

# MEDITACIÓN, TEOLOGÍA E IMAGINERÍA EN LA PASIÓN DE CASTILLA

Dr. Javier Burrieza Sánchez  
Instituto de Historia. CSIC

Los pasos procesionales, la iconografía de la Pasión y Resurrección de Cristo, respondían al tiempo en que fueron creados; hijos de ese siglo de Oro del teatro, de la literatura de las meditaciones y de la ascética católica tridentina; de los sermones como medio de comunicación y principal recurso para la confesionalización<sup>1</sup>; además de los grandes éxitos editoriales de los teólogos españoles. Por eso, los imagineros contaban con una base intelectual en la configuración de estas escenas, encargadas por las cofradías penitenciales para las procesiones de Semana Santa. Existían formas de comunicación entre las escuelas escultóricas y los talleres a los que pertenecían el maestro escultor y los oficiales que luego se independizaban; a través también de las estampas y grabados, tan presentes en el trabajo cotidiano de los que hoy consideramos artistas; por la propuesta de modelos y del conocimiento de lo que realizaban otras cofradías y, especialmente, en Castilla de lo que salía a las calles de Valladolid; por último, del éxito medido por la popularidad de una devoción. La ciudad del Pisuerga y su escuela escultórica, de la cual era centro en Castilla, ocupaban un lugar esencial en esa propuesta de modelos de lo que se deseaba alumbrar procesionalmente en otros núcleos urbanos.

## LA IMPORTANCIA DE LA LITERATURA ESPIRITUAL

La imagerie y los pasos procesionales respondían a esa “especie de fibra interior”, a “ese deseo de Dios hasta el aniquilamiento” como indica Santiago Sebastián<sup>2</sup> y que se expresa, especialmente, en los “santos”

que pueblan los retablos barrocos de las iglesias. La pintura y la escultura respondían a un gran aparato escenográfico, provocando en el espectador ese contacto con el misterio que es la divinidad. Por eso, resulta necesario estudiar el pensamiento espiritual para analizar las escenas procesionales de las cofradías, encuadradas todas ellas por el tiempo de la Reforma católica.

Para el objetivo que nos ocupa, en la Compañía de Jesús —contemporánea en su nacimiento a todos estos procesos— resulta más importante el método que la especulación. Pensaba Ignacio de Loyola que el arte era un medio, proponiendo un método de contemplación imaginativa de lugar, también conocido como “composición de lugar”. No es una invención suya sino que pudo haberla recibido de una de las obras más trascendentales para la configuración de su espiritualidad: la *Vita Christi* del Cartujano. Uno de sus mayores éxitos se cifraba en la intuición de que la sensibilización por la imagen se convertía en un método eficaz, en la fase previa a las meditaciones. Un deseo de disciplinar la imaginación que procedía de la tradición surgida con la “devotio moderna”.

No obstante, no era suficiente confiarlo todo a lo mental en la meditación. Era menester dar un apoyo visual a través de cuadros o estampas. Su sucesor y tercer preposito general de la Compañía de Jesús, Francisco de Borja, insistía en este medio en sus *Meditaciones para todas las dominicas y ferias del año y para las principales festividades*, haciendo comparaciones muy domésticas y culinarias: “porque el oficio que hace la imagen es como dar guisado el manjar que se ha de comer, de manera que no queda sino comerlo; y de otra manera andará el

<sup>1</sup> CONTRERAS CONTRERAS, Jaime. “Procesos culturales hegemónicos: de religión y religiosidad en la España del Antiguo Régimen”, *Historia social*, núm. 35 (1999), pp. 3-22.

<sup>2</sup> SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco, lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, pp. 62 y ss.

entendimiento discurrendo y trabajando de representar lo que se ha de meditar muy a su costa de su trabajo”<sup>3</sup>. Borja no ofreció estas imágenes como guiso para el alma, sino que fue un contemporáneo suyo en aquella primera Compañía, el mallorquín Jerónimo Nadal, el que lo hizo en sus *Adnotationes et meditationes in Evangelia*, cuyo primer tomo salió de las prensas de Amberes en 1553, para seguirle una segunda parte dos años más tarde, centro éste de trabajo de importantes grabadores flamencos como fueron los hermanos Wierx. Una obra exitosa de la que se ofrecieron sucesivas ediciones hasta el siglo XVIII. Como ha puesto de manifiesto más recientemente, Rodríguez Gutiérrez de Ceballos<sup>4</sup>, en esta obra existe una unidad indisoluble entre la imagen y el texto asociado, lo que en el XVI se convertía en una notable originalidad.

Una “composición de lugar” como fase previa, una meditación posterior, que no solamente lo debemos analizar desde el efecto artístico que admiramos en la actualidad, sino muy especialmente desde su consideración de medio para una vida de oración. Ceballos subraya que con esta presencia de la imagen, los jesuitas llevaron a cabo una actualización del método óptico-intuitivo de oración personal, que Ignacio de Loyola había perfilado y que ya se hallaba presente en la mencionada “devotio moderna” anterior. No obstante, los de la Compañía vivieron controversias con la oración, incluso con intervenciones severas de visitadores y provinciales contra hombres de formación espiritual de los novicios, por los métodos presentados y defendidos de oración mental. El éxito, por ejemplo, del *Manual de consideraciones y ejercicios espirituales para saber tener oración mental*, del jesuita vallisoletano Tomás de Villacastín, publicada mientras se encontraba como operario en la Casa Profesa de la Compañía —hoy parroquia de San Miguel y San Julián—, habría que cifrarlo en la sencillez, lucidez y sentido práctico, que le ha atribuido Manuel Ruiz Jurado. Villacastín, que fue calificado de mediocre por los informes oficiales, se centró en estas páginas en lo fundamental, orientando al principiante en la oración mental, a través de aquellos tres pasos que se han convertido en célebres: “considera, pondera y saca”. El *Manual de consideraciones* fue, también constantemente traducido.

<sup>3</sup> BORJA, Francisco de. *Meditaciones para todas las dominicas y ferias del año y para las principales festividades*. Madrid: 1912, pp. 7 y ss.

<sup>4</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Las imágenes de la Historia Evangelica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma*, Valencia, s.n., 1974; Prólogo a la edición facsímil de Jerónimo Nadal, *Adnotationes et meditationes in Evangelia*. Barcelona: El Abir, 1975.

<sup>5</sup> *El Sacrosanto y Ecueménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por Ignacio López de Ayala, agrégase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564*, Madrid, imprenta que fue de García, 1819, p. 356.

<sup>6</sup> Fray Luis de GRANADA, OP. *Obra selecta. Una suma de la vida cristiana: Vita Christi*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1947, pp. 799-881.

La Compañía de Jesús vivió en sus inicios y primera expansión el contexto espiritual surgido de las sesiones del Concilio de Trento. Esta reunión puso en marcha, a través de sus disposiciones, un importante peso de la imagen, la cual se encontrará cada vez más presente en virtud del grabado, solicitándose un desarrollo de su dimensión didáctica. Así se había expresado en su sesión XXV:

“Enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto, no sólo porque recuerdan a los fieles los beneficios y dones que Jesucristo les ha concedido, sino también porque se ponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos saludables de sus vidas, a fin de que den gracias a Dios por ellos, conformen su vida y costumbres a imitación de las de los santos y se muevan a amar a Dios y a practicar la piedad”<sup>5</sup>.

Sin embargo, no todo se encontraba en manos de la imagen y la visualización, sino que también se manifestaba en notables obras del pensamiento espiritual, las célebres meditaciones, con mucho peso en épocas anteriores —pensemos para la Pasión en las de santa Brígida de Suecia—, pero con notables éxitos editoriales en los siglos XVI al XVIII. Fueron las páginas de la ascética y de la mística, con autores de diversas procedencias. Resultaron determinantes las páginas de la *Guía de Pecadores* o la *Vita Christi* del dominico fray Luis de Granada, cuyo libro IV se titulaba *De la Pasión de Nuestro Señor*<sup>6</sup>. Entre los éxitos editoriales de los jesuitas destacaron Luis de La Puente, Luis de la Palma<sup>7</sup> o el del mencionado Tomás de Villacastín<sup>8</sup>.

Ya que nos encontramos en Valladolid y como vallisoletano que era —pues Luis de La Puente nació en la plaza del Rosarillo en 1554—, contemporáneo del maestro Gregorio Fernández y de sus pasos procesionales —el jesuita falleció en 1624, cuando acababa de salir a la calle el conjunto monumental del *Descendimiento*—, resaltamos a este autor y, sobre todo, a sus *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Sancta Fe, con la práctica de la oración mental sobre ellos*, cuya primera edición salió de la imprenta vallisoletana

<sup>7</sup> LA PALMA, Luis de. *Historia de la Sagrada Pasión sacada de los cuatro Evangelios*, Alcalá de Henares, por Juan de Orduña, 1624, cfr esta edición princeps en la Biblioteca Nacional 7/14621. En obras completas, *Obras del Padre Luis de La Palma*, introducción, estudio y notas de Francisco X. RODRÍGUEZ MOLERO. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1967, pp. 95-333.

<sup>8</sup> VILLACASTÍN, Tomás de. *Manual de consideraciones y ejercicios espirituales, para saber tener Oración Mental*. Valladolid: por Juan GODINEZ DE MILLIS, 1612.

que Juan de Bostillo tenía en la calle de Samano, en 1605. La cuarta y quinta parte se encontraban dedicadas a los misterios de la Pasión y Resurrección, apariciones y ascensión de Jesucristo respectivamente, incluidos en un segundo tomo. Fue el material realizado, según el padre Diego de Sosa, para las prácticas de las meditaciones que La Puente dirigió, en 1598, a los estudiantes, coadjutores y lectores del colegio de Salamanca. Después fueron elaboradas, escritas e impresas cuando éste vivía en el colegio vallisoletano de San Ambrosio. Su éxito no solamente se debió a sus intenciones sino también a los medios que prestaba la infraestructura propia de la Compañía de Jesús. Ésta contribuyó, sirviendo a la demanda, a las continuas reediciones y a su presencia en las librerías de conventos, monasterios, universidades y palacios. Las *Meditaciones* no solamente fueron reeditadas (en 315 ocasiones hasta 1924, según el recuento que se realizó con motivo del III Centenario de su muerte)<sup>9</sup>, sino que fueron constantemente traducidas<sup>10</sup>.

El autor confesaba que esta obra suya nacía de la propia “semilla” de los Ejercicios Espirituales. Pretendía hacer una exposición objetiva de cada uno de los temas, sin recurrir únicamente a imaginaciones personales, lo que ha permitido resaltar a Camilo Abad<sup>11</sup> que las *Meditaciones* del padre La Puente poseían un carácter “marcadamente doctrinal e intelectual”, mientras que en otras obras de semejantes intenciones —la propia de fray Luis de Granada— había predominado en mayor medida lo afectivo. No obstante, la obra de este jesuita se convirtió en una mina de materiales, no sólo para confesores y directores espirituales, sino también para los predicadores de la época<sup>12</sup>.

Gozó, también, de gran popularidad el vallisoletano y profeso de la Compañía, Alonso Rodríguez, hombre de formación en la provincia de Andalucía. Precisamente, en Sevilla donde murió en 1616, había publicado los tres tomos de *Ejercicio de perfección y virtudes cristianas*<sup>13</sup>, obra que no es precisamente una meditación propiamente dicha de los episodios de la vida de Cristo. Contemporánea a la edición de los *Ejercicios Espirituales* por iniciativa de Francisco de Borja, fue la reformadora Teresa de Jesús, encontrando en su expresión literaria



una clara manifestación de esa unidad perfecta que existió tanto en ella, como en fray Juan de la Cruz, entre experiencia mística y doctrina.

En ese camino de la Pasión, se leía el libro, se escuchaba el sermón, se meditaba y contemplaba con imágenes. En las páginas de estos autores, unas veces

Las exitosas *Meditaciones* del jesuita vallisoletano Luis de La Puente fueron una base adecuada para el trabajo de los imagineros. Grabado en la biblioteca del Monasterio de la Visitación de Valladolid, Madres Salesas

<sup>9</sup> *Crónica Oficial de la Semana y Congreso Ascéticos celebrados en Valladolid desde el 23 al 30 de octubre de 1924, bajo la presidencia del Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Remigio Gandásegui y Gorrochátegui, arzobispo de esta diócesis, con ocasión del Tercer Centenario de la preciosa muerte del insigne vallisoletano V.P. Luis de La Puente, SJ.* Valladolid: Imprenta de la Casa Social Católica, 1925.

<sup>10</sup> *Meditations vpon the Mysteries of our Holy Faith with the practise of mental praier touching the same, componed in spanish by the R.F. Lvys de la Pvente, of the Societie of Lesvs, natiue of Valladolid and translated into English by F. Rich Gibbons of the same Societie.* Printed with priuiledge 1610.

<sup>11</sup> ABAD, Camilo. *El Venerable Padre Luis de La Puente de la Compañía de Jesús: sus libros y su doctrina espiritua.*, Comillas: Universidad Pontificia, 1954.

<sup>12</sup> BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier. *El poder de la enseñanza y el sermón: presencia de la Compañía de Jesús en el ámbito geográfico de Valladolid (1545-*

*1767)*. Tesis doctoral, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003. Cfr. Ídem, *Valladolid, tierras y caminos de jesuitas*. Valladolid: Diputación Provincial, 2007, págs. 119-122. No fue la única obra de Luis de La Puente, pues destaca también *De la perfección del cristiano en todos sus estados* (en tres volúmenes, 1612-1616), *Guía espiritual* (1609), *Directorio espiritual para la Confesión, Comunión y Sacrificio de la Misa* (1625).

<sup>13</sup> RODRÍGUEZ, Alonso. *Ejercicio de Perfección y virtudes cristianas, dividido en tres partes. Parte Primera De varios medios, para alcanzar la virtud i perfeccion* (Sevilla, por Matías Clavijo, 1609); *Parte Segunda, Del Ejercicio de algunas virtudes que pertenecen a todos los que tratan de servir a Dios* (ibidem); *Parte Tercera, Del Exercicio de las Virtudes, que pertenecen al estado religioso i otras cosas que ayudan a la perfeccion* (ibidem).



Pedía san Juan de la Cruz en la “Subida al Monte Carmelo” que las imágenes debían responder más al realismo (“más al propio y vivo estén sacadas”), que a la estética del arte (“poniendo los ojos en esto más que en el valor y curiosidad de la hechura y su ornato”). Grabado procedente de la biblioteca del Real Colegio de Ingleses

limitadas al ámbito de lo conventual, otras entregadas a la publicación y, por tanto, a la difusión, los imagineros encontraron el guión para plasmar en madera, y en otros materiales, todas estas experiencias espirituales. Meditación que conducía también a la compasión, a la imitación y a compartir los dolores del que sufrió para la salvación de todos. La vida de la monja carmelita santa

<sup>14</sup> “En la contemplación del Misterio de llevar la Cruz acuestas, inclinó el cuerpo, y acomodó los brazos, como si llevase sobre sus espaldas una pesada Cruz, y así anduvo por espacio de una hora por varias partes y lugares del Monasterio, hasta que llegó al lugar que la representaba el Monte Calvario: donde llegando, y estando media hora de rodillas en acto de ofrecimiento a Dios, contemplando el que de sí mismo hizo Jesé Christo al Padre Eterno, dió manifestísimas señales de padecer la pena que padeció quando fue crucificado”, en *Vida de la Prodigiosa y Extática Virgen Santa María Magdalena de Pazzis, monja carmelita observante, traducida de lengua toscana en castellana por el M.R.P. Mtro. Fr. Juan Bautista de Lezana, carmelita, natural de Madrid y aora nuevamente dada a luz, a*

Magdalena de Pazzis así lo manifestaba: “enamorada de la Pasión de Jesu Christo, no se hartaba jamás de meditar en ella”<sup>14</sup>. Compasión que en la palabra predicada tenía que traducirse forzosamente en el movimiento a lágrimas de quienes le escuchaban activamente, aplicándose después a la vida de todos ellos. La “composición de lugar” de las meditaciones jesuíticas se hicieron presentes en la existencia de Marina de Escobar, dirigida espiritualmente por el padre La Puente entre otros, plagada como estaba su existencia de visiones que las comunicaba a su confesor, siendo publicadas y muy conocidas entre sus contemporáneos y entre los que después impulsaron el deseo de beatificarla<sup>15</sup>.

Palabra e imagen permanecían unidas, sin necesidad de buscar la belleza. Imágenes para las cuales san Juan de la Cruz, en la *Subida al Monte Carmelo*, pedía que “más al propio y vivo estén sacadas... poniendo los ojos en esto más que en el valor y curiosidad de la hechura y su ornato”.

### EL CAMINO DE LA CRUZ

Por razones de espacio, no podemos detenernos en cada una de las escenas de la Pasión, por lo que elegiremos algunos momentos que han podido contar con mayor representación plástica. La Flagelación fue narrada de manera breve por los cuatro evangelistas siendo, no obstante, uno de los momentos más significativos —incluso devocionalmente— de la Pasión. No obstante, ha contado con un gran desarrollo iconográfico. En ninguno de los versículos de la Escritura se detallaba el modo de proceder, amarrando al reo a una columna de manera tan violenta. Los detalles llegaron por la mencionada literatura ascética, por las meditaciones de los misterios de la vida de Cristo, describiendo especialmente la crueldad para con su persona, dirigida también a la conciencia de un hombre pecador y a la necesidad que existía por lograr su conversión.

*“Se puede considerar, que como algunos dicen, los soldados ataron fuertemente á Cristo Nuestro Señor á una columna, los brazos levantados en alto para poderle herir más á su placer, lo cual no sería pequeño tormento, porque le ataron por los pies, y por las muñecas con grande crueldad; pero cuando no le atasen con sogas, estaba él más atado con las cuerdas del amor, y aparejados para hacerse desollar con azotes por nuestro reme-*

*devoción del R.P. Fr. Antonio García, sacristán mayor en el Real Convento del Carmen Calzado de Madrid. Madrid: imprenta Antonio Pérez de Soto, 1754, p. 79.*

<sup>15</sup> “En este mismo tiempo me dixo el Señor, Marina vente conmigo, que estas fatigada y cansada, que yo te recrearé y diziendo esto, me hallé con mi Señor Dios y mis Santos Ángeles, visitando el lugar Sagrado del Santo Sepulcro del Señor, el qual adoraua, y besauale muchas vezes postrada en tierra con muy grande afecto y deuicion y consuelo mio”, en LA PUENTE, Luis. *Vida Maravillosa de la Venerable Virgen Doña Marina de Escobar, natural de Valladolid, sacada de lo que ella misma escriuió de orden de sus Padres Espirituales.* Madrid: por Francisco Nieto,

dio [...] Estando ya Cristo nuestro Señor desnudo en la columna, comenzaron los sayones á azotarle con extraordinaria crueldad. Los instrumentos del castigo, como algunos dicen, fueron tres diferentes que usaron diversos verdugos, hiriéndole unos después de otros, es á saber unas varas verdes, llenas de espinas, y unos ramales tejidos de nervios de bueyes, con sus abrojos de hierro al remate de ellos, y unas cadenillas de hierro que berían y penetraban hasta los huesos. Con estos azotes comenzaron a descargar terribles golpes sobre las espaldas del Salvador, las cuales con la furia de los golpes, primero se encardenalieron, luego se desollaban del cuero delgado que tenían, después penetrando los azotes la misma carne, vertían arroyos de sangre que caían en el suelo. Y con esta crueldad iban golpeando é hiriendo todo el cuerpo, sin perdonar brazos ni hombros, y todo el pecho hasta descubrir los huesos”<sup>16</sup>.

Distintos exegetas aseguran que lo que pretendía Poncio Pilato era encontrar en ese azotamiento el castigo ejemplar que habría de sustituir a la pena capital. Sin embargo, Flavio Josefo, historiador de origen judío, y el filósofo alejandrino Filón subrayaban que los azotes eran los prolegómenos a la crucifixión, desgarrando al condenado a latigazos y arrancándole las confesiones necesarias. La ley romana establecía que el condenado tenía que recibir el castigo de la flagelación de pie, mientras que la ley levítica indicaba que lo hiciese acostado. Hasta el siglo XII representaban a un Cristo que no se hallaba despojado de sus vestiduras, viéndose después reducidas a un sudario anudado a la cintura. De esta manera, era posible reflejar los azotes sobre la carne desnuda a través de los regueros de sangre. La literatura apócrifa fue detallando la crueldad y la extensión del castigo. Las *Revelaciones de Santa Brígida* describían cómo los golpes arrancaban los trozos de carne, arrastrados por la sangre. La visionaria sueca fijó el número de los

azotes recibidos hasta un total de 5.475<sup>17</sup>. Precisión que fue continuada por otra visionaria mística, de principios del siglo XIX, llamada Catalina Emmerich<sup>18</sup>. No fueron las únicas.

En la época tardomedieval, la columna a la que se encontraba atado Cristo era alta y fina, transformada en el barroco en baja y gruesa, ancha en su base, sin que la espalda de Jesús recibiese apoyo alguno. Ambas tipologías se encontraban sancionadas por las llamadas columnas de Jerusalén y de Santa Práxedes de Roma, esta última apoyada como la verdadera en la época posttridentina. La concepción dramática de la escena se acentuaba por la inclusión de verdugos y espectadores en la misma. Los primeros tenían mucho de caricatura y de brutalidad. En ocasiones, se ha asociado la flagelación con el arrepentimiento de Pedro, apareciendo el apóstol postrado ante Cristo, suplicándole el perdón, mientras el gallo que anunciaba las negaciones se hallaba posado en la columna del azotamiento. Gregorio Fernández recreó la visión que decía haber tenido la madre Teresa de Jesús y que fue un recurso iconográfico habitual en los conventos<sup>19</sup>. Pero sobre todo será este maestro gallego el que popularice el tema de Cristo atado a una columna baja, aunque no fuese el creador de la iconografía. Lo cierto es que la “columna de Santa Práxedes”, facilitaba una posición más dramática del azotado, favoreciendo la emoción generada en el espectador que contemplaba un paso procesional<sup>20</sup>. Para su realización, se pudo inspirar Gregorio Fernández en los sermones<sup>21</sup> que oía —era muy activo socialmente en aquella sacralización—, en la literatura ascética que leía o en los grabados que atesoraba. Podríamos recurrir, en este caso, a Martín Peranza y a uno de los sermonarios de “cuadragésimas y de la Resurrección” para poder ver descrita aquella posición de castigo: “quedando todo el

<sup>16</sup> LA PUENTE, Luis de. *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Sancta Fe, con la práctica de la oración mental sobre ellos*. Valladolid: imprenta Juan de Bostillo, 1605: Meditación XXXV De los azotes de Christo nuestro señor a la columna, pp. 209-210.

<sup>17</sup> “Suben a tanto número de mas de cinco mil y cuatrocientas y noventa llagas”, TAPIA DE LA CÁMARA, Pedro. *Discursos Predicables de diversos Tratados de la Passion de Christo NS de las siete palabras de la Soledad de nuestra Señora: Misterios de la Cruz, del Mandato y de los quatro novísimos*. Madrid: Imprenta Real, 1604, p. 355.

<sup>18</sup> “Al norte del palacio de Pilatos, á poca distancia del cuerpo de guardia, había una columna que servía para azotar. Los verdugos vinieron con látigos, varas y cuerdas, y las pusieron al pie de la columna. Eran seis hombres morenos, más chicos que Jesús; tenía un cinturón alrededor del cuerpo, y el pecho cubierto de una especie de cuero ó de una mala tela; los brazos desnudos. Eran malhechores de la frontera de Egipto, condenados por sus crímenes á trabajar en los canales y en los edificios públicos, y los más perversos de entre ellos hacían el oficio de verdugos en el Pretorio”, en EMMERICH, Ana Catalina. *La Dolorosa Pasión de Nuestro Señor Jesucristo según las meditaciones de sor. . . , religiosa Agustina del convento de Agnetenberg de Dulmen*. Madrid: librería de D. Miguel Olamendi, 1882, p. 141.

<sup>19</sup> “Pues ya andaba mi alma cansada y aunque quería no la dejaban descansar las ruines costumbres que tenía. Acaeciome que, entrando un día en el oratorio, vi una imagen que habían traído allí a guardar, que se había buscado para cierta fiesta que se hacía en casa. Era de Cristo muy llagado y tan devota que, en mirándola, toda me turbó de verle tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía, ya rrojéme cabe El con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle”, en Teresa de JESÚS, *Libro de la Vida*, cap. 9. En *Obras completas*. Madrid: editorial Espiritualidad, 2000, pp. 49-50.

<sup>20</sup> “Con estos azotes comenzaron a descargar terribles golpes sobre las espaldas del Saluador, las cuales con la furia de los golpes, primero se acardenalieron, luego se dessollauan del cuero delgado que tenían, después penetrando los azotes la misma carne, vertían arroyos de sangre que cayan en el suelo. Y con esta crueldad yuan golpeando è hiriendo todo el cuerpo, sin perdonar barços ni hombros, y todo el pecho, hasta descubrir los huessos”, en LA PUENTE, Luis de. *Meditaciones. . . , ob. cit.*, Meditación XXXV, p. 210.

<sup>21</sup> DÁVILA FERNÁNDEZ, María del Pilar. *Los sermones y el arte*. Valladolid: Universidad, 1980.

cuerpo desnudo libre y desembarazado, para que los látigos y rebenques diessen vueltas al cuerpo”<sup>22</sup>. Fernández se empleó con intensidad en el realismo de las heridas, especialmente en las llagas originadas por los flagelos, imagen también de aquellas que portaban los hermanos de sangre durante las procesiones. Azotados sobre los que se realizaba un destacado estudio anatómico, equilibrado, realista y dramático. Era el deseo de tratar el cuerpo humano, convirtiéndolo en la humildad de Dios desnudo ante el suplicio y el padecimiento. Auténtico varón de dolores y de amor.

Prescindiendo en nuestra reflexión del papel de san Pedro, escena que contribuía a la exaltación del sacramento de la penitencia, y obviando la importancia devocional de la coronación de espinas, destacamos también la multiplicación de las representaciones de Cristo con la cruz a cuestras entre los clientes y artistas que los satisfacían en el barroco. Mientras que los pintores flamencos habían visto en esta escena una ascensión triunfante hacia el suplicio, en la reforma católica posttridentina, el episodio adquirió mayor patetismo, desmenuzándose aquellas “estaciones” que habían nacido en épocas anteriores y que se habían ido multiplicando. El evangelista Marcos, por ejemplo, es el que aporta mayor número de datos acerca de la identidad de Simón de Cirene del que los soldados romanos echaron mano para que ayudase a Jesús a llevar la cruz hasta el Calvario. Juan no refiere su existencia<sup>23</sup>. Sabemos históricamente que los condenados a muerte, además de llevar sobre sus hombros el patibulum, debían cargarlo hasta el lugar de ejecución, incurriendo en una ilegalidad si se recurría a otra persona distinta al condenado, para hacerlo. Sin duda, la escena del Cirineo, que también ha tomado un significado aparte —aquel que guía a una persona o a un grupo—, ilustra otras palabras anteriores de Cristo: “el que quiera venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame”<sup>24</sup>. El caso del Cirineo vallisoletano, ese barbudo de mirada serena, se ha relacionado con el campesino castellano, con el hombre de a pie de aquella sociedad del maestro Fernández. En la escena procesional que talló para la cofradía de la Pasión, no cargaba con la cruz como indicaba el Evangelio, sino que la sujetaba en un extremo. La Puente parecía saberlo todo acerca de este personaje, subrayando desde el significado

de su nombre —“Simón” significaba “obediente—; que era un extranjero en tierra judía y, por tanto peregrino, y poco apegado a las cosas del mundo; y con la promesa de la gloria, por haber cargado con la cruz. Obediente, desapegado del mundo y con los ojos puestos en la salvación, tres buenos requerimientos para el cristiano del siglo XVII<sup>25</sup>.

Ninguno de los Evangelios mencionaba el encuentro entre Cristo y su madre, en estas circunstancias. Lucas solamente indicaba que le seguían un número importante de mujeres. Los apócrifos aportaron detalles y describían como María iba acompañada de Juan. Deteniéndose ante el cortejo, y contemplando a su Hijo en esta situación de término, algunas meditaciones indican que sufrió un desmayo. Una escena popularizada en nuestras manifestaciones de religiosidad popular como el Encuentro entre la Madre y el Hijo —en la Calle de la Amargura, dicen en Valladolid—. En Astorga, por ejemplo, el San Juanín corre a avisar a la Madre, de la proximidad de su hijo con la cruz a cuestras y se lo indica con un dedo índice, desplegado e indicador, dispuesto “ad hoc” en la talla del mismo. Las meditaciones serán mucho más explícitas<sup>26</sup>. Un nuevo encuentro se produjo con una mujer, popularizada con el nombre de Verónica. Los “Autos de Misterio” la incorporaron en el siglo XV. Su nombre, Verónica, en latín significaba verdadera imagen. Fue durante el ascenso al Calvario, cuando una mujer, calificada de santa, y que algunos identificaban con la hemorroisa que había sido curada del flujo por Jesús, se le acercó con un lienzo (o sudarium) para secar su sudor inundado de sangre. Fue entonces cuando, según la tradición, los rasgos del Salvador quedaron impresos en el velo que portaba. Se trata de una tradición legendaria que cobró especial protagonismo en la época tardomedieval —en la Biblia de Roger de Argenteuil (1300)—, aunque el episodio se apoyaba en un testimonio de san Metodio, obispo de Tiro (s. III), alabado por san Jerónimo, presente además en un leccionario de la iglesia de Milán que fue atribuido a su obispo, san Ambrosio. Un sudario que se convirtió en una de las reliquias mayores que se custodiaban en la basílica de San Pedro hasta el sacco di Roma de 1527. El propio padre La Palma se hizo eco de las otras muestras que, con gran veneración, se custodiaban en otros lugares de esta pieza,

<sup>22</sup> “Atáronle a una columna no entera como son nuestras columnas, porque arrimado a ella escusara alguna parte del cuerpo al golpe, sino una vasa de columna que no se levantava del suelo dos palmos, en ella estava un anillo de hierro, donde tuvieron presa la soga con que estava por el cuello atado, quedando todo el cuerpo, desnudo, libre y desembarazado, para que los látigos y rebenques diessen bueltas al cuerpo. Esta columna en la forma dicha hemos visto y adorado en Roma”, PERANZA, Martín. *Segundo Tomo de Sermones Cuadragesimales y de la Resurrección*. Salamanca: por Andrés Renaut, 1604, p. 199.

<sup>23</sup> Mt 27, 31 / Mc 15, 21 / Lc 23, 26 / Jn 19, 16.

<sup>24</sup> Mt 16, 24 / Mc 8, 34.

<sup>25</sup> LA PUENTE, Luis de la. *Meditaciones...*, *ob. cit.*, Meditación XXXIX, pp. 238-239.

<sup>26</sup> DE GRANADA, Fray Luis, *Vita Christi...*, *ob. cit.*, pp. 844-845. LA PUENTE, Luis de. *Meditaciones...*, *ob. cit.*, Meditación XXXVIII, pp. 241-242. LA PALMA, Luis de. *Historia de la Sagrada Pasión...*, *ob. cit.*, cap. 27, Encuentra el Salvador a su Santísima Madre y llega al Calvario, pp. 229-232.

<sup>27</sup> Sobre la tradición del lienzo verónico alicantino, vid. CUTILLAS BERNAL, Enrique. *El Monasterio de la Santa Faz. Religiosidad popular y vida cotidiana (1489-1804)*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert y Ayuntamiento de Alicante, 1998, pp. 21-49.

como ocurría en Jaén o en la propia Jerusalén<sup>27</sup>.

Este camino doloroso de ascenso hacia el Gólgota, se institucionalizó como una devoción, dividida en escenas o estaciones, procedentes sin duda de la forma didáctica que era enseñar la Pasión a través del auto teatral. Como hemos mencionado, el recorrido fue dividido en estaciones que místicos como el Pseudo Buenaventura ó santa Brígida se preocuparon en ir reconstruyendo. Esa composición de lugar, ese disciplinamiento imaginativo y el uso progresivo de las autoridades, de los escritores que antes parecían haberlo contemplado, convertía a estos autores en testigos privilegiados del suplicio. Estaciones representadas en las naves de los templos, para fijar el recorrido del Vía Crucis o camino de la cruz, tan difundidos por las órdenes mendicantes, franciscanos y dominicos tan presentes en los orígenes de las cofradías penitenciales. Una devoción que, en su vivencia, exigía movimiento, subrayando los franciscanos las indulgencias y beneficios espirituales proporcionados por la peregrinación hasta la colina del Gólgota, enclavada en la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. Los predicadores —desde el italiano Leonardo de Porto Mauricio—, contribuyeron a la popularización de todo ello. La devoción multiplicó los “Cirineos” que auxiliaban a Cristo: también la propia Iglesia, implicada en la salvación que recibía por esta muerte en cruz; y por supuesto, los fundadores, místicos y religiosos de las distintas órdenes que encargaban las obras.

No podemos detenernos en el “Despojo”, una de las escenas más humillantes y dramáticas de la Pasión, ni tampoco en el peso teológico que poseía la iconografía del Varón de Dolores, la cual ha derivado en aquellos Cristos del Perdón tan propios del barroco español, con las obras de Pereira, Bernardo del Rincón o los Carmona. La crucifixión es la escena central de la historia de la plástica cristiana, presente en los principales espacios sacros. No obstante, en los primeros siglos aparecía referenciada únicamente a través de los símbolos. La iconografía paleocristiana no presenta ante los fieles, la figura humana de Jesús colgado del madero de la cruz, el instrumento de ejecución más vergonzante del Imperio. El arte de las catacumbas buscaba resaltar la salvación eterna con Cristo como cordero místico, mientras que en el cristianismo tolerado y oficializado por el Bajo Imperio se le glorificaba. Aquella cruz verdadera —la “Vera Cruz”— se encontraba igualmente privada de Cristo. A partir del siglo V se empezó a perder esta significación vergonzante de la cruz. Este cambio se pudo deber a razones teológicas. Así frente a las doctrinas del docetismo monofisita, que hablaba de los sufrimientos

de Jesús en el patíbulo cómo de simbólicos, la Iglesia en su ortodoxia se vio obligada a insistir, en que aquel martirio no fue mera apariencia, que la carne y los huesos de Cristo habían sido clavados en la cruz, que su dimensión humana padeció una terrible ejecución. Todo ello fue subrayado por el Concilio celebrado en Constantinopla en el 692, cuando se pidió la representación humana de Cristo sobre la cruz. Poco importaban las variedades del crucificado, vestido o desnudo, joven o barbudo: Jesús permanecía vivo, con los ojos abiertos. Se mostraba triunfal desde el martirio, sustituyendo la corona de espinas por la diadema o la corona real. La cruz se convertía en un trono, desde el que se presentaba erguido, con los brazos tendidos horizontalmente. Fue a partir del siglo XI cuando se empezó a representar a Cristo muerto, con los ojos cerrados, su cabeza caída sobre su hombro derecho. El cuerpo ya no permanecía erguido, pues empezaba a desplomarse. Ya no era un rey en sentido físico, sino un cadáver agonizante, que fue ganando en patetismo a medida que pasaron los siglos.

De nuevo, la teología mostraba que la muerte de Cristo se debía a un acto de aceptación divina sobre un final y no en una simple consecuencia orgánica de una terrible tortura a la que un cuerpo fue sometido. Desde el siglo XIII se van a desarrollar una serie de hitos en la mística en torno al crucificado, protagonizados por Francisco de Asís, las meditaciones del Pseudo Buenaventura y, posteriormente, las *Revelaciones de Santa Brígida*, que poco tenían que ver con la teología bizantina. Era una representación lastimosa de Cristo en la Cruz, coronado de espinas, la sangre inundando sus ojos, su barba, sus orejas; las mandíbulas distendidas, la boca abierta; el vientre tan hundido que tocaba la espalda y parecían faltarle los órganos vitales. Así lo había contemplado y comunicado la citada Brígida de Suecia. Un cuerpo destrozado y descompuesto, con un realismo que difícilmente podía ser mantenido por la vista, frente a la incorruptibilidad del cuerpo de Jesús que había defendido la citada teología bizantina. Es el siglo XIV de los crucifijos patéticos, en una Europa que sufría la elevada mortalidad de las epidemias.

La presencia de la corona de espinas será un elemento cada vez más fundamental en el crucificado desde el siglo XIII, asociada al gótico por la profesora Clementina Julia Ara Gil<sup>28</sup>, incluso siendo añadida y no tallada en madera o en el material dispuesto para la pieza. Todo ello era consecuencia de la llegada de la sagrada reliquia de la corona de espinas a la Santa Capilla de París en 1239, siendo los campos de la miniatura y la orfebrería los primeros en donde apareció. Al principio era un simple cordón, añadiéndosele después grue-

<sup>28</sup> ARA GIL, Clementina Julia. *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid: Diputación Provincial, 1977.

sas espinas entrelazadas (modelo que se generalizó en el siglo XIV). Incluso en el tránsito de ambas centurias desapareció la corona permaneciendo la cabellera suelta. En el barroco por ejemplo, para mayor realismo, serán los propios imagineros —pensemos en Gregorio Fernández— los que trenzaban la corona, apareciendo alguna de estas espinas clavadas en el mismo párpado de Cristo Crucificado (así se puede comprobar en el “Cristo de la Luz” del monasterio de San Benito o en el que talló Fernández para los carmelitas descalzos de Valladolid). Por eso, no era extraño que en la escena del Entierro de Cristo, algunos de los “justos varones” arrancasen esta espina y se la mostrasen al espectador. Así ocurrió con el que Juan de Juni realizó para la capilla funeraria del obispo de Mondoñedo, en el convento vallisoletano de San Francisco, y hoy expuesto en el Museo Nacional de Escultura.

Únicamente, hablaba el Evangelio de San Juan de los clavos de Cristo cuando el incrédulo apóstol Tomás pedía meter sus dedos en la llaga por ellos producida<sup>29</sup>. La tradición ha optado por los clavos en lugar de por las cuerdas, aunque no siempre ha existido unanimidad en el número de éstos (“taladran mis manos y mis pies”, decía el Salmo)<sup>30</sup>. En el románico y en el primer gótico se fijó en cuatro, permaneciendo los pies en paralelo unidos a la cruz. Se decía que se debía a los albigeneses —“herejes” contra los que van a luchar los dominicos— la disposición de los dos pies bajo un mismo clavo, por el deseo de destacar el escarnio del martirio. Después se produjo una generalización de su uso. Así, a partir del siglo XIII se fijó en tres, no observándose regla alguna con la Reforma católica, dejando toda libertad a los artistas en este detalle. La escuela andaluza de Martínez Montañés, releyendo las *Revelaciones de Santa Brígida* cruzaba un pie sobre el otro, perforándolos ilógicamente con dos clavos. Continuando en Andalucía, Francisco Pacheco dispuso cuatro clavos para Cristo, tradición que fue continuada por su discípulo y yerno Diego Velázquez en su famoso crucificado, destinado a las monjas de San Plácido. Cuestión que motivó un largo discurso que mantuvo el mencionado Pacheco con algunos destacados teólogos y frailes de la Sevilla del momento, dentro de la dimensión intelectual a la que sometió a toda su actividad artística<sup>31</sup>. Según establecen los anatomistas, si se hubiesen perforado las palmas de las manos, el peso del cuerpo las hubiese desgarrado. De esta forma, optando históricamente por los clavos en lugar de por las cuerdas, los verdugos los

debieron clavar en los huesos de la muñeca, mucho más resistentes que los tejidos de las palmas. El madero podía contar también con otros mecanismos que evitaban la caída del cuerpo, lo que convertía el anterior argumento en una hipótesis más matizable. Pero de estas disquisiciones anatómicas los artistas no se hicieron eco en sus obras.

Las meditaciones servían materiales para los sermones de las Siete Palabras, cada una de las cuales salieron de la boca del que estaba siendo ajusticiado: “aquellas siete palabras que tu rey David cantó en el arpa de la cruz”, como escribía fray Luis de Granada<sup>32</sup>. Poco a poco la crucifixión se fue rodeando de testigos: la presencia de la Virgen María, de San Juan (estableciendo ambos tres un diálogo), además de María Magdalena, habitualmente derrumbada a los pies de la cruz y, ocasionalmente, los ladrones. Personajes que con frecuencia se han ordenado de forma simétrica. Relación, pues, con el teatro a través de la mayor frecuencia de los autos de la Pasión, que nunca eran una reconstrucción histórica, pues en ellos se integran muchos elementos, habitualmente anacrónicos. Ese carácter que poseía el Calvario se identificaba con la dimensión espectacular que adquiriría cualquier ejecución pública. La iconografía, no solamente con los símbolos sino también con los gestos, se mostraba muy rica en los dos ladrones crucificados a ambos lados de Cristo, opuestos por una parte al Salvador y, por otro, entre ellos mismos. Recibían los nombres de Dimas y Gestas. Se diferenciaban, por ejemplo, en el tipo de cruz; en otras ocasiones aparecían con los ojos vendados y los brazos pasados por detrás del travesaño, dejando bien claro quienes eran cada uno de ellos. El propio Evangelio diferenciaba el trato de los soldados para con el cuerpo de Cristo y con los de sus compañeros de ejecución. Mientras que a estos segundos les golpearon las piernas hasta romperselas, el costado de Jesús fue atravesado con una lanza<sup>33</sup>. Con respecto a la diferencia entre Dimas y Gestas, el primero se sitúa a la derecha y el segundo a la izquierda. El “bueno” vuelve su rostro hacia Cristo y el “malo” aleja la vista, retorciéndose aún más.

Solamente el evangelista Juan hace referencia a la lanzada del soldado romano, una vez que hubo expirado Cristo, convirtiéndose este rasgo en el distintivo entre un Jesús muerto o vivo: “uno de los soldados le abrió el costado con una lanza y, al punto, brotó de su costado sangre y agua [...] Esto sucedió para que se cum-

<sup>29</sup> “Si no veo las señales dejadas en sus manos por los clavos y meto mi dedo en ellas, si no meto mi mano en la herida abierta en su costado, no lo creeré”, Jn 20, 25.

<sup>30</sup> Salmo 22, 17.

<sup>31</sup> Biblioteca Nacional, Ms 1713, *En favor de la pintura de los cuatro clavos con que fue crucificado Cristo Nuestro Redentor, Don Francisco de Rioja a Francisco Pacheco. Respuesta de Francisco Pacheco a Francisco de Rioja. En que se refiere el sentimiento y aprobación destas dos cartas por hombres doctos que las*

*ensuraron*, ff. 50-109. PACHECO, Francisco de, *Arte de la Pintura*, edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 713-750.

<sup>32</sup> Fray Luis de GRANADA, *Vita Christi...*, *ob. cit.*, De las Siete Palabras que el Salvador habló en la cruz, pp. 849-860.

<sup>33</sup> Jn 19, 31-34.

<sup>34</sup> Jn 19, 34, 36.

pliese la Escritura, que dice: no le quebrarán ningún hueso”<sup>34</sup>. Sin embargo, no siempre se ha considerado la lanzada como una consecuencia de la expiración desde la cruz, sino que algunas representaciones e, incluso, el Oficio de Tinieblas del Viernes Santo convertían la muerte en una consecuencia de una lanzada asestada como un golpe de gracia. Los pasos procesionales no han estado ausentes de la actuación de este soldado romano que la tradición ha llamado “Longinos”. Después la *Leyenda Dorada* fabuló en torno a su vida, convirtiéndolo incluso en un santo incluido en el catálogo propio y en las páginas del *Martirologio romano*<sup>35</sup>. La lanza se conservó como una de las reliquias más insignes de la basílica de San Pedro de Roma. En la imaginería castellana, el soldado dispuesto con la lanza hacia el costado era presentado sobre un caballo, conociéndose este paso, por extensión, con el nombre de “Longinos”. Escena que se reprodujo no solo en Valladolid, sino también en Medina de Rioseco, Sahagún o Palencia.

Relacionado con este episodio, previo a él y ante el requerimiento sediento de Cristo, un soldado —término que en los pasos se sustituye por el de sayón— le acercó una lanza con una esponja mojada en vinagre<sup>36</sup>. Fuentes apócrifas denominaron a este soldado como Stephaton o Esopo (quizás como derivación del hisopo, la vara con la que acercaron la esponja hasta los labios de Cristo)<sup>37</sup>. Frente a los verdugos, y en contraposición a ellos, se encontraban los mencionados familiares. La Madre siempre situada a la derecha, escuchaba las últimas palabras de Cristo, con las manos entrelazadas o con una mirada perdida en el suelo. San Juan, a la izquierda, imploraba hacia Jesús, habitualmente ya muerto. Los Evangelios, especialmente el que se hallaba a él atribuido, hablaban del “discípulo al que tanto amaba Cristo”, el único de los doce que se hallaba en la escena de la ejecución, tras la dispersión del resto. Pero también la Virgen María podía aparecer desmayada, siendo

su cuerpo recogido por los brazos de Juan. Desmayo convertido en alternativa al “Stabat Mater dolorosa, iuxta crucem lacrimosa, dum pendebat filius”<sup>38</sup>. Así lo plasmó Juni en la cabecera del retablo que realizó para la parroquia de Santa María la Antigua —actual retablo mayor de la Catedral vallisoletana—. Sin embargo, la Iglesia no aceptó de buen grado esta interpretación del dolor de la Madre. Parecía contradecir la tradición evangélica. Un desmayo que podía distraer lo que era verdaderamente importante en la escena del Calvario: el propio Cristo Crucificado. Eso sí, el instante contaba con el suficiente patetismo, como para ser despreciada por los artistas medievales y barrocos. También María Magdalena se podía ubicar junto a la cruz, enjugando con su melena la sangre que brotaba de las heridas de los clavos y de las llagas, mostrando menos serenidad en sus desmayos que la Virgen María. El resto de las personas en el escenario del Calvario aparecían mucho menos individualizadas, aunque la estética tridentina consideró a la Virgen, San Juan y la Magdalena como los próximos que debían estar al pie de la cruz. Después autores jansenistas, aunque fuera de España, creyeron necesario eliminar la presencia de la que era identificada como la pecadora.

El Descendimiento<sup>39</sup> apareció en el arte cristiano a partir del siglo IX, siendo una escena narrativa postergada en favor de otros pasajes más importantes desde el punto de vista litúrgico. Todo ello se fue enriqueciendo a través de las distintas meditaciones, con reparto incluso de los papeles para José de Arimatea y Nicodemo, subidos por ambas escalas para alcanzar el cuerpo de Cristo. Una sucesión de escenas en el desclavamiento, descendimiento y lamentación<sup>40</sup>. La Virgen se disponía a recibirlo con los brazos abiertos. Después esta escena fue complicada por la Reforma católica posttridentina, introduciendo cada vez más personajes. En todo ello insistía de forma dramática el predicador en el llamado

<sup>35</sup> Beato Iácopo da Varazze, OP, *Leyenda de los Santos (que vulgarmente Flos Sanctorum llaman)*, edición de Félix Juan CABASÉS sobre la impresa en Sevilla, por Juan Varela, 1520-1521, Monumenta Historica Societatis Iesu, Series Nova, vol. 3, pp. 183.

<sup>36</sup> Jn 19,28-29.

<sup>37</sup> En Valladolid, esta escena ha sido incorporada en el paso que hoy conocemos como “Sed Tengo” de la cofradía de las Siete Palabras, aunque originalmente fue el “paso grande” de la cofradía de Jesús Nazareno.

<sup>38</sup> “No solamente estaba cerca de la cruz, viendo con sus piadosos ojos las heridas del Hijo mas aun estaba en pie. ¡Oh fortaleza de ánimo! ¡Oh maravillosa constancia de Madre, tan parecida a su Hijo! El Hijo moría y la Madre no temía la muerte; el Hijo estaba estirado en la cruz, y la Madre estaba en pie junto a ella; el Hijo padecía y la Madre se ofrecía varonilmente a los perseguidores; el Hijo daba su vida por la salud del mundo y la Madre esta dispuesta a dar también, si fuera menester, la suya”, en LA PALMA, Luis de. *Historia de la Sagrada Pasión...*, ob. cit., p. 266.

<sup>39</sup> ALONSO PONGA, José Luis. “Rituales de la Semana Santa. Descendimiento y Desenclavo”. En *La Semana Santa en la Tierra de Cam-*

*pos vallisoletana*, Valladolid, Grupo Página: 2003. SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio. “La función del Desenclavo”. En *Clausuras, el patrimonio de los conventos de la Provincia de Valladolid, I. Medina del Campo*. Valladolid: 1999, pp. 112-113.

<sup>40</sup> “Estos dos varones, baxaron el cuerpo de Christo de la Cruz, con grande reuerencia y deuocion, mezclada con grand compasión y lagrimas. Desclauaron los sagrados pies, y manos, besandose las con gran ternura, quitaronle la corona de espinas de la cabeça, adorandola con gran reuerencia. Y auqndo le desclauauan, abraçaronse con el sagrado cuerpo, para sustentar al que antes substentauan los clauos, cuya diuina persona substenta con una sola palabra cielos y tierra [...] En baxado el cuerpo de la Cruz, recibiole la Virgen en sus braços, y abraçole con ellos y mucho mas con los de su alma toda traspasada, cumplendose a la letra lo que se dize en los Cantares, hazecico de mirrha es mi amado para mi, entre mis pechos los pondré [...] Después que la Virgen santísima vvuvo tenido vn rato el cuerpo de su hijo en su regazo, diole a Joseph y a Nicodemus para que hiciesen su ministerio, quedandose ella con la Corona de espinas y con los clauos como con prendas y joyas muy preciosas”, en LA PUENTE, Luis de. *Meditaciones...*, ob. cit., pp. 317-319.

sermón propio del “desenclavo” o del descendimiento. Precisamente, en aquella función, el maestro de ceremonias de toda la escenografía era el predicador. Dos clérigos se subían a las escaleras, representando a Nicodemo y a José de Arimatea, después de haber pedido permiso a una imagen de la Virgen en su Soledad. Primero, quitaban el rótulo de “Inri”, presentándolo instantes después ante la mirada de la Madre. Después será la corona de espinas y sucesivamente el primero, el segundo y el tercer clavo, hasta que el cuerpo era descendido, acompañado por las palabras del púlpito ante un público, que no sólo se debía mostrar sorprendido ante el espectáculo, sino también compasivo.

La última escena antes de ser conducido el cuerpo al sepulcro era la lamentación o llanto sobre Cristo Muerto, tan divulgada a partir del siglo XII y de las meditaciones de los místicos, enriqueciéndose además por las conocidas Lamentaciones fúnebres. Era el momento en que se atribuían a la Virgen gritos desgarradores ante la presencia del cuerpo muerto de su hijo, los famosos trenos. Esta tradición trasladaba ya la escena del Llanto sobre Cristo Muerto fuera del ámbito de la cruz. Incluso, después la escuela castellana de Juan de Juni, y siguiendo la estela del norte de Europa, transformó esta escena en los famosos Entierros de Cristo, instante previo de la deposición de Jesús en la tumba. Gregorio Fernández, popularizó posteriormente —que no creó—, la presencia solitaria del cadáver de Cristo, sangrante sobre una sábana santa que también habría de convertirse en reliquia. Una pieza, casi siempre un alto-relieve, presentada también en imagen para la contemplación, como resumen de toda la crueldad de la Pasión.

María había ido ganando protagonismo, especialmente en las escenas donde se recreaba su dolor y soledad, una vez que hubiese sido descendido y acogido el cuerpo de Cristo desde la cruz. Era necesario estimular la compasión hacia la madre y el hijo. Los jesuitas y la expansión de la devoción de los Siete Dolores posibilitaron una Virgen que llevaba clavada su espada, de acuerdo a la profecía que Simeón la había realizado treinta años atrás, cuando fue presentado Jesús en el Templo. A partir de ahí, se desarrollaron exitosas y muy divulgados caminos de la Virgen de la Soledad, desde aquella que vestía los trajes de la viuda española, hasta la iconografía vallisoletana que Juan de Juni entregó a la cofradía de las Angustias<sup>41</sup> y que tuvo tanta difusión en las procesiones de Semana Santa de multitud de lugares.

Un tema lo suficientemente significativo por sí solo.

Ningún pasaje nos refiere el encuentro de Cristo Resucitado con su madre, aunque los jesuitas en sus meditaciones de la Resurrección —con episodios más abundantes de esta culminación que los aportados por la imaginería—, situaban un primer tiempo, en el cual la Virgen no solamente espera, sino que se encuentra con su Hijo, convertido hoy en el último instante procesional de la Semana Santa en Castilla. En algunos casos, es el rompimiento del velo por parte de un ángel —como ocurre en Peñafiel y Aranda de Duero—, una escena perdida de un auto teatral primitivo. Fray Luis de Granada, después de haber meditado en ese soliloquio de dolor ante la soledad de María, considera justo que Cristo se revelase en primer lugar a su madre: “acordaos, Señor, de vuestra Madre [...] Ella fue crucificada con Vos: justo es que también resucite con Vos”<sup>42</sup>. Luis de La Palma descendía a los pensamientos de esa Virgen de la Soledad refugiada en la casa y cenáculo de Sión aquella noche del viernes de la cruz y el día del sábado<sup>43</sup>. La Puente aseguraba con rotundidad que la primera visita y aparición que quiso hacer Cristo fue a su madre, un encuentro secreto que María no deseó revelar ni a los apóstoles o a las mujeres, protagonistas de los últimos episodios evangélicos y beneficiarios de las apariciones de Jesús Resucitado<sup>44</sup>.

\* \* \*

La meditación, la palabra y la imagen, no debían existir por sí mismas, sino que tenían sentido desde la transformación de la vida de quienes la escuchaban y contemplaban: una conversión individual, para conseguir más tarde una colectiva por la suma de los individuos. De esta manera, lo indicaban los primeros documentos de los jesuitas, la muy recurrida *Fórmula del Instituto*. “Assí como Christo estuu en la cruz desnudo de sus vestiduras —escribía el padre Luis de La Puente— yo tengo de procurar desnudar mi corazón del amor de todas las cosas desta vida [...] para esto he de procurar que todas mis obras vayan bien hechas, que al fin de cada vna, pueda decir aquella palabra de Christo, consummatum est, acabado es lo que Dios me mandò en esta obra, cumplido queda y bien perfecto”<sup>45</sup>. Una palabra y una imagen, por tanto, aplicada y bien vivida. La imaginería procesional contribuía a ello.

<sup>41</sup> LUNA MORENO, Luis. “La Virgen de los Cuchillos de Valladolid. Reflexiones iconográficas”. *Actas del IV Congreso Nacional de las Cofradías de Semana Santa*. Salamanca: 2002, pp. 411-415.

<sup>42</sup> DE GRANADA, Fray Luis “Vita Chisti”..., *ob. cit.*, p. 874.

<sup>43</sup> “La Virgen Nuestra Señora, recogida en su celda, llorando su soledad con maravillosa conformidad y paciencia y con cierta y

segura esperanza de ver a su Hijo resucitado y glorioso”, en LA PALMA, Luis de, *Historia de la Sagrada Pasión...*, *ob. cit.*, p. 329.

<sup>44</sup> LA PUENTE, Luis de. *Meditaciones...*, Quinta Parte, Meditación III, p. 351.

<sup>45</sup> LA PUENTE, Luis de, *Meditaciones...*, *ob. cit.*, pp. 303-305.