVI, Piedra policromada

Ermita del Santísimo Cristo de la Luz

La ermita del Cristo de la Luz se erige sobre lo que fue, a finales del siglo XV, un humilladero construido en sillares de piedra. En el siglo XVI se añadieron dos naves edificadas en mampostería y una tapia en la parte trasera que permite cerrar el jardín anexo. En su interior, en un retablo, descansa esta pequeña imagen del Cristo de la Luz, realizada en piedra en el primer tercio del siglo XVI.

El crucificado se presenta estático, aunque se ha realizado un superficial estudio anatómico, completado todo ello con las líneas del paño de pureza, que sobresale por su exquisitez y movimiento. La cabeza ladeada, la barba picuda y el pelo ondulado, sobre el que queda incrustada la corona de espinas, conecta con los últimos modelos de la escultura gótica. Los ojos rasgados y la boca entreabierta se unen a la profusión de marcas de sangre repartidas por la frente, los brazos, el costado y las piernas, que conjugan un efecto expresivo y dramático que se consigue a pesar de su pequeño tamaño.

La cruz descansa sobre un monte de piedra, en el que aparecen representadas dos calaveras y dos tibias, algo que responde a la etimología de la palabra “Calvario” o “Gólgota”, que puede traducirse del hebreo como “Lugar de la calavera”. Este recurso es muy habitual en las representaciones de los crucificados del siglo XV y principios del XVI y será abandonando paulatinamente toda vez que se desarrolle plenamente el Renacimiento. La herencia gótica se recibe también en la decoración de la cruz, en la que sobresale el dosel colocado sobre la cabeza, compuesto de una serie de arcos mixtilíneos, recurso heredado de la arquitectura mudéjar y que será prominente en el gótico tardío peninsular de finales del siglo XV. Esta decoración se completa por medio de cuatro arcos de lacerías de similares características que se colocan en las esquinas del crucero y de las que penden atributos vegetales.

Los brazos también se decoran con elementos similares, donde destaca el empleo de piñas, recurso heredado del arte románico y que comparte con la manzana la simbología de la fertilidad y, en consecuencia, de la vida eterna. Aunque la manzana ha sido entendida como símbolo del pecado original y por lo tanto de muerte, del mismo modo se puede entender como símbolo de la redención del hombre a través de Cristo.



Anónimo

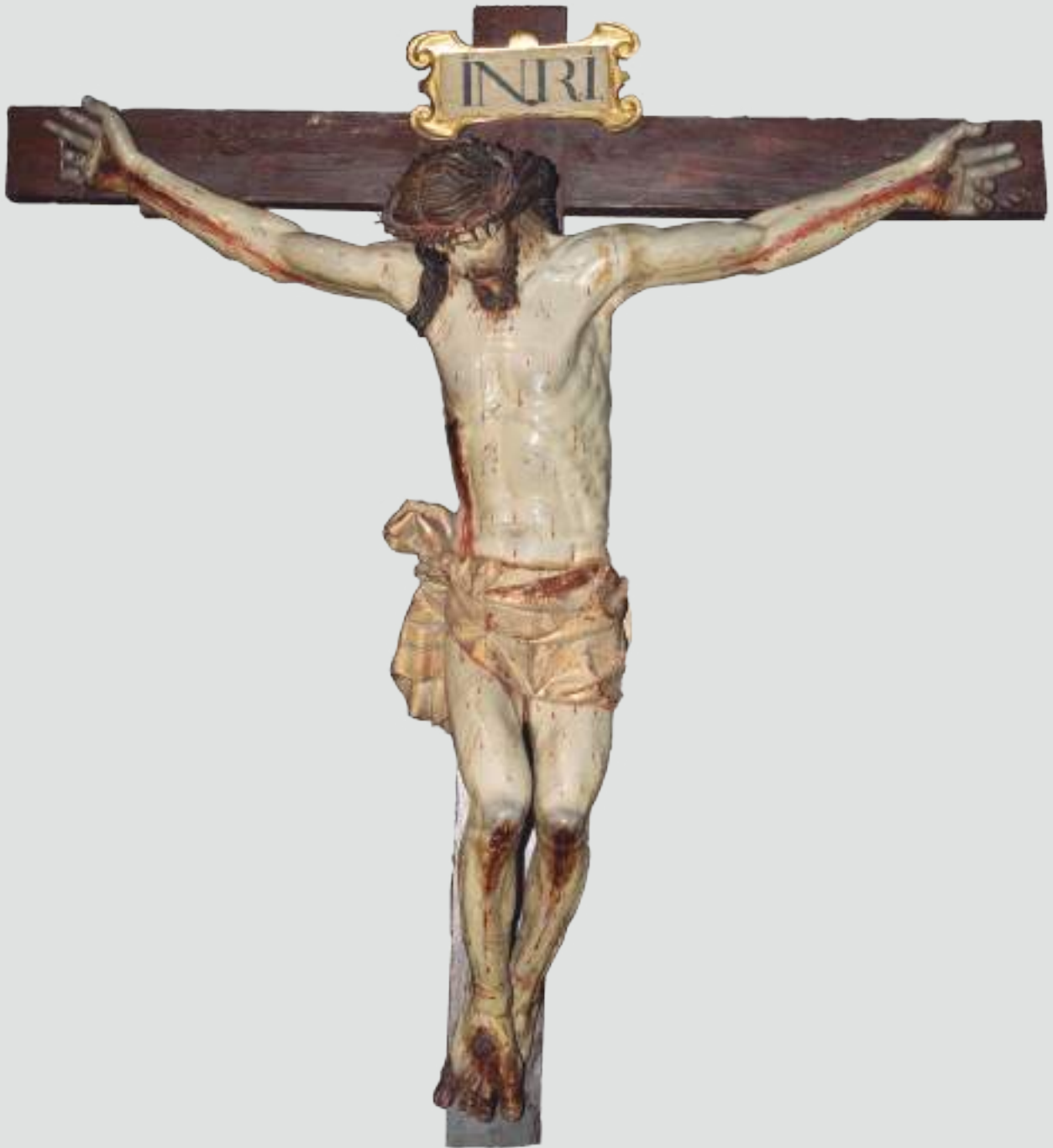
Cristo del Miserere

S. XVI, Madera policromada

Convento de la Magdalena (Franciscanas Concepcionistas)

El crucificado se presenta con unas proporciones robustas, algo apreciable en los brazos y en los muslos, con las manos y los pies demasiado grandes con respecto al resto del cuerpo. El modelado de la anatomía se realiza a través de un alargamiento del canon de los brazos y del torso, aunque se reduce en las piernas, que se flexionan para recoger los pies con un solo clavo. Todas estas características replican de una manera personal las corrientes clásicas introducidas en la península durante el segundo tercio del siglo XVI, entremezcladas con el sentimiento trágico que ya acompañaba a las tallas hispanas desde mediados del siglo XV, algo que se hace patente en la profusa representación de las llagas y símbolos del martirio por toda la superficie del cuerpo. Todo ello contrasta con la serenidad del rostro, repleto de regueros de sangre, que contribuye a generar una sensación de ingravidez. El pelo ondulado cae sobre el hombro derecho en forma de mechón, algo habitual durante los años centrales del siglo XVI, a la manera de los crucificados de Berruguete.

El paño de pureza aparece perfilado mediante el dibujo de tres pliegues ordenados de forma paralela y unidos en un nudo lateral. Destaca por el estofado, aplicado sobre una traza de dibujo que reproduce líneas longitudinales.



Pedro de Salamanca (atrib.)

Crucifijo

S. XVI, Madera policromada

Iglesia de Santa María de Jesús, “Las Gordillas”

Este crucifijo tiene un origen desconocido, aunque es posible que ocupara algún retablo o sirviera para presidir un oratorio particular, dado su pequeño tamaño. No obstante, constituye un excepcional ejemplo de la producción de la escuela abulense de mediados del siglo XVI.

Destaca por su modelado blando y alargado y su estudio anatómico, que no incluye únicamente la parte del abdomen, sino también los brazos y las piernas. El cabello ondulado dejando caer un mechón, la corona de espinas incrustada y la barba rasgada, encuentran una inspiración directa en los modelos de Alonso Berruguete, seguidos en Ávila por escultores como Isidro de Villoldo o Pedro de Salamanca, al que parece corresponder la autoría de esta pieza. Relacionado con otros crucificados, repite en este caso la colocación de los dedos de las manos en señal de bendición, habitual en las producciones de este último. Así como la cabeza ladeada e inclinada hacia la derecha, en un claro intento de lograr un mayor dinamismo y una mayor sensación de expresividad. Y sobre todo los ojos almendrados y la boca torcida y entreabierta, muy habitual en las obras del referido Pedro de Salamanca.

Esta escultura es interesante no solo por su pequeño tamaño y la delicadeza de sus formas, sino porque permite evidenciar la asunción plena del Renacimiento de tintes berrugutescos. Además de los rasgos descritos, parece reproducir casi en todas sus formas los modelos que Alonso Berruguete había desarrollado durante su etapa formativa en Italia y más concretamente en Florencia, adonde llegaría en torno a 1512, tal y como cuenta Vasari. El biógrafo italiano afirma que estableció contactos directos con Bramante y con Miguel Ángel, del que tomaría la capacidad de representar los volúmenes rotundos y la fuerza o *terribilità* que aprendió a infundir a la mayor parte de sus obras.

Se conservan dos dibujos del maestro de Paredes de Nava que ayudan a materializar los modelos que desarrollaría más tarde en sus crucificados, como el del retablo de San Benito el Real de Valladolid (Valladolid, Museo Nacional de Escultura) o el de la capilla de la Visitación en la iglesia de Santa Úrsula, en Toledo. El primero de ellos, conservado en la Galería de los Uffizi (Florencia), habría servido de primera versión para más tarde desarrollar el trabajo escultórico del retablo toledano. El segundo de ellos, adquirido por el Museo del Prado en el año 2023, reproduce los modelos de Berruguete de una manera más serena y clásica, en el que el alargamiento de los cánones se combina con la corrección de su tratamiento anatómico. El interés del escultor en conseguir una volumetría sobre el papel a la manera de los maestros del Alto Renacimiento italiano, se combina en este caso con la función de servir de modo de aprendizaje y estudio para sus oficiales, entre los que se encontraban varios de los componentes de la escuela abulense, entre ellos el propio Salamanca.

De esta manera, es evidente que la fuente de inspiración principal a la hora de abordar la mayor parte de la producción escultórica en la ciudad de Ávila en estos años centrales del siglo XVI debe hallarse en la figura de Alonso Berruguete. Y así queda claro al comparar este crucifijo de la iglesia de las Gordillas con sus propios modelos, como si constituyera una suerte de materialización de la teoría reproducida en los diferentes dibujos conservados del maestro palentino.



Pedro de Salamanca

Calvario

1544, Madera policromada

Museo catedralicio, Procede de: Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, Riocabado

El conjunto, actualmente conservado en el Museo Catedralicio de Ávila, fue realizado para la parte superior del retablo de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, en la localidad abulense de Riocabado, del que hoy en día solo se conserva la arquitectura y que ejecutó inspirándose en el de la colegiata de Medina del Campo. A ello obedece, tanto la cruz plana del crucificado, el escaso desarrollo en la parte posterior de las imágenes de la Virgen y de San Juan, así como sus posturas, forzadas hacia el centro en un claro intento de unificar el conjunto, que obedece al clásico triángulo introducido de la retabística peninsular.

El grupo se encuentra presidido por la imagen del crucificado, que responde a una representación serena y poco doliente de Cristo en la cruz, con las rodillas dobladas, un canon alargado aunque poco estilizado y un cierto estudio anatómico. La cabeza se inclina hacia la derecha para equilibrar las líneas, dejando caer un mechón del cabello sobre el hombro, algo habitual entre los seguidores de Berruguete. A lo que se une la corona de espinas incrustada y la barba rasgada. La apariencia de tensión se resuelve con los pliegues del paño de pureza, elaborados con gracia y movimiento y recogidos en una voluta en su parte derecha. La colocación de los pies evidencia la falta de pericia de Salamanca a la hora de cerrar la figura, lo que acaba provocando la superposición más que artificial de ambos.

Por su parte, tanto las imágenes de la Virgen como de San Juan responden a los modelos del manierismo de la primera mitad del siglo XVI, interpretado a la manera que había resuelto Berruguete en el calvario que coronaba el retablo de San Benito el Real de Valladolid, ofreciendo dos figuras en tensión con un evidente patetismo en sus rostros. La gran profusión de pliegues se resuelve anudando el manto de la Virgen en sus muñecas, mientras que San Juan alarga las ropas hasta la altura de la cabeza para enjugarse el rostro, que se cubre con algunas lágrimas. Su mano derecha queda oculta bajo el manto, que crea una serie de líneas longitudinales que caen hasta el suelo.

No obstante, el habitual canon exaltado parece relajarse, consiguiendo una menor estilización de las figuras, que acaban adquiriendo una mayor sensación de verticalidad. Renunciado con ello a la línea helicoidal que, no obstante, sí aplica Pedro de Salamanca en otros trabajos, como el calvario de San Miguel de Serrezuela, donde la orientación de San Juan cambia para ofrecer un mayor contraste, estirando los brazos hacia arriba. Algo que haría también Isidro de Villoldo en su retablo de San Antolín de la Catedral de Ávila, fechado en 1551; o conjuntamente en el retablo mayor de la iglesia de El Barraco. El estofado, por su parte, responde al modelo habitual del escultor, aplicado según modelos de inspiración vegetal y eminentemente renacentista, tanto en el manto de la Virgen como en el de San Juan.

La obra representa el espíritu de la última etapa del escultor, en la que resuelve definitivamente el nuevo espíritu manierista de inspiración berruguetesca que había comenzado a introducir en obras anteriores, como el retablo de Torrecilla de la Orden (Valladolid); y que acabará convirtiéndose en su rasgo más característico. Erigiéndose de este modo, junto con Isidro de Villoldo, en el escultor con la personalidad más exaltada y dinámica de la escuela abulense.



c. Pedro de Salamanca

Cristo de la Piedad

h. 1550, Madera policromada

Parroquia de San Cipriano, Fontiveros

Se sabe que este crucificado siempre recibió culto en la parroquia de Fontiveros, algo que queda relacionado también con la tradición según la cual la familia de Juan de Yepes (San Juan de la Cruz, nacido en esa localidad), oraba frente a la imagen. No obstante, su aspecto actual obedece a remodelaciones posteriores que pasaron por un cambio de función, orientado en un primer momento a presidir un retablo y más tarde a servir de imagen procesional. A eso responde la falta de talla en la parte posterior, lo que no permite concluir que se trate de una escultura de bulto redondo, pues ni el cuerpo ni el paño de pureza están ejecutados en sus reversos. La cruz, de color verde, plana y con la cartela del INRI incrustada, fue añadida de forma posterior, adaptando al crucificado a la tradición castellana de representar el madero en aquel color y permitiendo con ello que la imagen pudiera ser sacada en procesión.

De canon alargado, destaca la crudeza con la que se representa el momento del martirio. Sobresale la excepcional expresividad del rostro, con la boca entreabierta y la cabeza ladeada, lo que contribuye a generar movimiento, en contraste con el estatismo del resto del cuerpo. La sensación dramática del sufrimiento se consigue asimismo a través de la abundante proliferación de las marcas y regueros de sangre que recorren la mayor parte de la anatomía, desde el cuello hasta los pies, pasando por las llagas de las manos y del costado. Todo ello se une, además, a las marcas longitudinales que se reparten por la encarnadura, recurso puramente plástico que sirve para acrecentar aun más el carácter sufriente de Cristo y que entronca con la tradición castellana heredada de los últimos retazos del Gótico.

En todo caso, interesa subrayar las características del rostro. Los ojos almendrados se unen a la nariz recta y a los labios abultados y entreabiertos. El cabello ondulado deja caer un mechón sobre la nuca, recurso muy habitual entre los seguidores de Berruguete, algo que se une al descubrimiento de la oreja izquierda entre los mechones que caen hacia atrás en ese lado. Son todas estas rasgos los que permiten relacionar esta imagen con otras de similares propiedades que ejecutó el maestro de Paredes de Nava, como aquel destinado para la parte superior del retablo de San Benito el Real de Valladolid (Valladolid, Museo Nacional de Escultura) y que repite estos mismos esquemas. No obstante, la dureza del rostro de esta última pieza se diluye en la de Fontiveros, en la que las facciones se humanizan aunque sin renunciar al patetismo y la que, además, no replica el movimiento blando y airoso que consigue aplicar Berruguete.

Es por eso por lo que la pieza debe relacionarse con los seguidores del maestro que aprendieron a reproducir sus esquemas formales en contextos locales, toda vez que las innovaciones que introdujo se habían extendido por la Castilla de la primera mitad del siglo XVI. Queda, por tanto, incluido dentro de la producción de la Escuela de Ávila, aunque un análisis más detallado puede generar una aproximación a una autoría más concreta. Las características ya expuestas, así como el escaso estudio anatómico, los brazos tensionados y rectos y la colocación de los dedos en señal de bendición, permiten establecer un claro paralelismo con la producción del escultor Pedro de Sala-

manca, principal artífice escultórico de la ciudad en los años centrales del siglo XVI.

No obstante, este Cristo de Fontiveros queda todavía lejos de la plenitud que alcanza en otras obras de la producción del escultor, como el crucificado del calvario del retablo de Riocabado o el de San Miguel de Serrezuela. En estos últimos no solo consigue alcanzar mayores cotas de movimiento, reduciendo la tensión al conseguir acabar con la horizontalidad de los brazos y una mayor naturalidad en el tratamiento de los pies, que en este caso quedan desproporcionados. Aunque el dibujo del paño de pureza es similar, de manera que la tela queda recogida en un nudo colocado en un costado, creando una sensación clara y real de movimiento.



Escuela de Ávila; c. Juan Bautista Vázquez (?)

Calvario

Mediados s. XVI, Madera policromada

Parroquia de San Juan Bautista

Este calvario preside una de las capillas ubicadas en el crucero norte de la iglesia de San Juan Bautista, reedificada en estilo tardogótico en el siglo XVI bajo la dirección de Martín de Solórzano y concluida en la segunda mitad de siglo. El conjunto se enmarca en una hornacina con un arco polilobulado con casetones y queda colocado sobre un fondo decorado con motivos que representan las afueras de una ciudad amurallada, con un cielo en el que se colocan el sol y la luna entre nubes. Se ha sugerido iconográficamente que la colocación de los dos astros contribuye a simbolizar la doble naturaleza humana y divina de Cristo y ello explicaría, por tanto, su colocación habitual en los fondos de los calvarios.

El crucificado responde a los modelos del Renacimiento pleno castellano, con una anatomía muy cuidada, los brazos alargados y las piernas tensionadas. La cabeza ladeada hacia la derecha, con un mechón cayendo sobre el hombro, supone una herencia directa de los modelos manieristas de influjo berruguetesco, aunque esta se disuelve al relajar los signos dramáticos y dibujar un rostro nada doliente. El paño de pureza queda representado con finas líneas y se recoge en un nudo lateral colocado a su izquierda.

La imagen de la Virgen, siempre a la derecha de la cruz, reproduce los modelos que llevaban desarrollándose en Castilla desde el siglo XV y que se habían perfeccionado a principios del XVI, de manera que las manos quedan recogidas y apoyadas en la cintura, en un intento claro de crear movimiento y aflicción. La cara replica la fisonomía de la escultura abulense del XVI, con ojos rasgados, nariz recta y labios abultados, algo que se repite también en el caso de San Juan. Esta figura es la más interesante del conjunto, pues rompe definitivamente con el manierismo dinámico y arrebatador para crear una imagen con cierta gracia y naturalidad. A pesar de que el rostro sigue perfilándose con algo de patetismo, la novedad pasa por separar los brazos y extender uno de ellos hacia arriba, en contraposición con la postura de las piernas, que replican el habitual contrapposto de la escultura clásica. La túnica se perfila con finas líneas en el cuerpo y en las mangas y del hombro derecho cae el mantolín rojo sobre la cintura y las piernas. Asimismo, las manos quedan bien resueltas y estudiadas, lo que materializa la importancia que el escultor le ha concedido a reproducir fielmente los rasgos anatómicos.

Atrás quedan los modelos inspirados en Berruguete, en los que el crucificado dibujaba una línea helicoidal y las figuras secundarias. En este caso, los tipos se relajan y se armonizan, de manera que no destaca por la expresividad sino más bien por la armonía de sus proporciones. De este modo, la obra se enmarca en la segunda mitad del siglo XVI, toda vez que la escuela abulense comienza a recibir la influencia de los modelos más serenos que reproducen maestros como Juan Bautista Vázquez. Tras el clasicismo de Vasco de la Zarza, contemporáneo de Domenico Fancelli y principal introductor de la escultura renacentista en la ciudad; la escuela de Ávila iría poco a poco asumiendo el manierismo que representaba el estilo de Alonso Berruguete. Toda la generación siguiente, encabezada por Isidro de Villoldo y Pedro de Salamanca, reproducirán sus modelos, que irán apa-

ciguándose toda vez que vayan asumiendo las propuestas de Bautista Vázquez. Nacido en Pelayos (Salamanca), pronto ingresará en la escuela abulense, aunque algunos defienden una posible etapa en Italia, lo que justificaría su mayor cuidado en el tratamiento de las proporciones. Realizaría una copia de la Piedad de Miguel Ángel, conservada en la Catedral de Ávila, que le serviría de fuerte de inspiración más tarde para llevar a cabo el retablo mayor de la iglesia de Almonacid (Guadalajara), su primer gran encargo.

La influencia de Bautista Vázquez en los escultores de la segunda generación de maestros abulenses queda materializada en la última obra de Villoldo, conservada en la Cartuja de Sevilla, un calvario en el que las figuras parecen alejarse de los modelos precedentes y parecen asumir una líneas más estilizadas. Algo que lo relaciona también directamente con este calvario de la iglesia de San Juan Bautista.

No es posible afirmar si esta obra puede ser atribuida al círculo de Bautista Vázquez o a algún posible seguidor, aunque es evidente que existen ciertos rasgos que replicaría más tarde en obras de su etapa sevillana, a partir de 1561. La graciosidad con la que tallaría el Cristo de Burgos de la ciudad hispalense queda todavía lejos, pero sí se acerca al Cristo de los Pobres de la iglesia de la Magdalena de la misma localidad, donde la cabeza repite el mismo esquema: ladeada hacia la derecha, cabello ondulado con la corona de espinas incrustada, mechón caído y barba bífida. Por su parte, el mismo modelo de calvario lo desarrollaría décadas después en los encargos que recibiría para ser enviados a América, como el de la catedral de Santiago de Tunja (Colombia), donde la distribución de las figuras y el gesto de San Juan, también con cabellos ondulados y túnica con mantolín, se repite. Aunque, no obstante, la vigorosidad y la finura de las esculturas es mayor, toda vez que se trata de una obra enmarcada en su última etapa.



Escuela de Ávila, Juan Vela (?)

Cristo crucificado

S. XVI, Madera policromada

Parroquia de Santiago

Este crucificado, actualmente conservado en una de las capillas laterales de la iglesia de Santiago, ocupó inicialmente el ático de su retablo mayor, lo que justifica el escaso desarrollo en su reverso.

Se presenta con la cabeza ladeada hacia la derecha, con un mechón caído hacia el hombro derecho, corona de espinas incrustada, nariz recta y barba bífida. Llama la atención el alargamiento de los cánones, evidente en los brazos, que se colocan de manera horizontal con respecto al crucero, de manera que hay ausencia total de movimiento. Las piernas se encogen y reproducen el superficial estudio anatómico de los brazos, que desaparece por completo en el torso, donde se colocan varias heridas y la llaga sangrante del costado. El paño de pureza se dibuja mediante una profusión de líneas acartonadas, de manera que los pliegues caen rectos con aspecto endurecido.

Se desconoce la autoría de la pieza, aunque se acerca a las características de la producción del escultor Juan Vela, materializadas en obras como el Cristo amarrado a la columna de San Vicente o el Cristo de Anaya de la Catedral. Los rasgos del rostro, así como el tratamiento del paño de pureza, se replican en todas ellas, haciendo evidente parte de la incapacidad de Vela por replicar el estilo de uno de sus maestros, Juan Bautista Vázquez, con el que es posible que trabajara también en Sevilla.

De aceptarse la autoría, queda claro que debe tratarse de una obra temprana, dado el escaso estudio anatómico que sí realizaría en las otras obras nombradas más arriba, donde sí resulta evidente la asunción de los cánones de tintes más clasicistas de la última etapa de la Escuela Abulense.



Manuel de Balluerca

Santo Cristo de Burgos

1697, Óleo sobre lienzo

Convento de Mosén Rubí

(MM. Dominicas)

Manuel de Balluerca, pintor activo desde mediados del siglo XVII y hasta principios del XVIII, pertenece a la Escuela Burgalesa de pintura creada en torno a figuras como la de Mateo Cerezo. En este caso, se realiza una réplica de la imagen del Cristo de Burgos creada por este último, con faldón con encaje, cabeza ladeada e inexpresiva, brazos llagados y tres huevos de avestruz a sus pies.

No obstante, lo interesante de la obra radica en el marco, donde aparece colocada la siguiente inscripción:

Rogad a Dios en caridad por el “Anima” del Noble Caballero Don Diego de Bracamonte que por defender los intereses de Ávila fue decapitado en la plaza del Mercado Chico el lunes 17 de febrero de año 1592, en cuya noche estuvieron sus restos depositados en esta Capilla y al día siguiente trasladados a la iglesia de San Francisco donde reposan. + R. I. P. Amén.

Diego de Bracamonte, señor de Fuente el Sol, era descendiente directo de Mosén Rubí de Bracamonte, fundador de la capilla homónima. En 1591 había conspirado contra Felipe II, repartiendo pasquines por la ciudad de Ávila contra el servicio de millones solicitado por el Rey para sufragar los gastos ocasionados por la derrota de la Armada Invencible. Por todo ello, Bracamonte fue decapitado el 17 de febrero de 1592 en la plaza del Mercado Chico y su cuerpo, con la cabeza aparte, fue depositado en la iglesia de Mosén Rubí hasta recibir sepultura definitivamente en la capilla familiar de la iglesia del convento de San Francisco.

En recuerdo de lo anterior, sus descendientes mandaron colocar esta obra en la iglesia de Mosén Rubí, lo que le confiere una cualidad de exvoto pictórico más que de obra religiosa.



Anónimo, posible seguidor de Guido Reni

Calvario

Mediados s. XVII, Óleo sobre lienzo

Iglesia de San Ignacio de Loyola

El cuadro, de dimensiones considerables, representa un Calvario presidido por la figura de un crucificado con tres clavos, cabeza ladeada hacia la derecha, paño de pureza con gran vuelo y lanzada en el costado. El cuerpo está muy modelado y destaca la profusión de detalles anatómicos y de la musculatura. A sus pies, María Magdalena se abraza a la cruz, junto a la que se aprecia el dibujo de una calavera, y a los lados se sitúan San Juan y la Virgen, que queda en un segundo plano. El fondo recrea una nebulosa oscura que se torna clara en su parte central, enmarcando la imagen del crucificado, en tonos claros y ocres, de manera que se prescinde absolutamente de cualquier elemento paisajístico o anecdótico.

La luz que incide directamente sobre el cuerpo de Cristo acentúa el carácter funesto de la escena. Esa dramática iluminación favorece también la apariencia tridimensional del Crucificado, creando una figura rotunda, de marcado volumen, que sobresale del fondo neutro sobre el que está colocada. De este modo, el acentuado dibujo y el carácter monumental de las figuras, revestidas con amplias telas y recortadas sobre el fondo, dotan al cuadro de un marcado sentido escultórico. Sensación que se acrecienta también, dadas las dimensiones de la obra.

La representación de Cristo en la cruz fue uno de los temas más utilizados por los maestros del Renacimiento y del Barroco, dado que constituye uno de los temas impuestos por la iconografía contrarreformista, además de que permitía a los pintores probar su dominio de la anatomía y de las proporciones. En este caso, el modelado es eminentemente clásico y destaca asimismo el evidente alargamiento de los cánones, apreciable en el cuerpo de Cristo, aunque también en el resto de las figuras, donde los dedos de las manos se ven afectados también por este tratamiento.

En todo caso, es interesante atender a las características del crucificado. Además del mencionado tratamiento clásico y volumétrico de su anatomía, la cabeza se presenta redondeada, pequeña y con dos mechones que caen sobre los hombros y una aureola que la envuelve; aunque el oscurecimiento de los barnices hace difícil su apreciación. El pecho parece elevarse, lo que provoca que se marquen las costillas, que perfilan un abdomen encogido. Son todas estas características las que permiten acercar la obra a la órbita de Guido Reni, o al menos a un maestro conocedor de su pintura. En otras obras, el artista italiano, seguidor de la corriente barroca romano-borgoñesa, repite los mismos esquemas, de manera que se representa un crucificado con un cuidado estudio anatómico, sobre un fondo neutro y paño de pureza de pliegues angulosos. Aunque, en estos últimos casos, Cristo se presenta vivo y con la mirada perdida hacia la derecha.

No obstante, el *Calvario* conservado en la Pinacoteca Nacional de Bolonia y datado en 1617, parece constituir la fuente de inspiración para la ejecución de esta obra. En el mismo, el crucificado ocupa el espacio central sobre un fondo neutro, en el que se perfilan las figuras de la Virgen, San Juan y la Magdalena a los pies de la cruz. Estos últimos personajes repiten el mismo esquema compositivo,

aunque en la versión de Ávila la Virgen queda oculta por una sombra y San Juan extiende su mano derecha hacia abajo, contrariamente a lo que ocurre en la versión original de Reni, donde las manos quedan entrelazadas. Pero las tonalidades escogidas para los ropajes y el reparto de los pliegues son ciertamente similares.

Asimismo, es relevante el tratamiento que se confiere al fondo, pues sobresale el tono ocre que se utiliza para crear la compilación de luces que envuelve al crucificado. Ello lo acerca a la tradición barroca española, pues se trata de un recurso ampliamente utilizado por maestros como Zurbarán o José de Ribera –en cuyo *Calvario* encuentra asimismo una inspiración en Reni, además de en Miguel Ángel–, aunque una posible vinculación con la Escuela Sevillana quedaría descartada al comprobar que se trata de un Cristo con tres clavos en lugar de cuatro, tal y como se venía repitiendo en la pintura sevillana de la época.

Por tanto, la vinculación debe quedar reservada a la escuela italiana, por los probados parecidos con la producción de Reni, aunque es posible hallar también una cierta vinculación con la tradición pictórica española, si tomamos como referencia el tratamiento del fondo. Por tanto, si bien el cuadro pudo llegar de Italia, no es menos posible que saliera de algún taller peninsular, lo que explicaría el empleo de la gama ocres y grises que pueblan el lienzo.



Mateo Cerezo Muñoz

Santo Cristo de Burgos

Mediados S. XVII, Óleo sobre lienzo

Monasterio de la Encarnación (MM. Carmelitas Descalzas)

La historia del Santo Cristo de Burgos bebe de la tradición oral, según la cual -y así lo recogen historiadores como Enrique Flórez- un mercader burgalés halló la imagen en una caja que flotaba en el Mar Cantábrico cuando regresaba de Flandes. Fue entregado como obsequio a la comunidad agustina de la ciudad, que lo instaló en una capilla de su monasterio.

Su fama de imagen milagrosa y legendaria, a la que la tradición llegó a considerar obra de Nicodemo, captó la atención de importantes peregrinos a lo largo de los siglos, como Felipe II, Santo Tomás de Villanueva o Santa Teresa de Jesús. Fue en el año 1835 cuando, por causa de la Desamortización decretada por Mendizábal, los monjes fueron desalojados y con ello el crucificado, que fue trasladado a una de las capillas de la Catedral de Burgos, donde todavía hoy recibe culto.

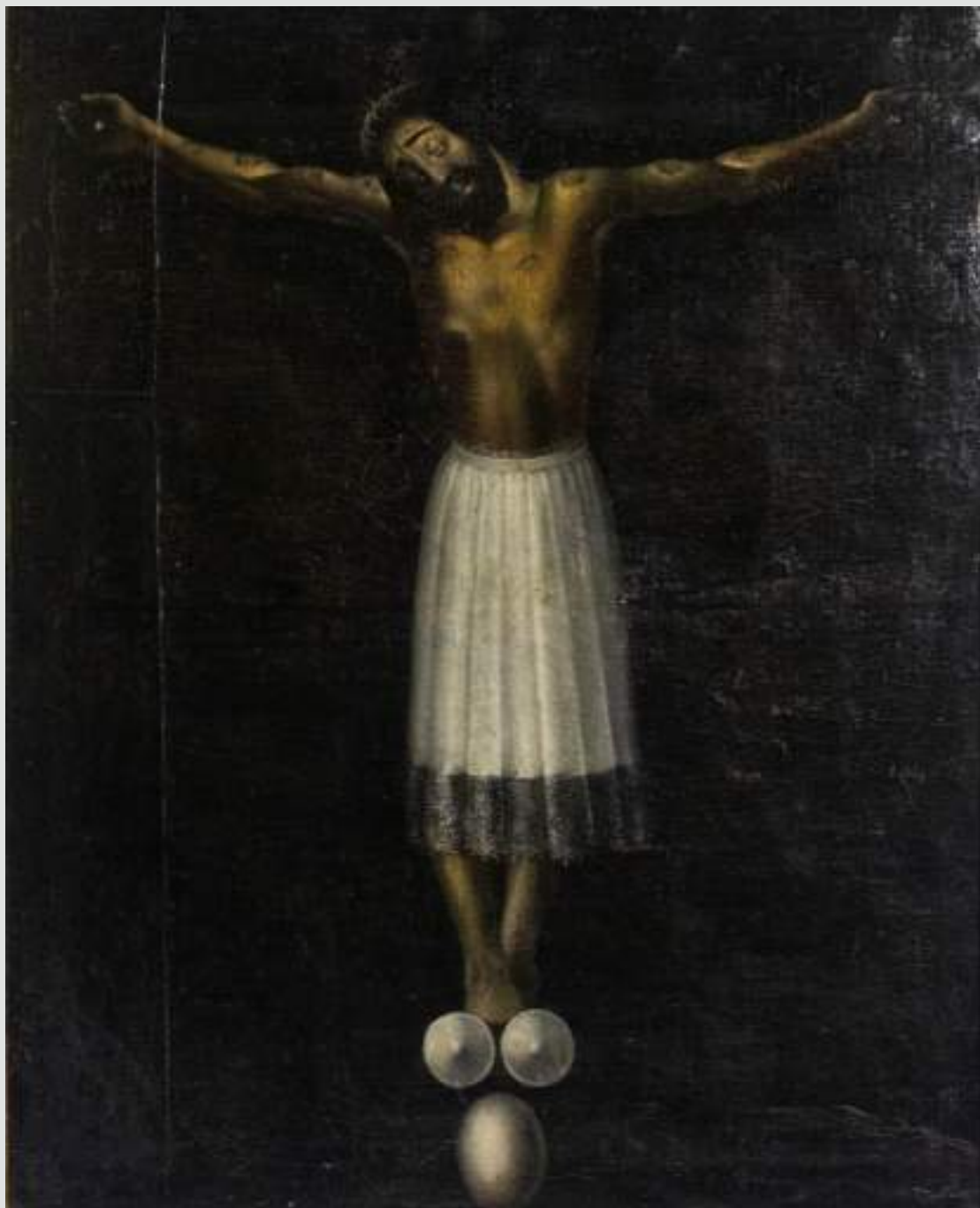
De escultor desconocido, el tratamiento de su anatomía y su estética íntima conjugada aun con los últimos recursos del Gótico, la convierten en una imagen procedente de un taller flamenco de mediados del siglo XIV, en plena red comercial entre Burgos y Flandes, convertida también en un importante flujo de estilos y obras de arte. La búsqueda de verismo en la representación del cuerpo, lo que la acerca a la tradición flamenca, se materializa en la utilización de piel de carnero y brazos y piernas articulados, lo que la convierte en una pieza de originales características.

Fue precisamente la gran devoción que se profesaba por la imagen lo que motivaría su reproducción en numerosos lienzos a principios ya del siglo XVII, en pleno desarrollo del Barroco, que quedarían repartidos por España y por numerosos puntos de Hispanoamérica. No obstante, la pintura replica las características de la escultura original, presentando a un crucificado de grandes dimensiones, con una anatomía marcada, cabello y barba alargados y faldón blanco hasta las rodillas de pliegues simétricos con ribete en encaje. La presencia de los tres huevos a sus pies responde a un significado iconológico, donde se convierten en una metáfora de la Resurrección o simplemente en la fragilidad de Cristo crucificado en la cruz. Precisamente el color blanco del faldón, reproducido en la mayor parte de las versiones que se conservan de esta pintura, es el color empleado durante las celebraciones de la Pascua. Otras explicaciones son menos trascendentales y se refieren a una manera de representar el nido de gaviotas que se habrían formado a los pies de la cruz mientras la imagen flotaba en el mar antes de ser encontrada.

Mateo Cerezo, pintor burgalés nacido en el primer tercio del siglo XVII, será uno de los primeros pintores en reproducir la iconografía del Cristo de Burgos, presentando la imagen sobre un fondo neutro y oscuro, que no hace sino resaltar la encarnadura y los colores del crucificado. La pintura alcanza cierta corrección técnica en el dibujo, a través del cual consigue resaltar los atributos y características de la escultura que reproduce en el lienzo, como si se tratara de una estampa de gran formato. Se trata de un pintor considerado por muchos como un artesano más que como un artista, a pesar de que alcanza ciertos conocimientos que lo hacen acercarse al naturalismo de tintes tenebristas, aunque lejos de la fama que alcanzaría su hijo, Mateo Cerezo “El joven”, discípulo de Carreño de Miranda y seguidor de los estilos refinados de Tiziano y Van Dyck.

Existen numerosas versiones repartidas en varios puntos de España, donde la devoción que se profesaba por la imagen burgalesa hizo que se realizaran importantes encargos para ser colocados en retablos de iglesias y conventos. Es el caso de las versiones conservadas en el Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid, las de las catedrales de Almería y Santo Domingo de la Calzada o la del Museo de Burgos, la que mayor parecido guarda con esta versión del Monasterio de la Encarnación de Ávila.

No es casualidad, por tanto, que llegara a Ávila en un contexto donde la devoción a la imagen del Cristo de Burgos se encontraba en pleno desarrollo, como atestiguan los ejemplos presentados. Actualmente, la pintura se encuentra colocada sobre la puerta de la celda que ocupó Santa Teresa de Jesús en el claustro bajo del monasterio durante los veintisiete años que vivió como monja hasta su salida, en 1562, para fundar el convento de San José.



Anónimo

Cristo de los Ajusticiados

S. XVI-XVII, Madera policromada

Ermita del Humilladero

El Patronato de la Vera Cruz nació en el Monasterio de San Francisco en el año 1540, aunque es improbable que el crucificado ya existiera en alguna de las capillas de la iglesia. Inicialmente bautizado como Cristo de la Buena Muerte, su denominación actual obedece a que era la imagen ante la que se encomendaban los reos condenados a muerte la noche antes de que fueran ajusticiados.

Sus finas y esbeltas proporciones y su profundo estudio anatómico destacan sobre la crudeza del tratamiento de la muerte, representada por medio de las heridas y las llagas que pueblan toda la superficie del cuerpo, hallando su mayor representación en la parte de la espalda. El rostro ovalado y la barba acabada en pico, así como el cabello ondulado, suponen, no obstante, una pequeña herencia del arte gótico. Algo que se completa al ahondar en el profundo dramatismo y la serenidad de la que adolece el rostro de Cristo, que se presenta en sus últimos instantes de vida. Aunque la profusión de pliegues del paño de pureza, de gran virtuosismo y evocación naturalista, hace que dicha herencia se rompa definitivamente. Unido a la colocación de una sogá que sirve para anudar las telas, recurso muy habitual en las representaciones cristíferas barrocas. Así como el empleo de ojos de cristal incrustados, que aparecieron bajo varias capas de pintura en la última intervención a la que fue sometido en el año 2018.

Las heridas se reparten a lo largo de toda la superficie del cuerpo, desde las marcas de las sogas en los tobillos, en el cuello y en las muñecas, hasta las heridas en las rodillas, producto de las caídas; o en los hombros, provocadas por el peso de la cruz camino del Calvario. La policromía refleja también algunas heridas repartidas de manera oblicua en la superficie de las piernas, herencia del estilo decorativista y minucioso del arte gótico y que se reproduce de manera más clara en obras de maestros como Siloé. Aunque este recurso se extiende hasta el siglo XVII, motivado por la necesidad de representar escenas realistas y evocadoras que ahonden en el carácter sufriente de Cristo muerto en la cruz y que todavía aplicarán maestros plenamente barrocos, como Gregorio Fernández o en Andalucía Francisco de Ocampo. Todo ello se completa con la detalla y realista representación de las venas y de la encarnadura en los brazos y en las piernas que, sin embargo, se presentan un tanto horizontales y en tensión, alejados del esquema compositivo en forma de “Y” que se extenderá durante el Barroco en pleno siglo XVII como forma de recrear el peso del cuerpo crucificado.

La cruz, por su parte, es arbórea y tallada de manera que parezca compuesta por medio de dos troncos de los que se han desprendido varias ramas. Se presenta asimismo con el color verde que caracteriza a muchos de los crucificados realizados en Castilla, color también de la Vera Cruz, y símbolo de la permanencia de la fe en la cruz que, como ocurre con las plantas refrescadas con la llegada de la primavera, debe encontrarse renovada.

La corona de espinas, trenzada y realizada por medio del anudado de varias sogas de color verde, se trata de un añadido posterior. Es posible también que la cruz sufriera modificaciones, como

atestiguan los agujeros situados bajo los pies o su escasa longitud vertical y horizontal, que pudo deberse a las necesidades de adaptación al tamaño de las diferentes puertas con las que contó la ermita del Humilladero. Herencia, todo ello, de su clara proyección como imagen procesional.



Escuela de Ávila

Santa María Magdalena

Mediados s. XVI, Madera policromada

Iglesia de la Magdalena

María Magdalena está presente en el Calvario y en el Santo Entierro y es a quien primero se le aparece Jesús después de la Resurrección cuando, en compañía de otras mujeres, se dirige al Sepulcro con los aromas que había preparado. En su encuentro con Cristo, este pronunciará la máxima *Noli me tangere* (en latín, “no me toques”), aparecido en el Evangelio de San Juan y que puede interpretarse también como una petición por parte de Jesús a María Magdalena para evitar que lo retenga. De esta manera lo representa, por ejemplo, el Correggio en el cuadro conservado en el Museo del Prado, en el que se observa a la Magdalena a los pies del Maestro atendiendo a su mensaje.

A María Magdalena se la identifica también con la mujer pecadora que perdona Jesús y con la que le derrama el tarro de ungüentos en la unción de Betania, lo que la convertiría en hermana de Marta y Lázaro.

La imagen de la iglesia de la Magdalena, de perfecto modelado, aspecto carnosos y parcialmente estofada, se presenta con el tarro de ungüentos, de acuerdo con la iconografía de la Magdalena. Datada en el siglo XVI, se corresponde con algunos modelos escultóricos de la época, entre los que destacan el abigarramiento de los pliegues, el superficial estofado y el uso parcial del brocado aplicado para imitar la profusión decorativa de los tejidos. Todo ello unido al alargamiento de los cánones, algo evidente en las manos y en el rostro. Estos rasgos permiten acercar la imagen al círculo de algunos de los escultores que trabajaron en la ciudad durante esos años, como Juan Bautista Vázquez (cuya imagen de la Virgen de las Fiebras de Sevilla guarda el mismo canon) o Juan Vela.



Juan Rodríguez, Lucas Giraldo (?)

Llanto sobre Cristo muerto

1527, Madera policromada

Iglesia de Sta. María del Castillo

Flores de Ávila

Este relieve pertenece a una de tres las hornacinas que se reparten en los tres cuerpos de la calle central del retablo del altar mayor de la iglesia de la Asunción, en Flores de Ávila. Comenzada su construcción en torno a 1527, constituye un excepcional ejemplo de retablo de raíces platerescas, en las que se combina la escultura de la calle central (este relieve, una Virgen con el Niño y un Calvario) y de la predela con las pinturas repartidas en las otras cuatro calles.

La autoría de la arquitectura y de sus elementos escultóricos no aparece del todo documentada, aunque sí se recogen las fechas de algunos pagos realizados en favor del escultor Juan Rodríguez en torno a 1532 y 1535. Asimismo, se acepta una posible intervención de Lucas Giraldo, su más estrecho y habitual colaborador, algo que Parrado del Olmo no descarta. A pesar de utilizar doseles polilobulados sobre las tablas, recurso del último Gótico peninsular, se trata de una obra enmarcada en el primer Renacimiento o plateresco, en la línea de otros retablos de similares características que el escultor ejecutará en el mismo contexto, como el del Monasterio del Parral, en Segovia. La estela de Vasco de la Zarza queda patente, como pone de manifiesto la distribución del retablo en tres cuerpos con una predela y guardapolvos con decoración a base de grutescos y angelotes. Este modelo había quedado materializado en 1518 en el sagrario del altar mayor de la Catedral de Ávila, en el que Zarza había sacado a relucir su dominio del lenguaje renacentista, añadiendo festones, guirnaldas o roleos. Más tarde, en 1524 y en colaboración con Berruguete, lo había resuelto también en el retablo mayor del Monasterio de la Mejorada (Valladolid, Museo Nacional de Escultura), en el que destacan los característicos tondos con decoración en relieve que Rodríguez y Giraldo repetirán en otros trabajos, como el trascoro de la Catedral de Ávila iniciado en 1535 o el retablo de la ermita de las Vacas.

La estructura monumental y la distribución de las calles, separadas por entrecalles con hornacinas enmarcadas por columnas con grutescos y en las que se colocan las figuras de los apóstoles; responde al tipo de retablo desarrollado por Alonso Berruguete a partir de 1527 en el conjunto monumental de San Benito el Real de Valladolid. Tanto, que incluso en el de Flores de Ávila se repiten algunos recursos iconográficos, como la Epifanía, la Huída a Egipto o la figura de San Sebastián, de clara inspiración berruguetesca. La colocación en el ático de la Trinidad y los bustos de algunos profetas se repite también en el trascoro de la seo abulense, aunque en este caso se añade una representación del amor por medio del habitual pelícano. El resto de los elementos, como la forma cuadrangular del guardapolvo o el frontón semicircular en el ático, en lugar del renacentista en forma triangular, responden todavía a los últimos influjos medievales.

Por su parte, no hay duda acerca de la autoría de las tablas, atribuidas inicialmente por Gómez Moreno a Diego de Rosales por sus coincidencias con las del retablo mayor de Carbonero el Mayor, en Segovia. Esta atribución se completó más tarde al encontrarse el nombre de Gabriel de Rosales

(hijo del anterior) en las cuentas del retablo de Flores realizadas en 1563, posiblemente coincidiendo con la fecha de su conclusión definitiva. En las pinturas se acusa una evidente influencia manierista, en la que la concepción del espacio y de las figuras se aleja de la inicial raigambre flamenca de Rosales hasta alcanzar, ya en colaboración con su hijo, un estilo propiamente manierista.

En lo que se refiere a este relieve, describe a la perfección uno de los momentos de la vida de la Virgen, tema principal del retablo. En primer término, el cuerpo sin vida de Jesús es sostenido en las rodillas de su madre, a la vez que San Juan agarra su cabeza. A la derecha de la Virgen se coloca la Magdalena, identificable por el tarro de ungüentos que descansa a sus pies. Detrás, cerrando el conjunto, Nicodemo y José de Arimatea se encuentran erguidos y este último sostiene la corona de espinas que ha sido retirada a Cristo una vez que ha sido descendido de la cruz. El carácter escultórico se refuerza al introducir elementos secundarios, como los objetos atrás descritos, pero asimismo con otros recursos, como el descubrimiento del pie de San Juan, las cabezas de los Santos Varones y, sobre todo, el plegado de las telas.

La concepción de las formas y la disposición de las figuras, individualizadas aunque sin renunciar a su carácter de bloque, reproducen los esquemas que Juan Rodríguez y Lucas Giraldo repiten en otros trabajos. Discípulos ambos de Vasco de la Zarza, tras la muerte de este último en 1524 heredaron el contrato que había firmado su maestro, según el cual se le concedían todas las obras escultóricas a realizar en la ciudad y en la provincia. Heredan parte de sus concepciones clásicas, como puede apreciarse en su cuidado estudio anatómico; pero también su estilo arcaico, que se traduce en la ausencia de expresividad en los rostros de las figuras, redondeados, aunque existe cierta intención de reflejar un patetismo en el de la Virgen. La figura de la Magdalena, a su vez, junta sus manos en un recurso que entronca con la tradición expresiva del Gótico, aunque sin llegar tampoco a reflejar sensación de movimiento.

No obstante lo anterior, sobresale el tratamiento de los pliegues y la riqueza de su policromía, donde destaca por encima de todo la intensidad del estofado. Rodríguez y Giraldo acaban aquí con el convencional y poco original sistema de plegados que repiten en otros trabajos. En este caso, y a pesar de que no rompen con el acartonamiento heredado de Vasco de la Zarza, la caída del manto de la Virgen y sobre todo el recogido de la túnica de la Magdalena demuestran una mayor dedicación. En todo caso, son evidentes las relaciones existentes entre las tres obras que Juan Rodríguez se encontraba realizando en torno a 1535: esta de Flores de Ávila, el trascoro de la Catedral y el de la ermita de Nuestra Señora de las Vacas. Además de las características presentadas, repartidas en los tres conjuntos, el sistema de cabezas redondeadas con ojos almendrados y narices afiladas y el uso de unas manos y unos pies robustos se repiten en la mayor parte de los relieves que conforman las tres obras. Tanto en este Llanto sobre Cristo Muerto como, por ejemplo, en la escena de la Epifanía del retablo de las Vacas.

Todo ello se une también a los rasgos de Cristo, en los que destaca el tratamiento anguloso de los mechones, su nariz afilada y su barba rasgada. Recursos todos ellos que entroncan con los modelos de Alonso Berruguete que ambos maestros, Juan Rodríguez y Lucas Giraldo, acabarían asumiendo en trabajos posteriores. Entre ellos, destaca el retablo de la iglesia del Convento de Gracia, realizado en 1539, donde la modernidad que representaba el manierismo es cada vez más evidente y apreciable.



Pedro de Salamanca

Llanto sobre Cristo muerto

h. 1547, Madera policromada

Ermita de Ntra. Sra. de la Cabeza

La tradición de representar el descendimiento se remonta a la Edad Media, donde los dos únicos personajes que aparecen, junto al cuerpo muerto de Cristo, son José de Arimatea y Nicodemo. Los cuatro evangelistas coinciden al narrar de una manera sucinta este pasaje de la pasión, aclarando que fue el primero de ellos quien pidió permiso a Pilatos para descender el cuerpo de Jesús y enterrarlo. La aportación de nuevos recursos estilísticos y el influjo del arte bizantino provoca la incorporación de nuevos personajes a la escena, entre los que se generalizarán las figuras de la Virgen y del discípulo Juan, así como las de las santas mujeres. Algo que alcanzará su máximo esplendor representativo durante la pintura flamenca del siglo XV, con sobresalientes ejemplos heredados de la tradición gótica, como el Descendimiento realizado por Rogier van der Weyden (Madrid, Museo Nacional del Prado).

La iconografía del descendimiento entronca con la intención de representar el llanto de los discípulos y de la Virgen sobre el cuerpo muerto de Cristo una vez descendido de la cruz. Los modelos más inmediatos en el campo de la escultura se relacionan con los trabajos de Alejo de Vahía, introductor del altorrelieve en la escultura castellana del siglo XVI, cuyo Llanto sobre Cristo muerto (Valladolid, Museo Diocesano y Catedralicio) representa a la perfección su intención puramente expresiva.

Este relieve en madera policromada se ubica en la nave del Evangelio de la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza, sobre un altar y enmarcada por una moldura que no es la original. Interesante es por su temática y por sus características formales, que ya el propio Gómez Moreno atribuyó a la escuela de Berruguete en su Catálogo Monumental de la provincia de Ávila.

Aunque presenta algunos repintes y desperfectos, conserva gran parte de la policromía original, en la que se aprecia un rico estofado en el manto de la Virgen, formando roleos y grutescos, aunque han desaparecido en su parte inferior. Asimismo, el estofado se encuentra aplicado de manera plana en los bordes de las tocas de las mujeres, las mangas, el pelo de María Magdalena o las botas de José de Arimatea. Es esta última figura la que conserva uno de los detalles más exquisitos del conjunto, a modo de diminutas estrellas que adornan su vestimenta, motivo que se repite también en las mangas de Nicodemo. Es posible todavía apreciar restos de las orlas y los motivos vegetales que cubren el resto de las tocas y de los mantos, que se van disipando a medida que la superficie se va haciendo cada vez más plana.

Existe otra versión del mismo tema en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid, en la que, como ocurre en esta versión de Ávila, se acumulan los ocho personajes habituales de la narración evangélica, representados a una escala mayor respecto a las dimensiones del espacio. En el centro, el cuerpo sin vida de Cristo es sujetado por la Virgen, sobre la que se apoyan San Juan, María Salomé, María Cleofás y, en un lateral, María Magdalena, identificable por ser la que porta el tarro con los ungüentos. A los pies de Cristo se sitúa Nicodemo, que se encarga de colocar un sudario bajo el cuerpo que agarra también la Virgen con su mano izquierda, mientras que en el otro extremo es

José de Arimatea quien le retira la corona de espinas. En el lado superior derecho, el escultor coloca el desenlace del pasaje, al duplicar a los personajes de José de Arimatea y Nicodemo terminando de colocar el sudario sobre el cuerpo de Cristo, ya depositado en el sepulcro, a la vez que colocan una losa sobre el mismo.

Las figuras presentan una cierta volumetría de manera escalonada para crear profundidad y son adornados con una indumentaria que repite el mismo esquema en función de que se traten de figuras masculinas o femeninas. De esta manera, los hombres visten ropas judaizantes a modo de túnica y gorro; mientras que las mujeres llevan una toca y un manto, excepto la Magdalena, que presenta su melena rizada habitual.

La versión de Valladolid, con una policromía distinta a modo de grabados sobre dorado, en tonos azules y rojos; fue atribuida erróneamente a un seguidor de Francisco Giralte. La atribución se justificaba en el gran parecido que guarda con el retablo de Torrecilla de la Orden (Valladolid), obra que se demostró más adelante que había sido realizada por Juan Rodríguez en lugar de por el anterior, con una más que evidente intervención de su yerno, el también escultor Pedro de Salamanca. Este relieve, situado en la calle central bajo el calvario, describe el mismo pasaje iconográfico, con el cuerpo muerto de Cristo sobre las rodillas de la Virgen, acompañada de San Juan y la Magdalena y los Santos Varones. Se representa, además, el mismo detalle de las versiones de Valladolid y Ávila, de situar a José de Arimatea con la corona de espinas.

Este retablo de Torrecilla se fecha en torno a 1543 y presenta ya los rasgos que más tarde desarrollará Pedro de Salamanca. Años antes, entre 1532 y 1535, había ejecutado otro conjunto del Descendimiento para el retablo mayor de la iglesia de Cardeñosa, en la que ya se acusaba una fuerte influencia de la Piedad que Alonso Berruguete había realizado para el retablo de los Irlandeses, en Salamanca.

Tras la muerte de Juan Rodríguez, en 1543, Pedro de Salamanca heredaría la dirección de la Escuela de Ávila y sus principales encargos, evolucionando hacia una mayor estilización de las formas y un acusado sentimiento manierista, a lo que se une una asimilación del estilo de Isidro de Villoldo. Este último escultor había trabajado en los relieves del coro de la Catedral de Ávila en compañía de Cornieles de Holanda en 1538, lo que provocó que fuera reclamado por Berruguete entre 1539 y 1542 para colaborar en la sillería de la Catedral de Toledo. En 1547 volverá a Ávila, donde dirigirá los trabajos más importantes de su producción: el retablo en alabastro de San Segundo y la decoración de la sala capitular, además del retablo de San Antolín, situado en el crucero del templo.

Entre 1551 y 1556, Isidro de Villoldo realizará, en compañía de Juan Frías y de Pedro de Salamanca, las cuatro escenas pasionales que adornan los testers de la sacristía principal o capilla de San Bernabé de la Catedral de Ávila. Una de ellas, elaborada al igual que las tres restantes, en madera policromada en blanco simulando alabastro; reproduce la escena del Descendimiento, aunque de una manera más concentrada, alternando la distribución de los personajes que, dispuestos sin fondo, otorgan a la obra un mayor carácter escultórico.

Los tipos de las figuras y el tratamiento de sus rasgos, como las barbas puntiagudas de los hombres y las actitudes melancólicas de las mujeres; sirven de justificación para atribuir a Villoldo la versión de Valladolid. Así lo cree Parrado del Olmo, quien opina que las diferencias existentes entre ese y el relieve que nos ocupa de la ermita de la Cabeza, hacen pensar que Pedro de Salamanca no realizara sino una réplica de la obra de Villoldo. La obra de Valladolid mantiene un canon más alargado que la de Ávila, así como el dibujo de los rostros se suaviza. Solo basta comparar las expresiones de San Juan o de la propia Virgen para comprobar que, efectivamente, la obra de Ávila se encuadra de una manera más clara en los modelos de Pedro de Salamanca, donde destaca el empleo de unos ojos muy rasgados, narices aplastadas y bocas torcidas.

La obra de Villoldo procede del Palacio Arzobispal de Valladolid, pero se desconoce su origen anterior. Es una pieza que resume la pericia del escultor, fundamental para entender la introducción del manierismo berruguetesco en Ávila y que basó gran parte de su producción en la elaboración de obras en relieve. Frecuentemente recurre a la técnica del llamado “schiacciato”, con la que se logran verdaderos cuadros de escultura al rebajar paulatinamente los efectos del relieve, lo que permite asimismo crear un efecto de profundidad. Algo que replica en otras obras, como el Milagro de San Cosme y San Damián (Valladolid, Museo Nacional de Escultura).

De este modo, es posible que Pedro de Salamanca quisiera emular a uno de sus más activos colaboradores, así como a innovar en la utilización de esta técnica, motivo que el empujaría a realizar su propia versión.



Escuela de Ávila, c. Pedro de Salamanca

Virgen de las Angustias

S. XVI, Madera policromada

Iglesia de San Nicolás de Bari

En Castilla, el culto a la Piedad se popularizó a partir del reinado de los Reyes Católicos. Nacida en Madrigal y criada en Arévalo, la reina Isabel pudo haber compartido la devoción que ya entonces se profesaba a la Virgen de las Angustias, algo que llevó hasta Granada, donde todavía hoy la patrona de la ciudad sigue compartiendo la misma advocación. Ambas imágenes, la arevalense (atribuida a Pedro de Salamanca) y la granadina, presentan a la Virgen ante el cuerpo muerto de su Hijo colocado a sus pies en el suelo, mientras apoya su espalda en la cruz. Algo que no replica, no obstante, la imagen de Ávila.

De pequeño tamaño, el dibujo de las líneas del manto y el leve estofado de la toca de la Virgen de las Angustias de San Nicolás la sitúan en torno a la años centrales del siglo XVI. Los rasgos del rostro, redondeado, con ojos almendrados, nariz recta y estrecha y boca levemente torcida; se enmarcan en el patetismo que caracteriza las obras de escultores como Isidro de Villoldo, Juan Frías o Pedro de Salamanca. La semejanza con obras existentes en la ciudad, como los conjuntos que decoran los testeros de la capilla de San Bernabé de la Catedral y más concretamente el Llanto sobre Cristo muerto de la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza; conducen a pensar que la autoría debe estar reservada a alguno de estos maestros. No obstante, y aunque la datación de la pieza sea desconocida, la marcha de Villoldo a Sevilla en el año 1556 y la desaparición de Juan Frías, hace que la autoría de Pedro de Salamanca sea la menos discutida, en tanto que acabaría erigiéndose también en el último gran maestro de la Escuela de Ávila, todavía influido por los rasgos berruguetescos y del manierismo. El modelado volumétrico del cuerpo de Cristo constituye, además, un anticipo del clasicismo introducido por Bautista Vázquez.

Precisamente ese manierismo se refleja en las proporciones alargadas del cuerpo muerto de Cristo, colocado de forma un tanto vertical, de manera que no llega a estar completamente sobre las rodillas de su madre, que lo recoge con la mano izquierda situada sobre el paño de pureza. Sobresale también el alto grado de expresividad de la imagen, materializado no solo en la actitud del rostro de la Virgen, sino en la posición de sus piernas. La pierna derecha se yergue levemente y eso hace que sobresalga el pie bajo la túnica, en contraposición a la pierna izquierda, que permanece con la rodilla sobre el suelo. De manera que lo que se pretende es representar más bien el momento en el que la Virgen se apresura a recoger el cuerpo de su Hijo para colocarlo sobre sus rodillas.

Este esquema, alejado de la concepción renacentista que instauró Miguel Ángel con la Piedad de San Pedro del Vaticano, será reproducido más tarde por Gregorio Fernández en algunas de sus obras, como *La Sexta Angustia* (Valladolid, Museo Nacional de Escultura), donde la composición de la Virgen con el cuerpo muerto de Cristo abandona también la estructura piramidal. Anteriormente, Juan de Juni y Francisco Rincón habían interpretado este conjunto de una manera muy particular, con las manos de la Virgen extendidas y el cuerpo de su hijo muerto sujeto a sus rodillas con uno de sus brazos. La Virgen de las Angustias reinterpreta el esquema clásico, resolviéndose en un alto relieve

sobre una peana decorada mediante roleos estofados de inspiración renacentista.

Interesante supone realizar, asimismo, una comparación con el sepulcro de los ayos del Príncipe Juan, conservado en el Monasterio de Santo Tomás. Pedro de Salamanca replica las características que aparecen en el rostro de la Virgen, enmarcado con un velo y una toquilla y unos rasgos similares: ojos almendrados, nariz aplastada y boca levemente torcida. Aunque el alabastro le permite, en este último caso, aplicarlos de una manera más relajada.

En todo caso, el origen de la pieza no está claro, aunque su carácter de alto relieve evidencia que estuvo destinada a algún oratorio, dado la existencia de la peana, que ayudaría a colocarla sobre un altar o una superficie plana. Tras su llegada a la iglesia de San Nicolás, en el siglo XVII será edificado el retablo donde recibe culto desde entonces, de evidentes influencias churriguerescas y donde sobresalen la dos parejas de columnas salomónicas decoradas por medio de espigas y racimos, símbolos de la Eucaristía. La suntuosidad barroca se incrementa al colocar ángeles repartidos por toda la estructura, donde sobresale también la representación del corazón atravesado por siete espadas, que simbolizan los Siete Dolores de María.

La Virgen, que no estuvo destinada en origen a servir de imagen procesional, se sitúa en el centro del conjunto, enmarcada por una cenefa decorada mediante cabezas de ángeles repartidas por una superficie que hace las veces de marco. De esta manera, se pretende crear la ilusión de que se trata de una obra pictórica, algo a lo que se une la ilusión de profundidad creada a través del lienzo situado a su espalda y que recrea el Monte Calvario.



Diego Copín de Holanda (atrib.)

Piedad

Primer tercio S. XVI, Madera policromada

Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, Fuente el Saúz

Este conjunto se encuentra ubicado en una de las hornacinas centrales del retablo de la llamada capilla del Marquesito, en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, en Fuente el Saúz. Su origen se remonta a los primeros años del siglo XVI, en el que quedó añadido al costado meridional del templo un espacio con bóveda de crucería por orden del obispo de Jaén, Alonso Suárez, para servir de lugar de enterramiento para los miembros de su familia, naturales todos ellos de la referida localidad abulense.

La capilla queda presidida por un imponente retablo de tres cuerpos, cinco calles escalonadas y coronado por una representación de la Trinidad sobre un cielo estrellado. Los espacios centrales están ocupados por hornacinas en las que, por orden ascendente, aparecen conjuntos de la Piedad, Cristo amarrado a la columna y el Calvario. La estructura arquitectónica del mismo es esencialmente gótica, como demuestran las lacerías de los doseles que coronan los espacios que ocupan las esculturas y las tablas. Aunque los pilares centrales del primer cuerpo y que enmarcan este conjunto de la Piedad, presentan una decoración renacentista primitiva a modo de grutescos. Algo que se repite, a su vez, en el arco de remate.

Son estos rasgos, tan poco comunes en otros retablos ejecutados en la provincia en la misma época, los que permiten a Gómez Moreno relacionar la obra con el retablo mayor de la Catedral de Toledo, ejecutado bajo la dirección de Enrique Egas y Pedro de Gumiel y que contó con la intervención de maestros como Felipe de Bigarny o Copín de Holanda. Este último escultor, activo en Toledo a partir de 1495, personifica la transición de la escultura gótica al Renacimiento, caracterizada por una humanización de los tipos, un mayor detallismo y una clara inclinación hacia la monumentalidad en el tratamiento de las figuras.

Sin embargo, en sus obras, como la referida en la seo toledana o el monumento funerario de Pedro Ximénez de Préxamo en la Catedral de Coria (Cáceres); revela aun un cierto estatismo y una elaboración plegada y acartonada a la hora de ejecutar los ropajes. Todo ello relacionado con el tratamiento arcaizante de los rostros, como puede ejemplificarse en esta pieza, en la que tan solo la figura de San Juan revela cierta expresividad. La representación de la Magdalena con un pañuelo rompe, a su vez, el estatismo del conjunto y contribuye a generar la ansiada sensación de dramatismo. Sobresale también la aplicación del estofado a través de la técnica del brocado, que genera dibujos repartidos en la superficie del manto de la Virgen y que se repite en los conjuntos que decoran el retablo toledano.

Por su parte, Gómez Moreno concluye que las tablas deben ser atribuidas a Juan de Borgoña, pintor que había trabajado junto a Copín de Holanda en Toledo y que se encontraba activo en Ávila concluyendo el retablo mayor de la Catedral. La importancia que le confiere al dibujo, así como la ingenuidad que parecen respirar las figuras, su exquisito acabado o la sensación de dramatismo son características que se repiten en la mayor parte de su producción.



Taller hispanoflamenco

Piedad

S. XV, Madera policromada

Ermita de Ntra. Sra. de las Vacas

Esta Piedad, procedente de la ermita de las Vacas, se resuelve en alto relieve y la ausencia de detalle en zonas que quedarían ocultas a la contemplación, como el lado posterior de la Virgen o los pies de Cristo, animan a pensar que en origen estuvo destinada a un retablo. Entre las obras de esta iconografía que se conservan en Castilla, es esta un ejemplo de notable calidad y representativo de unos esquemas formales que convencionalmente se han venido definiendo con el término hispanoflamenco. Las dudas en la catalogación de muchas de estas esculturas, alejadas de su contexto original, se centran en diferenciar las piezas importadas de las que fueron realizadas por alguno de los muchos maestros procedentes de los Países Bajos, cuyo principal centro productor se encontraba en la ciudad de Limburgo.

La obra adquiere un personal estilo de gran fuerza expresiva, con el rostro de la Virgen alargado, la barbilla saliente, los ojos y la boca caída y una expresión ausente. Además, su figura, pese a la suavidad en su representación, carece de una referencia naturalista y se estructura como el resultado del necesario sustento de Cristo, sin que medie un encaje orgánico en el dibujo del cuerpo. Características todas ellas que reproducen los esquemas practicados en los Países Bajos.

Esta influencia, materializada asimismo en la idealización de los rostros de la Virgen y de Cristo y las manos finas con dedos alargados, hace que la opción más probable es que se trate de una escultura hecha en Castilla. Así parece confirmarlo también la policromía, ya renacentista, con estofados que aun se dibujan sobre las cenefas de los mantos sobre el fondo azul, que coincide con las que se emplean en numerosas esculturas policromadas en la transición del siglo XV al XVI.

Este clásico esquema piramidal, que entronca con las primeras representaciones germánicas elaboradas en terracota y con las obras flamencas, se irá abandonando por las dificultades de composición que entraña y se irán adoptando otros modelos representativos. Ya el mismo Miguel Ángel representó el tema con el cuerpo de Jesús en vertical (Piedad Rondanini), disposición todavía más acentuada por Gregorio Fernández y que años antes ya aparece en la imagen de la Virgen de las Angustias de la iglesia de San Nicolás de Ávila, del círculo del escultor Pedro de Salamanca.

La escultura fue donada a finales del siglo XIX por el que fuera muñidor del Patronato de las Vacas, Regino Gutiérrez, sin que se conozca su procedencia ni origen anterior.



Taller hispanoflamenco

Piedad

S. XV, Óleo y temple sobre tabla

Ermita de Ntra. Sra. de la Cabeza

A finales de la Edad Media tuvo lugar el desarrollo de la iconografía de la Piedad, que lograría alcanzar una gran popularidad ya durante el Renacimiento y más tarde con la llegada del Barroco. Probablemente, este tema solo será superado en número por la iconografía del Crucificado. En la misma medida en que María se convierte en madre, y no ya solo en Trono de un Jesús más humano, se admite también la expresión de su dolor por la muerte de su Hijo.

A partir de las revelaciones de Santa Brígida o las Meditaciones de San Buenaventura, se construye la escena en la que la Virgen, desconsolada, recibe en sus rodillas el cuerpo sin vida de Jesús una vez que ha sido descendido de la cruz. De esta manera, se crearon en Alemania los primeros conjuntos en terracota extendiéndose rápidamente por el resto de Europa, a pesar de que se hacía muy evidente las dificultades para encajar el cuerpo adulto de Jesús en el regazo de María.

Son los maestros flamencos, como Rogier van der Weyden, los primeros en trasladar a la pintura la imagen de la Piedad, momento en que se prueba su capacidad de servir a la Devotio moderna. Otros pintores, como Bartolomé Bermejo (Piedad del Canónigo Desplá, Barcelona, Museo Catedralicio) o Fernando Gallego (Piedad, Madrid, Museo Nacional del Prado), terminarán de introducir este tema en España, aunque circunscrito a los encargos privados en los que los propios comitentes se retratan en la escena como una forma de evidenciar su carácter reverencial. En ocasiones, esta representación se desarrolla también como parte de conjuntos de carácter funerario.

Esta tabla, procedente de la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza, responde a los modelos de pintura flamenca desarrollados en Castilla. Las relaciones comerciales y culturales entre Castilla y Flandes dieron como resultado la llegada de un amplio conjunto de piezas y artistas que conformaron la denominada pintura hispanoflamenca. Entre las obras de esta corriente abunda el empleo de colores vivos y brillantes a partir del redescubrimiento de la pintura al óleo y el detallismo extremo en los paisajes y las figuras, estas últimas con un canon alargado y una gestualidad exagerada.

A pesar de ello, el estilo internacional siguió imperando en Castilla durante el primer tercio del siglo XVI, de lo que resulta entonces afirmar que sea complejo pensar que ninguno de los autores conocidos del arte nórdico hubiera podido iniciar su labor antes de 1445. Para entender la evolución del arte hispanoflamenco en Castilla es fundamental la figura de Fernando Gallego, en cuya obra es notable la influencia del modelo nórdico a través de la ejecución de rostros con facciones estructuradas y dolientes. Por su parte, toma del gótico internacional la concepción idealizada de los paisajes. Este esquema se repite en otros artistas de la órbita castellana, como ocurre con el conocido como Maestro de Ávila -asociado a García del Barco- en cuyo Calvario del Museo Nacional del Prado, se repite también la expresión desolada y la ejecución de estructuras muy profusas en las facciones, algo que se repite en esta Piedad.

En un primer plano, la escena de la Piedad se encuentra acompañada de San Juan y María Magdalena, de rostros alargados y afligidos. Sus cabezas se adornan con una mandorla o nimbo

dorados, elemento típico del estilo internacional que se extiende a pintura hispanoflamenca. El tratamiento de los pliegues es acartonado, creando una sensación de voluptuosidad, evidente sobre todo en la imagen de la Virgen, quien extiende su paño hasta cubrir por completo el cuerpo sin vida de Cristo. La Virgen se presenta asimismo con gesto compungido sosteniendo a Cristo, quien reposa su cuerpo creando una diagonal, sin que exista entre ambos un mayor contacto que este, ya que la Madre recoge sus manos unidas a la altura del pecho.

El cuerpo de Cristo crea una curvatura que se acentúa con la ejecución alargada del cuerpo y pequeñas gotas de sangre brotan de su cabeza, costado y manos. La figura de María Magdalena sostiene sus manos elevadas en señal de sufrimiento, normalmente la representación de la misma se acompaña de un pequeño frasco donde contendría los ungüentos. Por su parte, San Juan se identifica a partir de los colores rojo y verde de su vestimenta.

En segundo plano se intuye el mástil de la cruz, así como un paisaje inundado de pequeñas edificaciones, recurso muy habitual en la pintura hispanoflamenca.



Juan Vela (atrib.)

Cristo de Anaya

h. 1576, Madera policromada

S.A.I. Catedral de Ávila

Esta pieza, actualmente situada a los pies de la capilla Anaya de la seo abulense, aunque destinada a ocupar la hornacina central del retablo que ocupa la cabecera, es de una factura apreciable, elaborada de acuerdo un claro canon manierista, de proporciones alargadas y cierto desarrollo anatómico. Fue durante años erróneamente atribuida al escultor Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, educado en la denominada Escuela de Ávila, agrupación que contó con el trabajo de insignes maestros como Lucas Giraldo o Juan Rodríguez y cuyas obras responden a los cánones del Renacimiento. El error en la atribución radica en la imposibilidad material de que Bautista Vázquez pudiera realizar la imagen para la capilla, pues a partir de 1558 su trabajo se desarrolló en Andalucía y más concretamente en Sevilla, adonde marchó para concluir los trabajos que había comenzado Isidro de Villoldo en el Monasterio de la Cartuja.

En todo caso, y a pesar de que la atribución de la autoría es actualmente una cuestión secundaria, su incontestable parecido con las obras de otro escultor abulense, Juan Vela, hace pensar en la posibilidad de que fuera el encargado de erigir la imagen. Este se presenta como un artista digno, continuador del estilo de la Escuela de Ávila, aunque sin alcanzar el poder creativo que se había adquirido en la etapa anterior bajo el protagonismo de Pedro de Salamanca. En las obras de San Pedro y del Cristo amarrado a la columna de la Basílica de San Vicente, fechados en 1573, se advierte un estilo aun influido por el manierismo, reflejado en las alargadas proporciones de ambas imágenes. El estilo de sus cabezas redondeadas y las proporciones de los cuerpos recuerdan asimismo a la técnica desarrollada por Juan de Juni, importador del manierismo borgoñón, aunque aplicado con menos gracia.

Al enfrentar la imagen del Cristo amarrado a la columna con el Cristo de Anaya, es posible encontrar ciertas similitudes que apoyarían la tesis que invita a pensar que la atribución a Juan Vela no es del todo desacertada. El paño de pureza, aunque sin el estofado de la imagen de San Vicente, se perfila también con finas líneas y siguiendo el mismo esquema. La cabeza es a la vez redonda, con el cabello y la barba ondulados. La nariz pequeña y afilada, los labios abultados y las piernas y el torso repiten también el mismo patrón. En 1576, año de la inauguración de la capilla, Juan Vela se encontraba activo en la ciudad, prueba de ello el retablo de la iglesia de San Nicolás que realizaría un año después, por lo que esta atribución parece mucho más certera que la de Bautista Vázquez, alejado ya por entonces de todo círculo abulense.



Manuel López-Guillén

María Santísima en su Quinta Angustia

1913, Madera policromada

Ermita del Humilladero

Renombrada recientemente, siempre fue la talla de la Virgen que acompañó, desde 1964, el Paso de “La Tercera Palabra” junto a San Juan. La obra, neobarroca y de candelero, representa la iconografía salzillesca de la Virgen Dolorosa, que no deja de representar la tradicional Dolorosa levantina. El modelo de Soledad ejecutado por el escultor Gaspar Becerra por indicación de la reina Isabel de Valois en el siglo XVI deja paso a la imagen de brazos maternalmente abiertos, mirada al cielo y rosas y azules para los tejidos.

La talla de Salzillo (1756) responde a un modelo aún más dramático y afligido, el de una dolorosa de pálida tez y de amargura expresiva, que es dotada de un profundo movimiento. Se vuelve al modelo alegórico, que Guillén y Soriano tornará en escénico. La talla, de vestir, siempre ha portado un manto azulado en referencia a esta consideración propia de su iconografía original, y a principios de siglo, cuando procesionó en solitario, vino a imitar la vestimenta murciana en su ajuar.

La serenidad propia de esta imagen, unida a un barroco menos expresivo, eleva de nuevo su mirada al Cielo en busca de la respuesta de su Hijo. Esta consideración, que sigue respondiendo al modelo del Stabat Mater, en un momento en que la iconografía de la Dolorosa cobra mayor importancia que la de la Piedad, se acerca aún más al dramatismo del dolor y aflicción de la Virgen, que permanece de pie en detrimento de una madre abatida al pie de la Cruz. Sin embargo, no es el caso de los Calvarios góticos y renacentistas. En este caso, las imágenes contemplan la escena doliente del Señor crucificado, al contrario de los citados modelos, en los que cabe resaltar con más detalle el dolor de los personajes individualmente, y la presencia de los mismos allí es más relevante que el discurso que los envuelve y comunica.

La influencia barroca del taller y escuela de Salzillo permitiría ahondar en esta representación de la Dolorosa murciana. Al igual que el caso de San Juan, se culmina en policromía la terminación del cabello de las tallas y se materializa la inspiración italiana de las obras, también con la influencia del Rococó y el incipiente Neoclasicismo.

La talla, concebida en un inicio para ser alegórica e individualmente interpretada, conforma este Calvario frente al Santísimo Cristo de Anaya (históricamente atribuido a Bautista Vázquez, aunque más similar a obras de la Escuela de Juan Vela, s. XVI), desde el año 1964.



Manuel López-Guillén

San Juan Evangelista

1913, Madera policromada

Ermita del Humilladero

Componente del paso de “La Tercera Palabra”, representa con claridad y con gesto sereno la encomienda de Cristo respecto a su Madre al pie de la Cruz. De facción joven, mostrando preocupación y aflicción, dirige su mirada (y lo indica con su mano derecha) a Cristo y a María, aceptando, con escepticismo, el encargo de Cristo de ser representación de la Humanidad, hija adoptiva de la Virgen.

La talla, de primer tercio del siglo XX, es ejemplo del neobarroco procesional y está ligeramente inspirada en el San Juan de Francisco Salzillo y Alcaraz, propiedad de la Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno (Murcia). Este posee la túnica tallada en bello estofado y está protagonizado por mayor movilidad y dramatismo, dirigiendo su mirada hacia un lado, tratando de identificar el camino del Señor. Sin embargo, el rostro muestra parecidos muy similares. La genialidad del maestro barroco, que fecha su talla en 1755, consiguió en la obra congeniar dramatismo, aflicción, dinamismo y belleza. Ideado para procesionar en la mañana de la primavera murciana, no es una imagen de vestir, característica que sí encontramos en el apóstol de Ávila.

Guillén y Soriano, discípulo de Sánchez Araciél, difiere del modelo salzillesco en que apuesta decididamente por la identificación del Evangelista con la palma, que porta en su mano izquierda. El modelo iconográfico varía también en la circunstancia en que está concebido. El primero, es una alegoría representativa del apóstol, mientras que el segundo interpreta al discípulo al pie de la Cruz, ante la relevancia de esa tercera palabra de Cristo en el Madero.

Encontramos otros modelos del santo, obra del propio López- Guillén, tales como el que da nombre a la cofradía de Cieza, realizado en 1907, que conservan la forma del cabello, el gesto del rostro y las características principales en mirada y facción.

La impronta murciana de esta imagen es patente, y así queda reflejado en el encargo que la Cofradía realiza al imaginero, en principio, para la restauración de una de sus piezas. Se creyó, erróneamente, que era una imagen propia del barroco, y fue fechada en el siglo XVIII hasta su atribución definitiva, fruto del hallazgo del encargo escrito y la semejanza con las citadas obras, y que permitió conocer la autoría de gran parte de las imágenes que posee esta Hermandad en Ávila.

Este estilo barroco viene a imitar el que consigue implantar la Escuela Murciana de Escultura, plenamente inspirada en el Barroco italiano, que influye sobremanera al propio Salzillo. Destaca el carácter no dramático de las escenas (que otros autores como Gregorio Fernández o Martínez Montañés sí destacan), ahondando en conceptos naturalistas y de ideada belleza que serán ya transición del final del Barroco al Rococó y al Neoclasicismo. El estilo que Sánchez Araciél y su seguidor, López-Guillén pretenden imitar implica un cruce de influencias y estilos. La obra de Salzillo bebe de escultores Italianos como Bernini o Andrea Bolgi, aunque la obra del francés Antonio Dupar y la tradición española también estuvieron presentes en su formación.

La obra de los hermanos Sánchez Araciél y también posteriormente de López-Guillén comen-

zaría en la restauración de tallas de la escuela y taller de Nicolás y Francisco Salzillo, lo que llevaría posteriormente a seguir sus técnicas y estilos.

El que fuera obispo abulense, el ciezano Joaquín Beltrán Asensio logra expandir estas influencias a la capital abulense, poniendo en contacto a la Vera Cruz, en un momento de renovación y expansión de su patrimonio, así como de remodelación procesional, con el maestro Sánchez Araciel y su taller, especialmente con Guillén y Soriano.

Se trata de una talla de vestir que repite el canon cromático de la iconografía del discípulo amado, empleando el verde, color de la naturaleza y renovación de la fe en el árbol de la Cruz, y el rojo carmesí, representación de la Pasión y el amor que el apóstol profesó al Maestro.



Gregorio Fernández

San Francisco Javier

h. 1623, Madera policromada

Iglesia de San Ignacio de Loyola

Francisco de Jasso y Azpilicueta, canonizado en 1622, recibe culto como San Francisco Javier, convertido en una de las principales figuras jesuíticas, dado su condición de cofundador de la Compañía de Jesús junto con Ignacio de Loyola. Tras sus años de formación en la Sorbona de París, en 1535 puso rumbo a Mozambique desde Portugal y de ahí marcharía hasta Goa (India), donde comenzaría a predicar la doctrina católica. Hasta su muerte en 1552 en la isla de Shangchuan (China), cristianizó también Japón, las Molucas y parte de Filipinas.

Tras su muerte, Francisco Javier fue considerado la personificación del ideal misionero y uno de los mayores responsables de la expansión del culto católico en Oriente. La llegada de la Compañía de Jesús a Filipinas y a Japón supuso, no solo la instauración del cristianismo en dichos territorios, sino también la consolidación de una intensa ruta comercial que conectaba Asia con Europa a través del puerto de Acapulco, en México. Esta red, conocida bajo el nombre de “Galeón Manila”, permitió la recepción en Europa de innumerables objetos decorativos, como la técnica de Lamban, pero a su vez animó a la exportación de iconografías y modelos europeos, lo que se tradujo en la creación de una gran cantidad de piezas de culto, como crucifijos o representaciones de la Virgen o del Niño Jesús. La mayoría de ellos, importados a Europa por órdenes religiosas de raigambre misionera, sobre todo dominicos y jesuitas.

La canonización de San Francisco Javier en marzo de 1622, junto con otras importantes figuras de la Iglesia, como Ignacio de Loyola o Teresa de Jesús; provocó la necesidad de contar con imágenes que garantizaran la extensión del culto y el conocimiento de su recién creada santidad. Principales valedores de los valores de la Contrarreforma, los más afamados artistas comenzaron a inventar o a adaptar las iconografías de los nuevos santos a las necesidades de las grandes órdenes religiosas, principalmente la Compañía de Jesús y el Carmelo Descalzo. Si en Sevilla fue Martínez Montañés el encargado de llevar a cabo estos trabajos, materializados en las dos soberbias esculturas de San Ignacio de Loyola y de San Francisco de Borja conservadas en la iglesia de la Anunciación, en Valladolid haría lo propio el maestro Gregorio Fernández.

Inicialmente creó la iconografía del santo navarro valiéndose de las historias que llegaban a Europa, muchas de ellas relatadas por jesuitas que lo habían conocido. El padre Teixeira relataba en 1552 que “Era el Padre Maestro Francisco de estatura antes grande que pequeña, el rostro bien proporcionado, blanco y fresco, alegre y de buena gracia. Los ojos, entre castaños y negros, la frente larga, el caballo y la barba negros”. Fernández opta por adaptar el habitual canon mórbido de su carnadura para crear un rostro que destaca por los ojos perdidos hacia arriba, la boca entreabierta que deja ver una fila de dientes y una barba poblada y ondulada. Al igual que hizo en su versión de la iglesia de San Miguel de Valladolid, el cabello cae sobre la frente por medio de varios mechones ordenados que crean un flequillo recto y continuo.

La figura se reviste con el tradicional hábito jesuita, compuesto de sotana y manto negros, cruzándose este último sobre el brazo izquierdo para crear una serie de pliegues diagonales muy

quebrados que coinciden con la actitud del cuerpo, que adelanta la pierna izquierda para conseguir un mayor dinamismo. La palidez de su encarnadura contrasta con el color negro del hábito, compuesto de una cenefa decorada a base de ribetes, orlas y motivos vegetales entre los que se alterna el anagrama de la Compañía de Jesús.

Porta en su mano derecha la tradicional vara o bordón con la que es generalmente representado por su condición de misionero, aunque en este caso se completa con la cruz de su mano izquierda, que ha perdido la figura del crucificado. De este modo, se consigue relacionar asimismo con uno de los episodios más repetidos de la vida de San Francisco Javier, que narra cómo consiguió recuperar de las pinzas de un cangrejo un crucifijo que había arrojado al mar.

Como suele ser habitual en las esculturas de Gregorio Fernández, las manos y la cabeza fueron talladas por separado con respecto al cuerpo y pueden ser fácilmente retiradas. Su escasa profusión escultórica en la parte posterior obedece a su proyección inicial para ocupar la hornacina de un retablo, donde todavía hoy se conserva. La profunda hendidura de su cabeza sirvió para colocar una diadema radiante, muy común en los santos jesuitas.

Se desconoce la llegada a la ciudad de esta imagen de San Francisco Javier, aunque es posible que lo hiciera en torno a 1623, toda vez que la Compañía de Jesús había adquirido ya el edificio que alberga hoy en día la iglesia de San Ignacio de Loyola y que había pertenecido al conjunto palaciego de los Dávila. Guarda una estrecha relación con la referida versión de la iglesia de San Miguel de Valladolid y con la que se conserva en la iglesia de la Compañía de Jesús de Santiago de Compostela, en las que se repiten las características anteriores y en las que la intervención de Gregorio Fernández se pone asimismo de manifiesto.



Taller hispanofilipino

Cristo de Isabel II

S. XVIII, Marfil y ébano

Museo de Arte Oriental

Real Monasterio de Santo Tomás

Es a mediados del siglo XVI cuando Felipe II decide emprender una serie de expediciones para asentar la posición española en el Pacífico. Los dominios del Imperio se expandieron a Filipinas, las Islas Palaos, las islas Marianas y las Islas Carolinas. Dentro de las incursiones que se hicieron en el continente asiático, se descubre además una ruta comercial que, con el tiempo, conectará las posesiones de España en América y con Asia. Es lo que se conoce como el Galeón de Manila.

Esta ruta transportaba misioneros, oficiales reales, mercaderes y soldados, pero sobre todo mercancías, muchas de las cuales han llegado hasta nuestros días, ya que estos viajes se extendieron durante siglos. Las materias que se transportaban eran especias (pimienta, clavo y canela), porcelana, marfil, laca o telas; que se vendían en los mercados tanto europeos como americanos, lo que creó una influencia entre estilos.

Por su parte, la evangelización que se llevó a cabo en estos territorios se tradujo en la inclusión de la iconografía cristiana en muchos de estos objetos. A partir del siglo XVII encontramos las primeras representaciones de esculturas cristianas hechas en marfil, realizadas en Filipinas por los sangleyes, un tipo de artesanos especializados en el tratamiento de este material precioso. La mayor parte de los Crucificados realizados sobre este material responden a los cánones de los siglos XVII-XVIII, como el llamado Cristo de los Peligros de la Colegiata de San Bartolomé de Belmonte (Cuenca) o los del Museo de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco, Valladolid. De cronología anterior podemos encontrar representaciones de crucificados donde los rasgos son más serenos, Cristo está ya muerto y la anatomía es menos desarrollada. Las imágenes son de uno o dos clavos en los pies y la diferencia en su número radica en los controles que la Inquisición llevaba a cabo de las piezas religiosas entre los siglos XVI-XVII, aunque tiempo después este control se relaja y podemos encontrarlos de ambas maneras.

El paño de pureza recoge un ligero movimiento y un acortamiento del tejido como ocurre con este Cristo, conocido como de Isabel II. Analizando sus rasgos encontramos su manufactura asiática en la dureza casi esquemática de algunos detalles anatómicos, así como en el acortamiento del paño y su gran dinamismo, del que destaca su puntilla tallada, típico de estas manufacturas.

La llegada de esta pieza a la península responde a un regalo efectuado por el provincial de los Dominicos de la Provincia de Manila a la reina Isabel II hacia 1876, en agradecimiento por haber permitido el regreso de la Orden al Monasterio de Santo Tomás tras las desamortizaciones llevadas a cabo en la primera mitad del siglo XIX.



Escuela de Ávila

Crucifijo

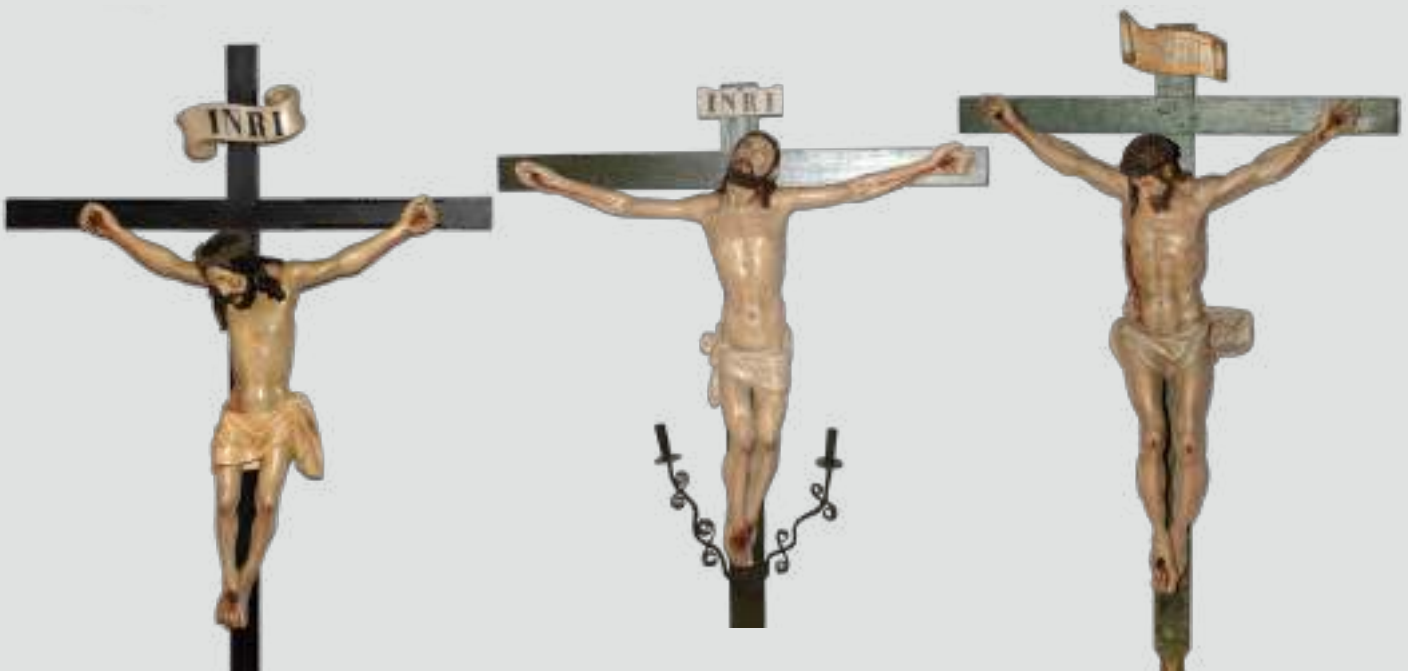
S. XVI, Madera policromada

Iglesia de la Magdalena / Ermita de San Esteban / Ermita del Humilladero

El pequeño tamaño y la fisonomía de la cruz de estos crucifijos, ofrecen una clara referencia acerca de su uso, destinado a servir de guía en las procesiones de difuntos. Existen numerosos ejemplos tanto en la provincia como en la ciudad de Ávila, puesto que era muy habitual organizar este tipo de actos piadosos durante los siglos XVI y XVII.

El crucifijo de la iglesia de la Magdalena puede encuadrarse en el estilo tardogótico que imperó en España hasta el primer tercio del siglo XVI, antes de la llegada del Renacimiento. El torso modelado con cierto realismo, la posición del cuerpo, las piernas largas, la forma de los pliegues del paño de pureza y la nariz aguzada responden a ese patrón artístico. Características que se unen a la posición de las manos, cerradas en torno a los clavos, aunque contrasta con la serenidad del rostro, alejado de todo dramatismo. Algo que parece también replicar el crucifijo procedente de la ermita de San Esteban, el cual posee dos candeleros de forja situados en el punto en que la cruz comienza a adquirir una fisonomía pistiliformne.

Por su parte, el canon alargado y esbelto del crucifijo de la Vera Cruz, así como su desarrollado estudio anatómico, hacen posible incluirla entre los modelos típicos del manierismo escultórico más propio de los arquetipos italianos y que llegaron a España a través de obras como la del crucifijo de Benvenuto Cellini del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. La cabeza ladeada contribuye a generar una sensación de serenidad en el conjunto, así como la escasa tensión de los brazos y de las piernas y las líneas airosas del paño de pureza.



Escuela sevillana

Crucifijo

S. XVII, Madera policromada

Colección particular / Basílica de San Vicente / Ermita de Ntra. Sra. de las Vacas

El origen de la Escuela Sevillana de escultura debe buscarse en aquellos maestros italianos que llegaron a la ciudad a mediados del siglo XVI, como Pietro Torrigiano y Jacopo Torni, pero también en los escultores que emigraron desde Castilla a lo que comenzó a conocerse como la “Nueva Roma”. Entre ellos, tuvieron un peso importante los maestros de la última generación de escultores de la escuela abulense, como Juan Bautista Vázquez, Jerónimo Hernández o Gaspar Núñez Delgado. Todos ellos influyeron de manera notable en el gran maestro de la escuela andaluza y uno de los mayores exponentes del barroco español: Juan Martínez Montañés.

La obra de Montañés enmarca una producción de rasgos más clásicos y serenos que la de sus contemporáneos, sobre todo aquellos pertenecientes a la escuela castellana, como Gregorio Fernández, de un lenguaje más dramático y exaltado. Uno de los temas más tratados en sus obras fue, sin duda, el de Cristo crucificado. Interpretado de una manera serena y poco doliente, sus obras no renuncian tampoco al estudio al natural de los modelos, como queda patente en las tallas del Cristo de la Clemencia (Catedral de Sevilla) o de los Desamparados (Sevilla, iglesia del Santo Ángel).

El primero de los crucificados responde a las características anteriores, de manera que Cristo se presenta muerto en una cruz arbórea, con la cabeza ladeada y caída hacia la derecha y un rostro sereno. Los únicos rasgos de crudeza se encuentran en los pequeños regueros de sangre que se colocan en los brazos, los hombros, el costado y las piernas. Destaca por su correcto estudio anatómico, aunque las manos resulten un tanto artificiales, debido también a sus reducidas dimensiones. El paño de pureza, con varios pliegues y anudado en el lado derecho por una soga, responde a los modelos de la escuela sevillana de principios del XVII, que están presentes en la mayor parte de las obras salidas de las principales escuelas escultóricas. Además de servir a los oficiales como medio para replicar el arte de sus maestros, estas pequeñas esculturas eran también parte de los encargos que comenzaron a ser habituales en la Sevilla del setecientos, muchos de los cuales terminaban en conventos e iglesias presidiendo pequeños oratorios. Este crucifijo, procedente de una colección particular, encuentra su origen en este fenómeno, y fue proyectado para estar acompañado por una pequeña imagen de una Virgen Dolorosa, actualmente perdida.

El crucifijo siguiente, procedente de uno de los altares ubicados en la nave sur de la Basílica de San Vicente, parece replicar los mismos rasgos que el anterior, aunque de una manera más serena. A ello contribuye la ausencia casi total de marcas de sangre, la relajación de los brazos y el gesto del rostro, que de nuevo se presenta ladeado, aunque en este caso deja caer un mechón sobre el hombro derecho. De nuevo, sobresale por la armonía de sus proporciones y su destacado estudio anatómico, robusto y nada superficial. El paño de pureza se anuda también por medio de una soga y se dibuja asimismo por medio de finas líneas. No obstante, lo más interesante lo encontramos en la colocación de la cabeza, ladeada como se ha apuntado, aunque un tanto diagonal con respecto a la línea del cuerpo. Es este rasgo muy común en las obras de Juan de Mesa, discípulo de Martínez Montañés, algo que pone en práctica en la mayoría de sus crucificados, obras maestras del barroco

sevillano, como el Cristo de la Buena Muerte de la Universidad de Sevilla. En todo caso, es evidente su adscripción a la escuela sevillana del siglo XVII y es posible que llegara a Ávila en dicha época, en un contexto en que las principales iglesias de la ciudad se hallaban inmersas en encargos de obras y retablos barrocos.

Por último, el crucifijo de la ermita de Nuestra Señora de las Vacas parece diferir de los dos anteriores. El cuerpo de Cristo dibuja una línea curva y destaca por la amplia representación de las marcas del martirio, lo que le confiere un aspecto más dramático que los dos anteriores. El paño de pureza se perfila a través de una profusión de pliegues acartonados que se recogen en un lateral y los clavos se adornan con incrustaciones de cristales de roca de colores. El color verde de la cruz arbórea, unido a la sensación de dramatismo y a la palidez de su policromía, han permitido atribuir esta pieza a la escuela castellana, aunque nada se conoce acerca de su origen, a pesar de que se tiene constancia de su existencia en la ermita de las Vacas ya desde el siglo XVII.



Anónimo

Stabat Mater

Primer tercio S. XVI, Óleo y temple sobre tabla

Parroquia de Santiago

Esta interesante pintura sobre tabla, de pequeño tamaño, representa a Cristo crucificado en compañía de su Madre. Más concretamente, se trata de una representación de lo que se conoce como *Stabat Mater*, expresión latina que puede traducirse al castellano como “Estaba la madre”. Procede de un himno católico del siglo XIII, atribuido al monje franciscano Jacopone da Todi, que comienza precisamente con esa expresión, y que conforma una meditación sobre el sufrimiento de la Virgen en el momento en que su Hijo muere en la cruz. Pero, además, la pintura sirve para representar la profecía de Simeón, que constituye uno de los Siete Dolores de la Virgen:

¡Dulce Madre mía! Al presentar a Jesús en el templo, la profecía del anciano Simeón te sumergió en profundo dolor al oírle decir: “Este Niño está puesto para ruina y resurrección de muchos de Israel, y una espada traspasará tu alma”.

(Evangelio de San Lucas 2, 32-35)

La composición es sencilla, de manera que la Virgen aparece arrodillada sobre el Calvario, con los brazos extendidos y la mirada hacia su hijo, que yace en la cruz. Las figuras se resuelve todavía concediéndole importancia al dibujo, que sirve también para perfilar un sistema de plegados quebrado pero colocados con cierta naturalidad. Algo que se repite también en el caso del paño de pureza, que se presenta con un elevado vuelo en su lado izquierdo. No obstante, destaca el estudio anatómico del crucificado y la serenidad con la que aparece representado el rostro, con un mechón caído sobre su hombro y una corona de espinas. Además del tratamiento de los volúmenes para perfilar la figura de la Virgen, sobre la que se ha colocado un nimbo. Destaca asimismo el empleo del oro para dibujar una ráfaga en torno a su figura, así como la llamativa espada que atraviesa el corazón de la Virgen, que responde al tipo de arma utilizada en los siglos XV y XVI y que recibe el nombre de estoque.

La escena queda enmarcada por un paisaje de montañas y riscos en el que se ha colocado la representación de una fortaleza o ciudad compacta, algo muy habitual en los calvarios de la pintura desarrollada en Castilla durante el siglo XV y principios del XVI. Sirve de telón de fondo, sin que se haya puesto énfasis en el tratamiento de la perspectiva o de la luminosidad.

En todo caso, la concepción de los volúmenes permiten acercar esta obra a los modelos desarrollados en la primera mitad del siglo XVI, de manera que replican de alguna manera los dictados impuestos por la corriente renacentista que comenzaba poco a poco a hacerse hueco en la península, coincidiendo con la llegada de algunos artistas italianos o con el viaje de maestros españoles a Italia. Esta nueva corriente da como resultado una proyección del arte como elemento de poder y vía de transmisión del dogma religioso, en donde las emociones humanas tienen mayor reflejo, como queda claro en la representación de una Virgen doliente y afligida.



Anónimo

Virgen Dolorosa

S. XVI, Madera y tela policromada

Iglesia de San Martín

Es a partir de la Edad Media cuando las representaciones de la Virgen, como también lo hicieron las de Cristo, comenzaron a emplear un lenguaje más doliente. Los lamentos y dolores de María ya habían sido expresados en el siglo VII por San Efrén en sus Trenos. Una de las representaciones más extendidas de este dolor fue la de la Piedad, que parece tratarse de una representación germana, en donde la Virgen aparece con su Hijo muerto en el regazo. En base a la Piedad se creó la Virgen de los Dolores, añadiendo las espadas, pero sin el Hijo difunto. Estas siete espadas se refieren a los Siete Dolores de la Virgen, que llegó a alcanzar la cifra de ciento cincuenta, aunque prevalecieron como cifra general estos siete, seguramente por la mentalidad medieval y el paralelismo con las siete horas del Oficio divino.

La iconografía de la Virgen de los Dolores no tiene un origen en los evangelios, sino que parte de la exaltación y patetismo de los últimos siglos de la Edad Media. En ocasiones, también se conoce como dolorosa a aquella Virgen que aparece junto a San Juan en el Calvario, la conocida como Stabat mater, aunque en este caso la Virgen suele representarse derrumbada en el suelo con una mano en el pecho o abriendo los brazos, implorando.

En este caso, la Dolorosa va ataviada con corpiño, velo y manto, realizado por medio de colas encoladas, que le cubre la cabeza. Sus facciones serenas muestran una expresión de dolor contenido y queda asentada sobre una pequeña peana. Este tipo de representaciones en forma de busto hunde sus raíces en el Renacimiento italiano y será durante el siglo XVI y sobre todo en el XVII cuando se produzca su generalización. En la mayoría de los casos, estas imágenes se realizaban formando pareja con un Ecce Homo y servían como medio para la devoción privada, aunque también es muy habitual encontrarlos en los conventos. Será Pedro de Mena, ya durante el Barroco, quien diseñe el prototipo más extendido.



Antonio Arenas

Virgen Dolorosa

1946, Madera policromada

Iglesia de San Ignacio de Loyola

La Soledad de la Virgen, a pesar de no constituir un pasaje evangélico, fue relatado en el siglo XIII por Jacobo de la Vorágine en la Leyenda Dorada como una forma de remarcar los dolores de María una vez muerto su hijo, consiguiendo de esta manera humanizar todavía más su figura. Esta advocación, de gran devoción en países de Europa como Francia o Flandes, fue introducida en España con la llegada de la reina Isabel de Valois, tercera esposa del rey Felipe II.

Siguiendo los escritos de San Buenaventura, quien relata que una vez enterrado Cristo su madre fue vestida de luto y cubierta con un velo, Gaspar Becerra reprodujo en 1565 todo ello a partir de un cuadro que pertenecía a la propia reina Isabel para crear la iconografía más extendida de la Soledad de la Virgen, erigiendo una imagen con manos entrelazadas y vestida por entero de negro, a la manera de una viuda española.

Así es como la representó el escultor abulense Antonio Arenas en 1946, cuando el Patronato del Santo Sepulcro le encargó una imagen de la Virgen que sustituyera a la anterior, hoy desaparecida.



Eduardo Capa

Ntra. Sra. de la Soledad

1958, Madera policromada

Parroquia de San Pedro Apóstol

Relacionada en ocasiones con otra de las advocaciones más extendidas de la Virgen, la de los Dolores (la Soledad de María es el último de los Siete Dolores de la Virgen), la de la Soledad se distingue de la anterior por la colocación de una cruz desnuda a sus espaldas, como una manera de simbolizar el desamparo de María en el Calvario tras haber descendido el cuerpo de su hijo.

Es en 1958 cuando la recién erigida Cofradía de las Damas de la Soledad encarga a Eduardo Capa la realización de una imagen bajo aquella advocación. Fue en Ávila donde el escultor recibió su formación más temprana y donde se convertiría en discípulo de Juan Luis Vassallo, quien le instruyó en los rudimentos de la escultura y del que heredaría su interés por indagar en las diferentes técnicas escultóricas, sobre todo la fundición. Su estilo, además de por aplicar los últimos avances tecnológicos, se caracteriza por ahondar en los valores cromáticos y texturales, creando obras de un profundo sentido volumétrico.

Todo ello se aprecia en esta obra, temprana todavía, en la que la figura de la Virgen parece constituir un solo cuerpo con la cruz sobre la que se apoya, creando también un complejo entramado de pliegues que se enmarcan sobre el brazo izquierdo, apoyado sobre el pecho en un intento de acentuar la sensación de dolor. Algo que se consigue al ladear la cabeza y torcer el gesto de los ojos y los labios, recurso claramente de patetismo, al igual que al colocar un pañuelo que porta sobre el brazo derecho, remarcando la dificultad que existe para obtener consuelo.

La personalidad de Eduardo Capa se resume al optar asimismo por una policromía que difiere de los modelos repetidos desde el siglo XVI, donde el negro era el color predominante. En este caso, la Virgen parece vestir una túnica y un manto que entronca con la tradición judaizante de representar a las mujeres ataviadas con ropas anchas y volumétricas. Sensación que se acentúa al reproducir una leve apariencia de relieve sobre la superficie al trabajar con un buril, en un claro intento de consolidar el carácter plástico y personal de la obra, unido a la introducción del estofado en el pañuelo y en el manto.



