

SEMANA
SANTA
LEÓN

Javier Caballero Chica

Clasicismo y vanguardia



Diario de León

SEMANA SANTA
LEÓN

*Clasicismo
y
vanguardia*

Javier Caballero Chica

Diario de León

Diario de León

Medalla de Oro de la Provincia - Fundado en 1906

Presidente

Antonio Vázquez Cardeñosa

Vicepresidente

Santiago Rey Fernández-Latorre

Director

Fernando Aller González

Autor

Javier Caballero Chica

Fotografía

Javier Caballero Chica, Melchor Gutiérrez San Martín, Víctor Ramses Gutiérrez

Dibujos

Melchor Gutiérrez San Martín

Víctor Ramses Gutiérrez

Diseño

Luis Ángel Cano Pinto

Tratamiento de imagen

José Alberto Calvo

Depósito Legal: LE-8-1978

Fotomecánica e Impresión

Diario de León

Carretera León-Astorga, km. 4,5

24010 Trobajo del Camino

LEÓN

Prólogo

Nunca existen razones exclusivas que justifiquen actitudes colectivas. Incluso la propia evolución histórica hace hincapié en perfilar con mayor nitidez una u otra, sin saber, al menos en algunos momentos, a qué obedece esa manera de poner de relieve un aspecto u otro. Aplicar este principio a la Semana Santa no resulta especialmente difícil, porque, nacida sin duda desde las convicciones de pueblos creyentes, esencialmente creyentes, hubieran quedado relegadas a un segundo plano sus manifestaciones religiosas públicas a medida que la sociedad fuese constataando su progresiva desacralización. Creo que estamos en este punto, de aparente contradicción: una sociedad occidental, de la que participamos, desacralizada, aparentemente al menos, que ve la pujanza de una manifestación religiosa. Este hecho conduce, inevitablemente, a dos reflexiones. La primera radica en la creencia, al menos en la duda, de pensar que late en el sustento de esta escenificación una realidad de fe. Y, por otra parte, que a esa actitud religiosa se han ido uniendo, o sumando -sin conocer la realidad dominante- elementos artísticos, folklóricos, sociales, turísticos, económicos...

Trasladar esta reflexión a León no es más que concretar el escenario, que ya tuvo protagonismo con algunas manifestaciones de esta índole en los siglos XIII y XIV, aunque la primera cofradía que conocemos date de la segunda mitad del XVI. No sé si en ese largo camino histórico la Semana Santa leonesa ha gozado de un fervor colectivo tan notable como el que se vive en estos momentos. Lo que sí es cierto, por la propia evidencia de los acontecimientos, es que su pujanza actual está fuera de cualquier duda. En este contexto hay que situar, como un elemento más ofertado desde múltiples y diversas ópticas, la abundante bibliografía que en los últimos tiempos genera este hoy fenómeno de masas. Hacer un repaso entre nosotros para confirmarlo nos pone rápidamente en una línea clara de confirmación.

Pues bien. Javier Caballero Chica, autor de esta nueva aportación bibliográfica, es uno de los estudiosos que testifican este interés al que me refiero. Y aunque en su trabajo, y en otros anteriores, busca la integración de cuantos elementos sean necesarios para hacer comprensible este fenómeno de raíces religiosas y manifestaciones en la calle, fundamentalmente ofrece al lector la mirada de historiador del Arte. Y ésta es la que nos ofrece nuevamente.

La Semana Santa de León adolece de monografías sobre autores que a ella dedican su visión artística. Estudiado parcialmente, es el caso de Melchor Gutiérrez San Martín, artista al que se dedica básicamente este trabajo. Incardinado cronológicamente Gutiérrez San Martín en las últimas décadas, sus novedosas aportaciones condujeron en no pocos casos a la incompreensión. Especialmente en el ámbito de los tronos procesionales, concebidos como auténticas obras de arte, a los que Caballero Chica dedica también ahora especial interés en el intento de contextualizar y valorar la figura del artista en el ámbito de esta, y concreta, Semana Santa. Sus análisis, dentro de este amplio abanico, son su verdadera aportación.

Toda manifestación popular tiene su propia voz, más o menos intensa según los tiempos, las modas y las necesidades. En las páginas de esta nueva entrega de Javier Caballero Chica está, sin duda, una de las voces que responden a un momento de ese fluir mágico de la historia en un punto determinado. Aquí y ahora.

ALFONSO GARCÍA

Director del Instituto Leonés de Cultura

LA SEMANA SANTA COMO SÍMBOLO DEL DOLOR DE CRISTO

Hasta que no se traspasan los umbrales de los siglos XIII y XIV no se concede el verdadero valor a los sacrificios y rigores pasionales que padeció Cristo durante su martirio. Con esto no queremos decir que el cristianismo no se hubiese desarrollado con total madurez sino que se había obviado la figura del hijo de Dios como ser humano, como persona que sufre y padece los rigores del sufrimiento. Hasta este momento la figura de Jesús permanece como un ser divino sin ningún tipo de contacto terrenal, a partir del siglo XIII la consideración y la aparición de la cruz serán muy frecuentes confirmándose la evolución y veneración hacia este elemento y también al ser crucificado. Este es uno de los puntos de arranque decisivos para el desarrollo de las cofradías leonesas y por consiguiente de la Semana Santa. Será desde este período 1300 cuando las deformidades, el dolor y la sangre tengan su aparición, serán reos deformes y sufrientes que inspiran compasión y condolencia. Las primeras asociaciones de personas penitenciales se unifican por cuestiones corporativas, las cofradías gremiales era lo más habitual en estos

primeros tiempos, las relaciones profesionales daban como resultado el culto al mismo patrón hasta llegar a la manifestación pasional mediante una evolución teológica. Esta narrativa religiosa tiene como figura especial a San Anselmo de Aosta, 1033-1109, que propone a Cristo como Salvador del mundo mediante la teoría de la "satisfacción", Jesús se hace hombre para complacer el honor de Dios herido por el pecado original. San Anselmo es el primero en destacar el valor de la muerte de Cristo dando así una prueba de amor hacia los hombres, surgiendo un nuevo personaje de hombre-divinizado cercano al creyente de a pie y fácilmente imitable por el resto de sus semejantes. Anteriormente existía la suposición sobre la Redención del "rescate", Cristo rescata a la humanidad del poder demoníaco.

LA SEMANA SANTA COMO EXPRESIÓN DE UN PUEBLO

Tenemos referencias sobre la celebración pasional en distintos puntos de España desde tiempos medievales fundamentalmente en Aragón y Castilla. Pedro IV de Aragón, 1336-1387, celebraba los actos litúrgicos del "Domingo de Ra-

"Yacente". Vicente Marín Morte. 1996. Santo Sepulcro.



mos”, del Jueves Santo de la Cena y del Viernes Santo “in Paresceve de Nuestro Señor”, en su capilla real, con un altar historiado y adornado con la Santa Vera Cruz y la reliquia de una de las Espinas de Cristo. Del mismo modo Enrique IV de Castilla fue a Segovia para realizar la Pascua en 1462, en esa misma jornada lavó los pies a varias personas pobres en recuerdo a la Santa Cena, repartiéndoles también vestidos y dinero entre los más necesitados. Igual sucede con el Condestable de Castilla en las últimas décadas del siglo XV, cuando el “Jueves de la Cena” asistía a misa de Tercia y veneró la Eucaristía y recorrió todas las iglesias de



Colecta de la Hermandad de Santa Marta.

la ciudad ofreciendo en cada una de ellas el canto de Tinieblas o de Maitines. El Viernes Santo o Viernes de la Cruz, escuchaba el Sermón de la Pasión y estaba presente en las Horas del Oficio Divino.

La mayoría de estas primeras referencias relacionadas con la Pasión de Jesús se cifian a los actos litúrgicos y caritativos. Fuera de estos condicionantes ortodoxos existía la veneración de la Santa Espina y la Vera Cruz así como la predicación del Sermón de la Pasión en la mañana del Viernes Santo, cuya documentación nos acerca a León en los alrededores de la Catedral. Pero sin duda una de las razones más fuertes para la aparición de actos relacionados con la Semana Santa fue la realización del Concilio de Trento, 1545-1563, para frenar el fuerte avance del protestantismo procedente del norte de Europa. La Inquisición fue el brazo armado de la Contrarreforma prohibiendo la lectura del “Enchiridión de Erasmo”.

LAS PRIMERAS MANIFESTACIONES PROCESIONALES

Las primigenias apariciones extraliturógicas aparecen documentadas en distintas catedrales como son las de Zamora, León, Sevilla y Palencia. Se realizan ceremonia del tremolar la bandera del cabildo sobre los fieles en la catedral mientras se cantaba en las Vísperas el himno Vexilla Regis. El deán o presidente del coro de los doce canónigos narra esta ceremonia Consuetudinaria, hablando de los capillos de las capas y las tendidas colas, el representante tomaba entre sus manos un pendón de tafetán negro con una cruz de color rojo en medio, colocada en una vara y rematada con una cruz negra. A la salida de la Sacristía se entonaba el primer verso del Vexilla Regis, estandarte de Cristo, continuando con el segundo y el tercero mientras la procesión se dirigía al altar mayor, en el cuarto el deán se arrodillaba en la grada más alta, en el sexto “O Crux, ave” todos se postraban en las gradas hasta cantar el “Magnificat” regresando todos en silencio, dejando el pendón delante del altar en una peana. Esta conmemoración se celebraba cinco veces: el sábado y el domingo de Pasión, el sábado y el domingo de Ramos y el Miércoles Santo, siempre y cuando el pueblo no lo reclamase más veces.

Otra manera de representar extraliturógicamente la Pasión es el “Descendimiento” o la colocación del cuerpo muerto de Cristo ante el sepulcro. Existe documentación de la Catedral de Zamora sobre el año 1280. En la catedral de León también se realizaban este tipo de actos sobre el año 1450, un descendimiento del cuerpo de Jesús y colocación en el sepulcro. En Sevilla también se desarrollaron acontecimientos similares junto al lugar donde se encerraba la Sacristía. Otro acto fuera de los actos litúrgicos era el “Sermón de la Pasión” como primeros antecedentes tenemos la catedral de León y Jaén.

LA SEMANA SANTA EN LEÓN

Curiosamente en pleno año 2000 es el momento de máximo apogeo de los desfiles procesionales, del número de cofradías, dieciséis, y de hermanos cofrades, entorno a los quince mil. Es difícil de explicar este espectacular auge cuando las tendencias religiosas han descendido en una sociedad en la priman otros valores. Habría que hablar de cuestiones culturales, de tradición y en cierta medida de moda, es probable que con el tiempo estas cifras disminuyan y se consoliden las agrupa-



ciones más fuertes. Tres han sido los momentos decisivos para la creación de cofradías leonesas. Entre las históricas, la primera es Nuestra Señora de las Angustias y Soledad, fundada en 1572. La segunda en antigüedad es la asentada en la iglesia de Santa Nonia siendo la que más calado tiene dentro de la sociedad leonesa y creada en 1611. La tercera hermandad es la Real Cofradía de Minería y Vera Cruz fundada en 1756, aunque según recientes estudios de la orden sus orígenes podrían remontarse al siglo XVI. El segundo aluvión pasional se produce a mediados del siglo XX, creándose otras cuatro agrupaciones en un momento de claro fervor religioso propiciado por el régimen político del general Franco. La Hermandad de Santa Marta se erige canónicamente en 1945 surgiendo del gremio de la hostelería. La Hermandad de Jesús Divino Obrero emerge de la barriada de El Ejido de un grupo de obreros en 1955. La representación intelectual corrió a cargo de Las Siete Palabras cuando en 1962 se presentaron los estatutos al obispo Luis Almarcha. La última cofradía en nacer dentro de esta corriente dictatorial fue la del Santo Cristo del Perdón en 1964 compuesta en sus orígenes mayoritariamente por ferroviarios. Hasta aquí todo es aparente normal, cofradías históricas que bebieron en la tradición

Trentina y agrupaciones promovidas por la situación política.

El tercer empuje y sin duda el más fuerte se produce en tan sólo cinco años de tiempo. En este breve intervalo se han creado nueve cofradías, es difícil de explicar pero los resultados no dejan lugar a dudas. En 1990 se funda la cofradía de Nuestro Señor de la Redención, con una clara tradición histórica, un año más tarde se redactan y presentan los estatutos de la cofradía de raigambre franciscana del Santísimo Cristo de la Expiración y del Silencio. En ese mismo año, el 11 de mayo, tiene lugar uno de los momentos más importantes de toda la Semana Santa leonesa: la incorporación de la mujer al mundo de los desfiles procesionales con la creación de una cofradía integrada exclusivamente por mujeres, denominándose Cofradía de María del Dulce Nombre. En 1992 se funda la cofradía del Santo Cristo de la Bienaventuranza cuya sede canónica reside en la iglesia de San Claudio. Con un nuevo aire de recuperar tradiciones pasadas y aportar nuevos acontecimientos culturales surge la cofradía del Santo Cristo del Desenclavo en 1992. Relacionada con la Orden del Santo Sepulcro se erige en 1992 la cofradía del Santo Sepulcro Esperanza de la Vida, con sede en la parroquia de San Froilán. La segunda cofradía

"Sagrada Cena".
Víctor de los Ríos.
1950. Santa Marta.

de mujeres se establece el cuatro de octubre de 1993 denominándose Cofradía de la Agonía de Nuestro Señor. También en este año y asentada en la Basílica de San Isidoro se constituye la Sacramental Penitencial Cofradía de Nuestro Padre Jesús Sacramentado y María Santísima de la Piedad, Amparo de los leoneses. La última cofradía en incorporarse a la Semana Santa se formó en 1995 recibiendo el nombre del Cristo del Gran Poder.

Este es el potencial que actualmente tiene la ciudad de León en relación a la Pasión de Jesús. Todo ello ha conducido a que en 1998 se declarasen algunos de estos eventos de Interés Turístico Nacional: La Ronda y la Procesión de los Pasos.

MELCHOR GUTIÉRREZ SAN MARTÍN COMO ARTISTA INTEGRAL

El carácter de Melchor Gutiérrez se acerca plenamente a los conceptos renacentistas italianos más avanzados. Se aleja de la condición de artesano, de mero realizador de objetos cotidianos y en algunos casos artísticos, para convertirse en un verdadero "inventor" de arte, con el debido reconocimiento y por supuesto con la firma que lo haga constar. Esto puede parecer curioso pero hasta bien entrado el siglo XIV en la mayoría de los casos las obras aparecían de una manera anónima hasta que los artistas son reconocidos y alcanzan la merecida complacencia. Algo similar le ha ocurrido a nuestro autor. Comenzó realizando sus primeros trabajos para la Semana Santa de León como jefe de montadores de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno. Labor sórdida e ingrata pero que sin ella sería imposible sacar los pasos a la calle tal y como los vemos ya organizados a las siete de la mañana a las puertas de Santa Nonia. Sus tareas abarcan desde la limpieza de las imágenes, la colocación de las flores en el paso hasta la reposición de todo aquello que este defectuoso, parrillas, almohadillas, tronos y cualquier elemento que deba de salir a la calle en perfecto estado. A partir de este momento es cuando comienza su verdadera labor de escultor y de artista trabajando en el diseño de diversos tronos para la cofradía, en la creación de un palio repujado en cuero para el paso de la Dolorosa e incluso el guión de la hermandad. Su calidad y fama han ido creciendo y sus trabajos se han extendido a otras cofradías convirtiéndose en el alma mater de Jesús Sacramentado y revitalizando el patrimonio del Cristo del Gran Poder. Sus trabajos han traspasado barreras y actualmente está trabajando en una gran cena para la Vera Cruz de Palencia, así mismo ha realizado una Virgen y tronos para esta

misma orden con gran reconocimiento en la ciudad castellana.

EL ESTILO DE MELCHOR GUTIÉRREZ

La obra de Gutiérrez San Martín enlaza directamente con el renacimiento español del último tercio del siglo XVI y más concretamente en el ámbito estilístico con el Romanismo miguelangelesco iniciado por Gaspar Becerra hacia 1560, propagándose por todo el norte del país, desde Galicia a Cataluña, convirtiéndose España en la escuela más grande de seguidores del genial artista italiano. Este arte se inspira en los ideales heroicos del Alto Renacimiento expresando la idea de triunfo del Cristianismo sobre las herejías protestantes. Es tan acusado este influjo renacentista que pasado el primer cuarto del siglo XVI se introducen motivos manieristas, como la cartela de cueros retorcidos. Melchor Gutiérrez es un experto conocedor de los cueros repujados, que popularizaran los decoradores de Fontainebleau y los Hermes, que son medias figuras humanas apoyadas sobre un pilar que pueden tener funciones de soporte.

Quizá una de las diferencias con el genial autor del retablo de la catedral de Astorga sea que los volúmenes no son tan rotundos ni tan macizos como quiso hacer Miguel Ángel para darle grandeza moral a sus personajes. Esta disminución de la carne y de potencia corpórea no lleva a la figura de Alonso Berruguete donde aparecen personajes enjutos y nerviosos, el alargamiento de sus miembros, el descoyuntamiento de los cuerpos, un canon muy estilizado y en muchas ocasiones incorrectos desde el punto de vista anatómico. Es como una inestabilidad corpórea donde los puntos de fuga son infinitos y las figuras se quieren escapar del propio contexto donde están emplazadas, todo ello conduce a una especie de angustia del espacio también típica del manierismo percibida así mismo en la obra de Juan de Juni con retorcimientos y distorsiones.

El carácter artístico de Melchor Gutiérrez San Martín es exagerado en planteamientos direccionales, le gusta lo exageradamente pomposo y recargado en los detalles que sirven como aditamento de su obra. Existe una búsqueda de sus raíces originales, no existe separación entre "hechos y valores" todo se conjuga en la misma forma para ponerlo en marcha en la calle mediante el desfile procesional. Aunque presumiblemente su actuación sería la misma si se encaminase hacia un concepto interior o privado, el manierismo formal, la quimera de formas y la ponderación litúrgica se apoderaría de sus obras como si de un gran

En la página siguiente:
"Apóstoles". Narciso Tomé-S. XVIII. Cristo del Gran Poder.





Detalle de un romano. Paso de "La Resurrección". Víctor de los Ríos. 1957. Jesús Divino Obrero.

monstruo se tratase, existe una clara herencia renacentista que le emparenta con el culto al cuerpo efímero y en conclusión a la propia esencia humana. Todos sus personajes son un tejido ilusorio que se fusionan entre sí para formar parte de todo, un trayecto global, dogmas, poesía, tragedia, pasión de Cristo, y por qué no, narcisismo del propio artista que se ve reflejado en cada modelado de barro, en cada vaciado de escayola, en cada toque de color. No debemos olvidar que estamos hablando de Semana Santa, de dolor, de penuria, de castigo. Tanto el Cristo Yacente dormido en su regazo de transición, con manos, deformadas, enormes nos conduce hacia esta "Terribilitá" romanística tan frecuente en mundo del nuevo clasicismo. Toda su obra es perfecta y maravillosa, pero también escabrosa e intangible, es un estilo zigzagueante que nos confunde y hace perder las connotaciones hacia los propios sujetos indirectos. Se producen

transiciones bruscas entre un apostolado "serpentiniforme" que se ubica en la Verónica, cuando había sido denostado por la "Crucifixión", imágenes sin verbo ni sujeto pero expresivas por sí mismas que adoptan posturas inconcebibles, y parecen modelos vignolianos sacados del mismo tratado, todo ello tiene un sentido proteico que alimenta el cristianismo.

LÍNEAS DE APROXIMACIÓN CASUÍSTICAS

"MANIERISMO PASIONAL"

Al igual que al resto de los manieristas a Melchor Gutiérrez le complace la inestabilidad y los descoyuntados mas quiméricos. Probablemente uno de los más aventajados sea Juni, pero hay que advertir que los verdaderos manieristas hicieron de la distorsión un presunto despliegue de fuerzas externas, no sentidas. Por eso muchas de las figuras de Juni son más Barrocas que manieristas. Manierista es también San Martín cuando se revela contra el espacio establecido, insuficiente y claramente delimitado. Poncio Pilato y Claudia Prócula se incorporan al trono del Ecce Homo como si de un nuevo complemento se tratase. Es un rebeldía contra el espacio, contra el trono convencional y contra las directrices marcadas por la propia tradición. Igual sucede con el grupo del apostolado, márgenes laterales son rotos por la tercera dimensión, como si quisiesen salir del propio espacio delimitado. Igualmente le sucede a Juni y le surge esa negación del espacio. Colocadas las figuras en hornacinas pequeñas, las imágenes pugnan por salir produciendo los más angustiosos gestos. Así ocurre con los soldados del Entierro de Juni, en la catedral de Segovia. El canon de Melchor Gutiérrez es alargado y anticlásico, es un ruptura con lo conocido hasta el momento. Es un amante de la línea serpentinata, que aparece también en la sillaría de la catedral de Toledo realizada por Berruguete. En el plano pictórico buscaríamos estas semejanzas con El Greco, donde sus leves curvas determinan un fuerte grafismo caligráfico, el San Sebastián, La Piedad o la Adoración de los Pastores determinan este paralelismo. Pero sin duda este arte manierista basado en la ponderación tiene su máximo exponente en Gaspar Becerra con descoyuntados y alargados brazos. La fusión del drama pasional y el gusto por los gestos manieristas se fusionan en Gutiérrez.

MADERA Y NUEVOS MATERIALES EN LA SEMANA SANTA LEONESA

La característica más importante de la obra de Melchor Gutiérrez independientemente de su es-

tilo y sus paralelismos manieristas, se encuentra en la incorporación de la fibra de vidrio o poliéster a los pasos procesionales. Los rechazos y las críticas que ha obtenido han sido muchas, aduciendo razones de tradición y olvido de los viejos imagineiros barrocos que fundamentaban su labor en la madera. Elemento similar a la piedra en cuanto a la técnica, es rígida y se trabaja extrayendo trozos de material con diferentes herramientas, es decir tallando. Para ello se utilizaban gubias, cuchillas de distintos filos con las que se iban realizando dos operaciones, por un lado el desbastado, grandes trozos, y el acabado, mas minucioso y forma definitiva. El otro componente serían las escofinas, limas metálicas con las que se alisaba y pulía la superficie de madera una vez tallada. La madera debe de estar bien seca para que no se produzcan grietas o deformaciones. La cortada en invierno, cuando la savia retrae a las raíces, y sometida a un proceso de secado natural es la más adecuada. En muchas ocasiones la figura era vaciada para aligerar peso, sobre todo si se había obtenido de un solo tronco y así evitar que la médula al retener más humedad que las capas externas ejerciera presión sobre éstas al resecarse el ambiente y consecuentemente agrietándose. Las maderas duras, nogal, caoba, boj, jatoba, están indicadas para una talla minuciosa, por ser sus fibras muy compactas y no suelen policromarse en exceso para respetar la madera y darle veneración a la imagen. Por contra las maderas blandas como el pino o el haya, al tener un conjunto de fibras más esponjosas y suaves son más indicadas para recubrirse con policromía al tener un veteado más acentuado y una inferior calidad de sus materiales.

Gutiérrez San Martín se ha saltado todas estas normas ortodoxas impuestas por los regidores de las cofradías durante siglos introduciendo esta fibra de vidrio en sus composiciones. La capacidad económica de las hermandades cada vez es más limitada ante la cantidad de pagos que tienen que hacer frente, siendo este material mucho más barato que la madera. La durabilidad es mucho más amplia y la resistencia ante las condiciones meteorológicas casi infinita. Por contra la madera incrementa los costes, se acaba agrietando y deteriorando ante la adversidad climatológica de León. En la Semana Santa de 1998 que fue retransmitida por Televisión Española, durante las primeras horas de la mañana se desató una copiosa nevada, las consecuencias para las tallas fueron gravísimas y todavía hoy no se han recuperado de la humedad y de los desperfectos causados. A pesar de ello la mayoría de las cofradías siguen siendo reacias a la incorporación del poliéster, sería necesario una labor didáctica para aclarar ciertas cosas. Mucha gente

piensa todavía en el proceso escultórico de la madera como algo artesanal y minucioso, pero desgraciadamente no es cierto, la técnica no solo ha evolucionado en materiales sino también en maquinaria. Existen unos aparatos denominados pantógrafos que copian al milímetro cualquier tipo de talla que se les coloque, normalmente realizadas en escayola. Es decir el verdadero proceso creativo está en la confección de la imagen en barro, después de esto se produce el vaciado en esca-



yola y la copia en el pantógrafo. Los moldes de Melchor Gutiérrez, lógicamente, son de fibra de vidrio, aunque eso sí a tamaño natural con lo que el trabajo es mucho mayor, mover ingentes cantidades de barro dificulta mucho la labor del escultor, mientras que la reproducción por parte del pantógrafo puede realizarse en cualquier tipo de escala.

El supuesto artesano de la madera realiza el modelo en barro, posteriormente se ejecuta el molde en escayola mediante un vaciado, normal-

Arriba: "El Nazareno". Pedro de la Cuadra. 1612. Dulce Nombre.
Abajo: Trono del "Prendimiento". Melchor Gutiérrez. 1985. Cofradía del Dulce Nombre.

mente es otra persona la que realiza esta función, pues se requiere una pericia y una habilidad especial, incrementando mucho los costes de la pieza, pues existen pocos profesionales que satisfagan las necesidades de los promotores. Una vez realizado el troquel se entrega a un carpintero que está en posesión del mencionado pantógrafo para copiarlo al tamaño, escala y madera que se desee. En la mayoría de las ocasiones la pieza sale prácticamente terminada, pero pocos autores se atreverán a reconocerlo y siempre dirán que los últimos detalles son propiciados por ellos para su huella e impronta. Con todo esto queremos probar que el arte de la imaginería ya no es lo que era, utilizando gubias, formones y limas para la ejecución de



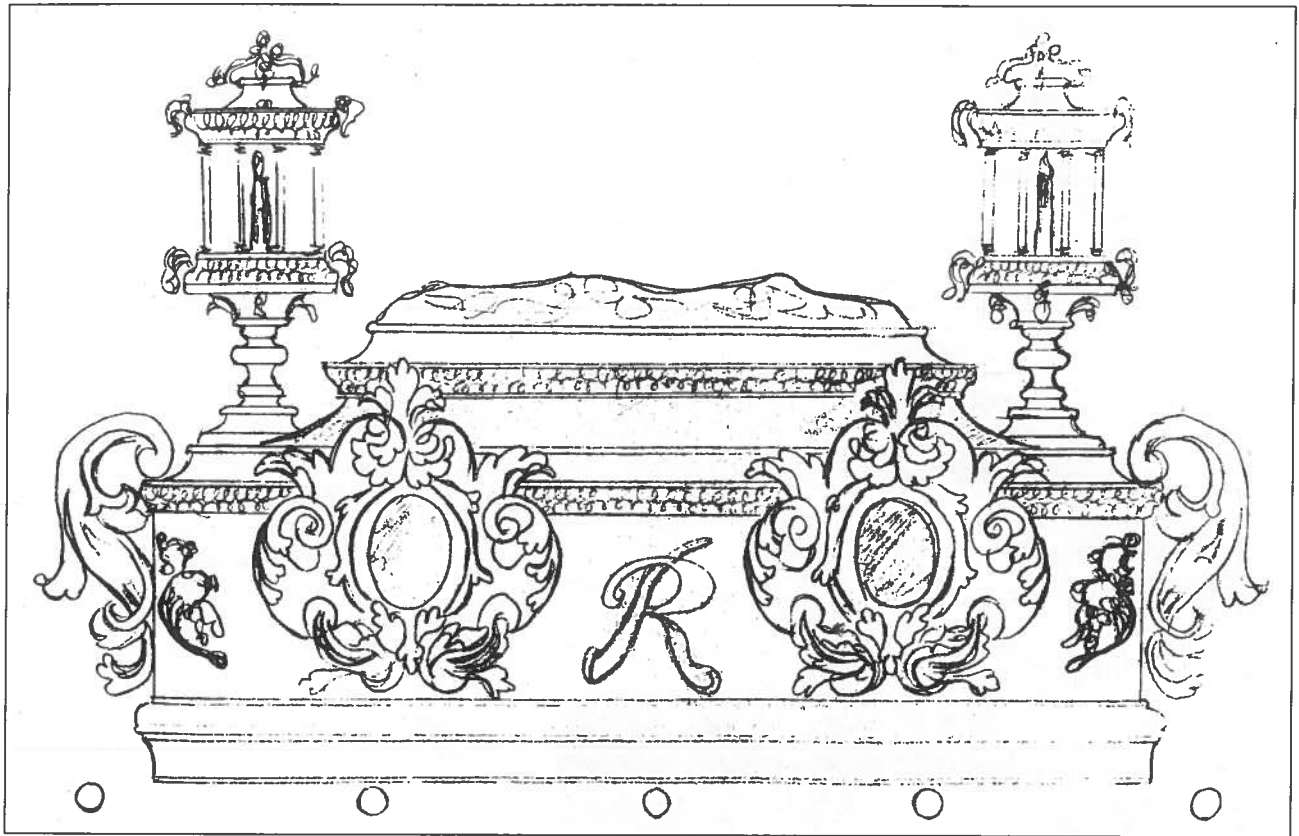
Braceras de la Hermandad de Santa Marta.

la talla. Es un tanto hipócrita criticar a Gutiérrez San Martín por su utilización del poliéster cuando la mayoría de los supuestos escultores están falseando los trabajos tradicionales de la madera. Nadie debe de rasgarse las vestiduras por ello, solamente comprender que el verdadero proceso artístico se encuentran en los orígenes, es decir en la realización del original en barro. El resto son artesanos y no artistas los que siguen el proceso. Hasta aquí se puede comprender, el problema surge cuando el modelo tipo no es desechado y el dueño del pantógrafo se aprovecha para realizar numerosas piezas de la obra inicial y distribuir las para el resto de la amplia Semana Santa Española, y muy probablemente pasen años antes de percibirlo o incluso nunca. Este siempre ha sido uno de los temores del artista aquí estudiado, no es que deseché la madera, sino que sus recelos fundados, le llevan a ser cauteloso y no quiere ver su obra extendida por el resto de la geografía perdiendo todo atisbo de singularidad que le caracteriza.

EL PROTOMANIERISMO ITALIANO COMO ASCENDIENTE EN LA OBRA DE MELCHOR GUTIÉRREZ

A pesar de que el clasicismo había aupado el Alto Renacimiento a una cima inigualable, esta cumbre no era inamovible y estaba sujeta a los cambios y al discurrir de los procesos humanos. Un cierto cambio artístico se dejaba ver desde los últimos tiempos de Rafael y en la trayectoria plástica de Miguel Ángel. Todo ello desembocó en una ruptura formal de los valores constructivos precedentes que desbordan con una gran distonía heterodoxa los conceptos rígidos y casi perfectos de los seguidores del más rígido clasicismo. Esta reacción contra el crisol anterior es lo que conocemos como Manierismo y no implicó de repente la invención de nuevos términos, sino la articulación de las mismas palabras pero en una nueva metodización presidida por la búsqueda de un idioma que fractura sus simetrías y proporciones, sus elementos geométricos cerrados y sus paralajes horizontales rompiendo todos los ideales precedentes con origen neoplatónicos. Todo ello surgirá en Roma para extenderse a Venecia, Florencia, al resto de Italia y posteriormente a Europa. Jacobo Sansovino, Cellini, Rosso Fiorentino o Andrea del Sarto, realizaron labor de exportación de este nuevo ideal manierista, incluso autores españoles que estaban trabajando en Italia ejercieron de correa de transmisión hacia la península. Aunque sin duda el que más peso ejerció en esta propagación artística fue Miguel Ángel cuando trabajó para los Médicis encomendándole la realización de la Sacristía Nueva con los sepulcros mediceos y la biblioteca Laurentiana y todo ello antes de 1527, aunque sean concluidas pasado el trauma del Saco y después del asedio de la propia ciudad. Según Shearmann "se ha iniciado un Manierismo rampante, desde 1520 a 1527".

Este cambio en las conciencias de los moradores del renacimiento no solamente se produce en el ámbito creativo. Existen otros dos acontecimientos importantes que marcarán esta ruptura social. Uno de ellos es la aparición del fraile agustino Martín Lutero, cuando el 21 de octubre de 1517 denunciaba públicamente en Wittenberg la crisis moral de la iglesia mediante la venta de indulgencias de una manera comercial. Este acontecimiento desembocó en la separación de más de treinta millones de europeos del resto de la cristiandad, toda la iglesia quedó convulsionada con este incidente. El segundo lance fue el fortalecimiento del poder imperial de Carlos V, cuando se produce la marcha sobre Roma de su ejército, del que asombrosamente formaban parte lansquenets luteranos. Este saqueo del 6 de mayo de 1527



de carácter político, unido al tema religioso de Lutero más la aparición del Manierismo en su forma primaria, fueron los tres acontecimientos más destacados de estas primeras décadas del siglo XVI en Europa.

En el plano pictórico uno de los artistas destacados dentro de esta nueva tendencia fue Corregio donde su tendencia decorativista y rebuscada ya despuntaba en los frescos de San Juan Evangelista en Parma o en los retratos donde realiza enormes manos por efecto de la anamorfosis o deformación por empleo de lentes aberrantes, recurso este también utilizado por pintores flamencos. La expresión manierista cada vez se acentuaba más olvidando el equilibrio cerrado, realizando rizos dinámicos y disposiciones helicoidales que rompían con el anterior canon mucho más estático dando esa típica impresión de contrapposto, con una clara inclinación hacia lo inestable y lo anticlásico. Se produce una verdadera renovación en el idioma de las artes que se prolongará durante largo tiempo, a pesar de sus detractores que incluso bautizaron con el término manierista a este movimiento en tono despectivo.

MANIERISMO CONSOLIDADO

Los tres focos principales de la actividad artística a mediados del siglo XVI serán Florencia, con

la restaurada dinastía medicea, Venecia, con su nueva riqueza buscada en tierra firme más que en su antiguo imperio marítimo y Roma con la importancia de las familias del pontificio. Los escultores del manierismo pleno se fundamentan sobre todo en la originalidad y en el vigor, aunque todos ellos seguían bajo la influencia y la estela de Buonarroti con el uso del ritmo helicoidal y dinámico de la forma serpentinata, con un pletórico aliento y el no querer caer en vana y anodina repetición de los modelos clásicos.

Bandinelli trabaja en los bajorrelieves musculosos del Duomo Florentino, el también florentino Ammannati, 1511-1592, busca el colosalismo de Miguel Angel con una estética intelectual y abstracta. El verdadero enterado y experimentado técnico de la escultura y la fundición en bronce, dando como resultado obras de gran exquisitez. Otro de los grandes logros del Manierismo es el pedestal de bronce que campean en las estatuas. La obra de Melchor Gutiérrez San Martín también está influenciada por el artista nacido en Douai, en la costa del Canal de la Mancha, Giambologna, quien plasmó como nadie la interpretación mitológica y desarrolló un estilo libre y dinámico. En el plano pictórico será la actitud insu-
misa y cambiante de Tintoretto la que derive hacia la nueva "maniera" y uno de los más fuertes in-

Boceto original del trono de "El Expolio". Melchor Gutiérrez. 1985. Dulce Nombre.



Arriba: Detalle de "El Encuentro". Plaza Mayor. 1999.
Abajo: "El Expolio". Francisco Díez de Tucanca. 1674. Dulce Nombre.

flujos de nuestro autor estudiado. Alargamiento de las figuras, delgadas y verticales, interés por el espacio, atmósferas profundas, desviación hacia los costados, juegos violentos en las posturas, situaciones de inestabilidad y efectos de claro oscuro unirán la figura de Tintoretto con San Martín. Y por supuesto la figura de El Greco está siempre presente en la obra de Melchor como hombre de vanguardia y rupturista de su tiempo.

LOS TRONOS EN LA ICONOGRAFÍA PASIONAL LEONESA

Durante años el único reconocimiento que existía en la Semana Santa de León era el protagonizado por la tallas expuestas en los pasos donde dirimían las escenas secuenciales de la pasión de

Cristo. Durante los últimos años han cobrado protagonismo los tronos, que son la parte baja y están inmediatamente después de la parrilla. Su finalidad es doble, por un lado, realzar y dar altura al paso, y por otro ser la base donde irán fijadas las figuras. En los postreros años se han convertido en piezas de gran valor por sí solos ante los buenos trabajos realizados por parte de los escultores. El primer artista que dignificó esta nueva iniciativa fue probablemente Víctor de los Ríos con la realización de unos medallones en el paso de la Santa Cena de la Hermandad de Santa Marta, en la utilización del metal en La Oración en el Huerto para la cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno y unos motivos animalísticos, águilas, y formas vegetales con clara alusión a los candelieri de germen italiano. Por lo demás eran trabajos sin unidad ni continuidad utilizando habitualmente la madera de una manera muy simple y sin grandes alardes decorativos. Será Melchor Gutiérrez quien se convierta en un verdadero genio en la concepción de tronos pasionales. La madera, el poliéster, el cuero serán materiales utilizados por el artista para su configuración. Lo mismo que los tronos sevillanos tienen su impronta con la utilización de la plata y los dorados hasta la saciedad con grandes faroles retorcidos y palios muy barrocos, o los zamoranos son sobrios con pesadas maderas y motivos arquitectónicos alusivos al ámbito románico representativo de la ciudad, el trono leonés está sin definir y sin duda San Martín ha impuesto un estilo que sin duda no dejará indiferente a nadie por sus fuertes valores conceptuales y su marcado acento manierista.

En este segundo entablamiento se disponen seis candelabros de latón, en esquinas y parte frontal, los dos traseros son más elevados y los centrales planos, son diseños exclusivos confeccionados en el taller de Esguevillas con el sistema tradicional de tubos de latón rellenos de arena que se cuecen y posteriormente se rizan dando la forma requerida. De este mismo taller se implantan pequeños bronceos decorativos ubicados entre cartelas y candelabros. La policromía esta compuesta a base de dorados y tonos nogal que le confiere al trono un aspecto envejecido y aire depurado. Como curiosidad comentar que existe un error en cuanto a la configuración de la letra descriptiva del paso que la identifica dentro del cortejo procesional. Se ha representado una "P" en alusión al trono del Prendimiento, pero su verdadera significación reflejada en la bandera alusiva es la "S" de SPORT. Este paso es portado por 84 braceros, tiene un peso de 1.300 kg. y un largo total de casi ocho metros. El paso del Prendimiento es realizado por Angel Estrada en 1964 y representa el mo-

mento en que el discípulo Judas traiciona a Jesús y éste es arrojado por sus captores a los miembros del Sanedrín, consta de la figura de Cristo, Judas, San Pedro, dos guerreros y un representante sacerdotal. Las tallas se confeccionaron en León aunque el modelo en barro y el vaciado en escayola se ejecutó en Madrid. Es uno de los pasos más emblemáticos y representativos de la Semana Santa pues marca el inicio de la tragedia personal de Jesús. Es una composición muy realista donde se plasma una atmósfera de vinculación pasional repleta de acontecimientos duros donde el acertado juego compositivo le dotan de perseverancia y plenitud en las calles leonesas. Estrada es el autor del Yacente de Angustias, donde predomina el patetismo y el drama y el calvario de Las Siete Palabras don Jesús y los dos ladrones.

El beso de Judas se ha convertido en todo un símbolo referido a la traición y como un ser humano llega a este alto grado de felonía, sería complejo aducir los motivos para llegar a comprender la actitud de este supuesto personaje pérfido. En muchos casos el beso se identifica como símbolo de muerte, Plutarco, en sus "Vidas paralelas", habla sobre los conjurados que habían obligado a Tilio Cimber a adelantarse para que intercediese por el César por su hermano exiliado. Todos se unieron a sus súplicas, tomando la mano del Emperador, besándole el pecho y la cabeza tras lo cual le mataron. Otra curiosidad es la aparición en muchas representaciones plásticas de la figura de guardias romanos, nada más lejos de la realidad, pues el término patrulla o cohorte que utiliza San Juan es referido en términos generales. El Consejo de Sacerdotes contaba con su propio séquito armado quien probablemente acompañarían a los mandatarios judíos para cumplir el apresamiento en previsión de una revuelta popular. El pueblo sionista no vio en Jesús ese personaje liberador que estaban esperando, se relacionaba con prostitutas, expulsa a los mercaderes del Templo, muestra una actitud milagrosa, evidentemente no era el perfil que el Sanedrín buscaba, ellos esperaban un Mesías poderoso y altivo, y la gota que colmó el vaso fue la proclamación como "Hijo de Dios", considerada como una de las peores blasfemias. Los judíos buscaban un juicio ejemplarizante para toda la sociedad, hubiese sido más fácil acabar con la vida de Cristo de una manera rápida y anónima, pero sería más práctico de cara al futuro prenderlo y enviarlo directamente al poder romano para que ejecutase el castigo, la decisión de una sentencia a muerte se lo reservaba el mundo civil romano con lo que la última palabra estaba en manos del pueblo invasor, la manipulación hebrea consistía en acabar con Jesús pero sin mancha alguna.



TRONOS DE GUTIÉRREZ SAN MARTÍN

EL EXPOLIO

En 1985 realiza para la cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno el trono del paso del Expolio. Hasta este momento las limitaciones económicas de la cofradía eran muchas y los tronos procesionados carecían de valor artístico y ante el presunto avance generalizado en la sociedad leonesa con respecto a la Semana Santa se hacía preciso un cambio estilístico por parte de los elementos sustentantes de las imágenes, que en muchos casos son muy destacadas. El trono está compuesto por motivos de carácter vegetal a modo de medallones con clara inspiración heráldica nobiliaria. Dos alerones vueltos hacia sí mismos y en enroscados en la parte superior realizan el enmarque del motivo central ovalado con cintas estriadas descendentes que le dan volumen a la figura. Otros dos motivos en espiral aparecen retorcidos en la parte alta del supuesto concepto heráldico. El elemento se repite sucesivamente en cuatro

Arriba: El Expolio simboliza el momento en que Jesús es despojado de su vestimenta. Abajo: Imagen conocida por el pueblo como "El Torero" por su gesticulación y ademanes plásticos.



El trono de "El Expolio" fue diseñado y realizado por Melchor Gutiérrez en 1985.

ocasiones en los dos laterales del paso y en otras dos en el frontal y en la trasera. Las esquinas se coronan con motivos conceptuales en forma de "serpentinata" acentuando las formas rítmicas del paso. Las piezas se crearon en barro realizándose un vaciado de escayola. Entre los motivos vegetales el artista sitúa unos bronceos afrontados entre sí rompiendo la cadencia de la madera. Y en la parte alta y en las esquinas se disponen cuatro faroles con columnas de latón con basas y anillones decorados, siendo una creación innovadora rompiendo el barroquismo típico sevillano, con la utilización de un hexágono de madera con vitrina de cristal. Todo el fondo de la composición está perpetrado a base de madera de abedul para dar consistencia al resto de la ornamentación, dos listeles, arriba y abajo de del tablero rectilíneo demarcan los límites entre el bracerío y la talla.

El paso del Expolio es realizado por el escultor barroco vallisoletano Francisco Díez de Tudanca, conservándose el contrato de compra venta donde se especifica claramente las condiciones de la obra, una imagen del Cristo De Nuestro Bien, exenta y con mucha humildad. También se pide que el Cristo lleve las heridas realizadas durante la Pasión en diversas partes del cuerpo: hombros, codos, rodillas y espalda y además ojos de cristal y dientes

de marfil. Jesús iría acompañado de cuatro sayones, pero desgraciadamente se han perdido. Este paso imita al Despojo de Valladolid coincidiendo ambos en la descripción. Tudanca tiene una intensa actividad en buena parte de la segunda mitad del siglo XVII. El impacto que había producido la obra de Gregorio Fernández en toda la imaginaria castellana también se refleja en Tudanca, este es un hombre pragmático en la configuración de sus tallas no queriendo arriesgar más allá de lo estrictamente necesario, de esta manera se asegura siempre el éxito aunque sus parámetros de innovación queden muy exiguos. Es más sencillo seguir modelos ya asimilados por el mecenazgo reinante, que jugar a la ruleta con la innovación. El diseño de conceptos preestablecidos se enmarcan en una corriente de transitoriedad donde Tudanca es todo un maestro. El término escultor se debe aplicar con un conocimiento de exploración en el ámbito de la peculiaridad. El creador del El Expolio, deja de lado el límite de la creatividad para introducirse en el gremio del empirismo pragmático más extremo. Popularmente es conocido como "el torero" por la posición de sus manos y el pie adelantado en posición de dar un golpe de muleta. Todo ello es producto del momento crucial en que es humillado como hijo de Dios y co-



mo hombre y ser despojado de cualquier aditamento corpóreo que le ate al sentir terrenal. Melchor Gutiérrez adecua su trono a la agudeza plástica de Tudanca.

EL PRENDIMIENTO

En 1985 realiza para la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno el trono del Prendimiento con un diseño original en dos cuerpos siendo el más elevado cortado en dos planos para proporcionar altura y dos secuencias diferentes. El primer cuerpo es rectangular enmarcado en su parte alta y baja por dos cornisas sobresalientes. Aparece recorrido por nueve metopas de tallos con tres hojas que se enroscan entre si con clara alusión al mundo vegetal y a los frisos griegos, a modo de separación se establecen triglifos también en un ambiente clásico. En términos generales, la vegetación muestra inmediatamente el fenómeno de la fecundidad, sobre todo cuando es abundante y próspera. Pero la contemplación de su ciclo anual sugiere, además, las nociones de muerte y resurrección, tan decisivas en la evolución de las religiones: los campos se mustian y seguidamente la vegetación perece en invierno; pero en la primavera se sucede la reanudación del ciclo, con lo cual resulta que los aspectos de muerte

y desolación eran tan solo transitorios. Se abre paso así a la noción del "eterno retorno". Los rituales a propósito de la vegetación han sido numerosos, polarizándose en torno a ocasiones tales como el carnaval y la fiesta de San Juan, solsticio de verano. Esta representación vegetal es muy frecuente en la obra de Melchor Gutiérrez como símbolo regenerativo de toda su conciencia eclesástica y afinidad creativa con el mundo de la naturaleza. En el trono del Prendimiento la repetición de este motivo ornamental se produce nueve veces en las partes laterales y cuatro en la frontal y trasera. El segundo cuerpo aparece con los triglifos anteriores, menos elevados, y cartelas reaprovechadas rectangulares de anteriores troncos con atavíos vegetales y figurativos.

CRISTO DE LA AGONÍA

En 1987 realiza para la cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno el trono del paso del Cristo de la Agonía con un concepto clásico, aunque posteriormente por problemas técnicos no fue todo lo ortodoxo que en principio se había requerido, todo él en madera maciza. Aparece a modo de entablamento acendrado, con un arquitrabe, friso y cornisa. El primer cuerpo aparece moldurado con una banda que recorre todo el perímetro

"El Prendimiento"
Ángel Esirado.
1964. Cofradía del
Dulce Nombre.



"Cristo de la Agonía". Laureano Villanueva 1973. Dulce Nombre.

del paso con tres pequeños listeles con efectos de contraluz. El friso, o segundo cuerpo es la parte más decorada con tres motivos ornamentales diferentes, el más voluminoso en cuanto a dimensiones está protagonizado por fundamentos vegetales con una clara alusión a la tierra mediterránea con hojas y tallos que se enroscan entre si, con un influjo predominante de la curva sobre cualquier tipo de recta. Todo ello mana de un elemento central a modo de grutesco y varios candelieri que entroncan con el más puro acento renacentista italiano y plateresco español. La aparición de la flora es una vieja reminiscencia de la Diosa romana, con la cual se la representa copiosamente adornada. Existe una delicada versión de Flora en un fresco pompeyano del "segundo estilo", tres cuartos de espalda, en grácil movimiento, suscitando con una mano la aparición de las flores. A menudo se asocia a Flora con Céfito, como en "La Primavera", de Botticelli. Este fundamento aparece representado en el Cristo de la Agonía seis veces, dos en los cuerpos laterales, uno en el frontal y

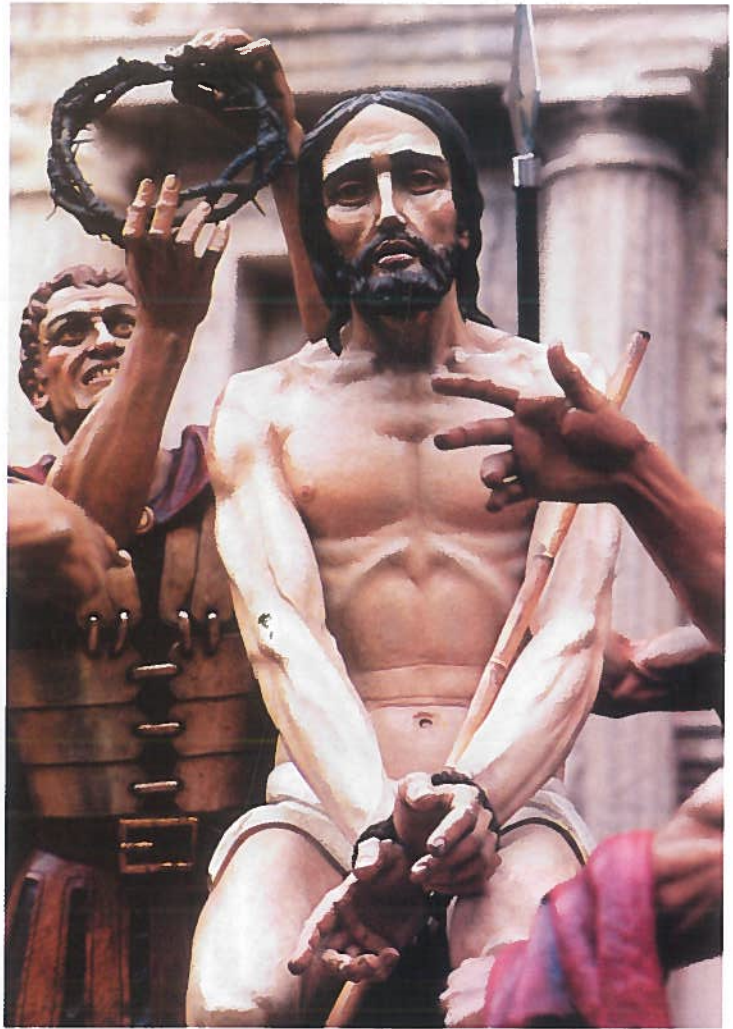
otro en la trasera del paso. Se pensó en calarlo pero ante la fragilidad de la pieza se optó por la el bloque cerrado. Otra cartela que se representa en el friso del motivo procesionado es la aparición de querubines de los que irradian motivos naturales que se rizan entre sí bajo el soporte de una concha venera.

El querubín es un espíritu angélico superior, cuya categoría suele situarse entre los tronos y los serafines. El pseudo-Dionisio Areopagita, a quien se deben las principales sobre este tema, entiende que lo característico de los querubines es la irradiación de la sabiduría. El arca de la alianza estuvo ornada por la representación de dos querubines (Éxodo. 25, 17-20) situados frente a frente, con las alas extendidas. Estas imágenes dependen de antecedentes asirio-babilónicos de "guardianes de tesoros" semi humanos. La representación del buen guardián en el período renacentista también se hace frecuente como símbolo de la defensa del inmueble representado. El depositario se esculpe hasta un total de diez ejemplares. Un tercer molde rectangular que sirve para dinamizar la disposición del paso separa la Flora de los querubines, esta combinado a base de guirnaldas y de racimos de vides. La vid es una planta sagrada debido a las propiedades del líquido que produce, el vino. La vid fue identificada por los pueblos antiguos de Oriente con la "hierba de la vida". El ideograma sumerio que expresaba la noción de la vida había sido una hoja de parra. Esto es común a muchos pueblos que consideran la vid como símbolo de inmortalidad. Esta cartela aparece labrada en el paso del Cristo de la Agonía en cuatro ocasiones. Como segmentación vertical Gutiérrez San Martín dispone columnas abalaustradas emparejadas con ensanchamientos y estrechamientos típicos de este tipo de construcción en origen utilizada para ornamentar cualquier tipo de balaustrada. El trono es coronado por una cornisa corrida y un leve guardapolvos con acanaladuras y saliente externo, es decorado por motivos florales destacando unas rosetas circulares y unas pequeñas cartelas rectangulares con brotes estrellados como símbolo de la redención y el próximo lenguaje de salvación emitido por el Hijo de Dios.

El trono de la Agonía es culminado con otros cuatro querubines que se agarran a unos pequeños árboles tronchados y se disponen en las esquinas del paso ya fusionados con la propia imagen titular. Se concibieron estas piezas con una pequeña altura, cuestión que se ha incumplido en los últimos años colocando unos cirios demasiado elevados. Estos putis o querubines aparecen alados expresando ligereza, rapidez física, imaginación, inteligencia y sobre todo capacidad espiritual para

remontarse en las alturas. En el mundo cristiano, las alas también significan espiritualización, por ello se representan alados los ángeles. En cuanto al árbol es la vertical natural, sugiriendo los significados propios de esta dirección. Vincula los tres planos concebibles por el hombre, sus raíces se hunden en la tierra, obteniendo de sus profundidades la nutrición necesaria, en la superficie se hace presente proyectando su sombra, y se remonta hacia las alturas apuntando al cielo. Con todo ello el trono del Cristo de la Agonía aparece en dos planos de abombamiento y rectitud, se producen efectos lumínicos y también volumétricos. Como anécdota destacar que el trono estaba concebido para el Cristo de San Pedro de las Dueñas, pues se procesionó varios años, incluso se pensó en la realización de una copia fidedigna. El paso de la Agonía actual se presentó el 14 de abril de 1973 en el Instituto "Juan del Enzina" siendo realizado por el leonés Laureano Villanueva en madera de abedul patinada cubriendo una grave carencia de esta agrupación penitencial. Ante de llegar la solución se procesionó el Cristo de los Balderas, una réplica del Cristo gótico de los Barrios de Luna que se custodia en la Basílica de San Isidoro y la mencionada talla de las Dueñas. El Cristo actual mantiene una actitud serena, sin adornos y real, bendiciendo la imagen el Obispo de León Miguel Martín Granizo.

El motivo ornamental de la columna abalaustrada plasmada en el Cristo de la Agonía fue usada con variaciones en el Quattrocento lombardo y en toda la arquitectura protorrenacentista europea y española, adquiriendo tardía y definitivamente carta de naturaleza con Diego de Sagredo quien contribuyó a su difusión. El propio tratadista señala que es soporte monstruoso y decorativo más por atavío que por necesidad, ajeno a la naturaleza de los cinco órdenes y carente de proporción, que se forma en la superposición de vasos de diverso grosor, con barrotes de rejas, candeleros, cresterías o simple soportes. Declarado su origen clásico la ausencia de medida y la sedicente monstruosidad no suponen ninguna legitimación de mezclas bárbaras, contra las que genéricamente previene. Y aunque por su carencia de orden y de exacta integración en el sistema tuvo su frontal rechazo en el sistema de opositores, Arfe, F. de Holanda, gozó de intenso y dilatado uso. Su sentido es siempre estructural o pseudornamental y es ilógico pensar que ni aún excepcionalmente comporte alusión simbólica alguna al reino de Granada como emblema de la unidad territorial alcanzada, o que en esto viera Sagredo la legitimación de su empleo en la arquitectura española, Llewellyn, por más que etimológicamente la palabra



balaustre designe la flor del granado (*Balaustium*) en la que habría de inspirarse. Todo este afán decorativo responde en dotar de apariencia romana a fachadas, retablos, rejas y portadas que determina una decoración pegadiza contra la que claman aún en la segunda mitad del siglo humanistas como Felipe de Guevara o artistas como Arfe. Un sin fin de motivos ornamentales constituyen la esencia de este vocabulario plateresco, donde tiene su principal valedor en la columna abalaustrada y en los grutescos así como en los candelieri, putti y calaveras.

LA CORONACIÓN

En 1988 se produce un hecho muy destacado para la Semana Santa leonesa, como consecuencia del elevado peso del paso de la Coronación y ante la necesidad de crear un nuevo trono para el mencionado elemento, San Martín decide introducir un nuevo material como es el poliéster. Aunque el proceso de ejecución es muy similar al de la madera en cuanto a moldes y por supuesto garantiza

Detalle del paso de "La Coronación". Representa la burla hacia un hipotético rey con manto, corona y cetro.



Arriba: "La Coronación". Higinio Vázquez. 1977. Dulce Nombre. Abajo: Detalle del Trono de la Coronación. Melchor Gutiérrez. 1988.

la autenticidad y la originalidad hubo muchos detractores y Hermanos de la cofradía que se opusieron a la introducción de nuevos componentes. Después de haber pasado doce años desde su inauguración se ha comprobado su dureza y resistencia a la climatología quedando sus conceptos estilísticos asumidos por todo el público leonés, pues el diseño es avanzado e innovador y de un gusto y refinamiento exquisito como es habitual en las obras de Gutiérrez. El trono está compues-

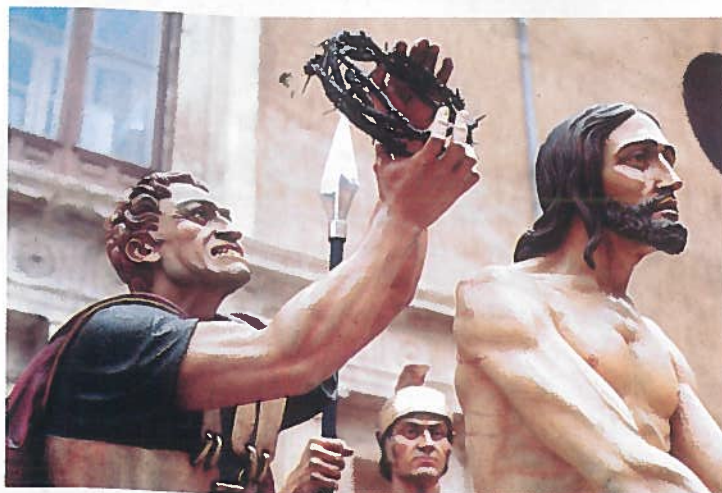
to por dos niveles con motivos florales e inspiración modernista. En la parte baja el ornato representa flores de narciso con una disposición triangular y una sucesión lineal muy homogénea. El narciso aparte de tener connotaciones con la montaña leonesa es una flor cuyo origen se atribuye a la muerte del joven de este nombre y que se caracteriza por su perfume embriagador. Según el "Himno a Deméter" fue precisamente el narciso la flor que encantó a Perséfone, facilitando su inmediato rapto por Hades. Tal es la razón de la importancia que revestía el narciso en las iniciaciones de Eleusis. Por referencia al mito de Narciso, esta flor es el emblema del egocentrismo, la vanidad y el aprecio o el amor excesivos a sí mismos. Deméter al ser la Diosa de la agricultura está íntimamente relacionada con el trono de la Coronación siendo su espíritu el concepto base de la idea en cuanto a su disposición de madre de la tierra y su abrupta naturaleza.

La disposición utilizada es de cuatro ejemplos de narciso en la parte frontal, otro tanto en la trasera y de siete en los laterales. Pero sin duda el elemento más destacado y único componente figurativo son los cuatro mascarones que se ubican en las esquinas como símbolos de defensa y protección del elemento procesionado. Aparecen muy

deformados, convirtiéndose la barbilla en hoja, la frente en concha y los pómulos en vegetación. Es el constituyente de ruptura con respecto a una sucesión rectilínea de motivos florales. Estos mascarones enlazan directamente con la tradición romana donde desde finales del XVI hasta finales del XVIII, la ciudad de los papas se transformó en una urbe hidráulica, reclutando para su saciar su sed a una heterogénea legión marmórea de dioses y caballos, delfines y leones, amorfos, tritones y sirenas, de cuyas bocas brotaba el fluido purificador de las aguas. Aunque no quedara casi nada de las fuentes de la época romana, había innumerables "reliquias" de aquel entonces diseminadas por infinidad de jardines y villas, ya como piezas arqueológicas, lo cual no es infrecuente, reutilizadas como adorno de una nueva fuente que la genialidad de los "fontanieri" con sus primitivos sistemas hidráulicos conseguían hacer manar de nuevo y ello a partir de la Baja Edad Media. El mascarón en sus infinitas posibilidades de manifestaciones artísticas brota el agua, puede ser una sencilla y genérica boca humana o divinidad acuática, el ejemplo clásico es la conocida "Boca de la Verdad" la gran piedra circular que formaba parte de una fuente original romana, y tenía como función recoger el agua pluvial. En ocasiones también puede tratarse de una boca de animal, donde se relaciona el animal con el escudo heráldico de la familia representada, el dragón con Gregorio XIII, las abejas con Urbano VIII o los delfines con los Barberini.

Serían numerosos los ejemplos de mascarones romanos que enlazarían con la obra de Melchor Gutiérrez, algunos de ellos son el realizado por Giacomo della Porta en 1575 en la fuente meridional, posteriormente llamada del Moro, en piazza Navona y trasladado más tarde al jardín del lago de Villa Borghese. Los mascarones de las fuentes decimonónicas que adornan Villa Sciarra en la Janículo. El mascarón de Vía Giulia a espaldas del palacio Farnese, fechada en torno a 1626 o el mascarón barroco incrustado en una fuente de Ammannati mandada construir en 1552 por Julio III.

El segundo cuerpo del trono del paso de la Coronación esta inspirado en motivos florales relacionados con los lirios siendo el número de representaciones el mismo que el cuerpo inferior de cuatro y siete. Esta flor simboliza la pureza y la inocencia, y también símbolo mariano desde la Edad Media, en aplicación a la Virgen de aquella loa bíblica: "como lirio entre cardos es mi amada entre las doncellas". Su color blanco y la extrema suavidad de su tacto corroboran estas acepciones. El lirio también es símbolo de la confianza en la



providencia y de la paz, libre de inquietudes materiales: "mirad los lirios del campo, cómo crecen y florecen; ellos no labran, ni tampoco hilan...(Mateo. 6,28). En otras culturas y otras épocas se le dio significados menos puros. En la antigüedad el lirio se refería a Venus y a los sátiros, por razones justamente contrarias a unos ideales

Distintos momentos de "La Coronación" donde se está practicando el juego "Basilicus" o "Juego de la B", procedente de Alejandría y Mesopotamia.

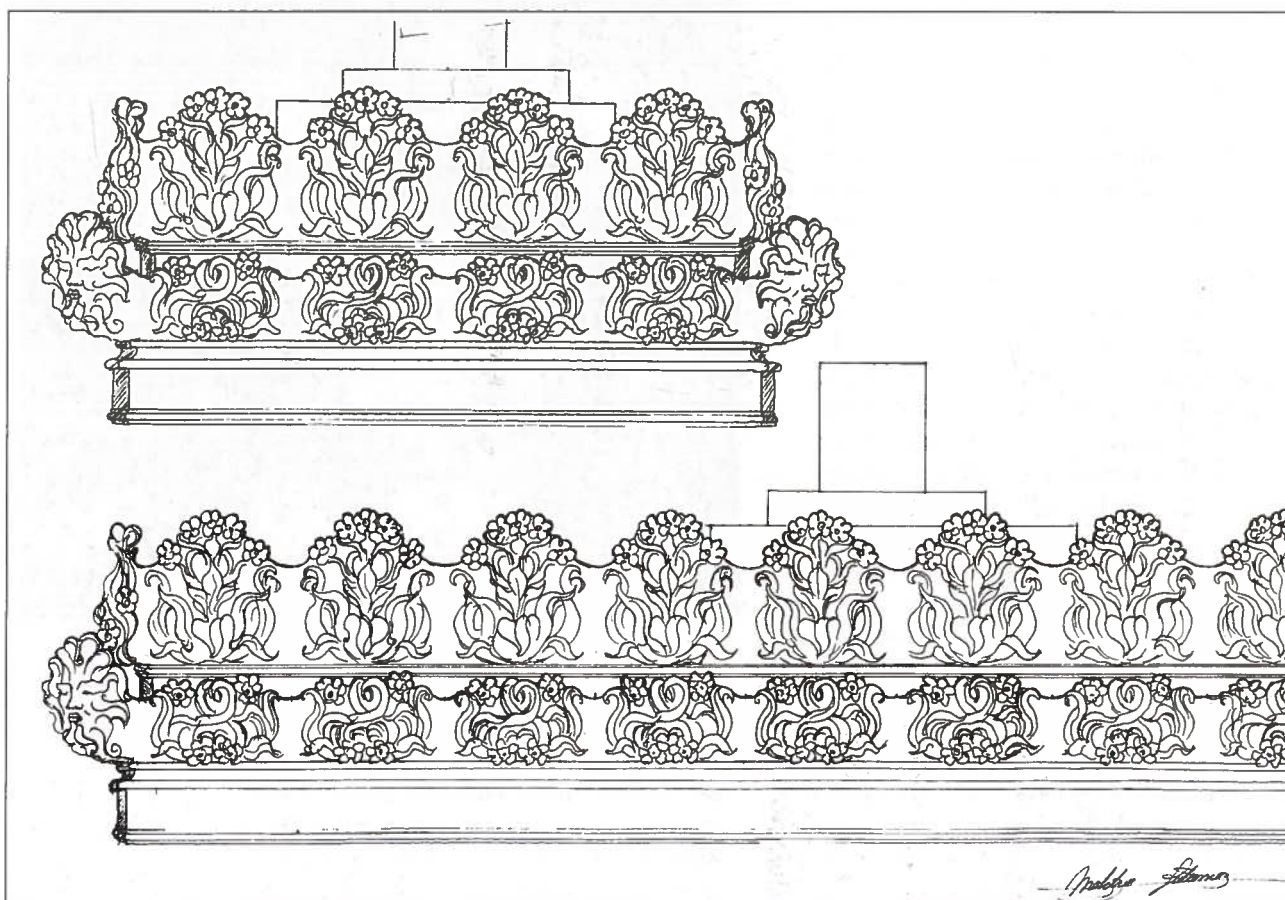
de honestidad y atendiendo a su forma fálica de su pistilo. También en China se le dio, por la misma causa, un sentido erótico. Por su parte, Huysmans, al analizar el aroma del lirio, coincide en expresar nociones afrodisíacas. Los lirios de Melchor Gutiérrez, sin duda, simbolizan ese aspecto incólume derivado de la pasión de Cristo en el momento de sufrir los rigores físicos ejercidos por sus captores.

La inspiración del paso de la Coronación debemos de buscarla en concepciones modernistas donde la tendencia floral de este movimiento o "Art Nouveau" fue la comprensión de un arte naturalista. Se desarrolló un lenguaje formal que tomaba sus motivos, preferentemente flores, de la naturaleza. Se potenció la fuerza expresiva con la elección de las plantas simbolistas, las flores del lirio hediondo y de la cala, símbolos de los amantes. Las solanáceas con sus blandas formas melancólicas, resaltan el hastío vital, mientras la orquídea entraña todos los secretos de la naturaleza. El recurso de las plantas como forma expresiva, junto con la preferencia por la asimetría y la configuración tridimensional, domina en el modernismo y en la obra de San Martín, en un anhelo por forzar el efecto espacial. El adorno moldeado res-

plandece y se multiplica en todas la fachadas, invade muebles y objetos. Una silla será representada como un brote vegetal como si estuviera formada por tallos y capullos. La naturaleza ya no proporcionará, como hasta ahora, imágenes puramente ornamentales, sino que se transformará en una fuerza activa. La forma turgente queda refrenada por un contorno cargado de tensión. El volumen físico cede ante la vibración sensual de la línea. De esta manera surge el trazo que se tuerce y fluye sin fin, "leit motiv" del modernismo y también en la obra del autor aquí estudiado. El modernismo, como Gutiérrez no están exentos de reminiscencias barrocas, todos ellos comparten un movimiento dinámico, con proliferación de curvas y ondulaciones enroscadas, la utilización de aves, pavos reales, guirnaldas, o vides, determinan una ornamentación plástica y enérgica. Ejemplo de ello sería el metro de París donde aparecen representadas orquídeas con la deformación de las plantas como un medio estilístico nuevo. La planta surge en un medio extraño, símbolo de la perdida del nexo original.

La policromía utilizada en la confección del trono de la Coronación es la denominada técnica al "mixtion", que es una imitación del bol, con

Boceto del Trono de la Coronación. Melchor Gutiérrez. 1988. Compuesto a base de narcisos, lirios y mascarones de inspiración romana. En la página siguiente: "San Juan". Víctor de los Ríos. 1946. Dulce Nombre.







Trono del paso de "San Juan". Melchor Gutiérrez. 1992.

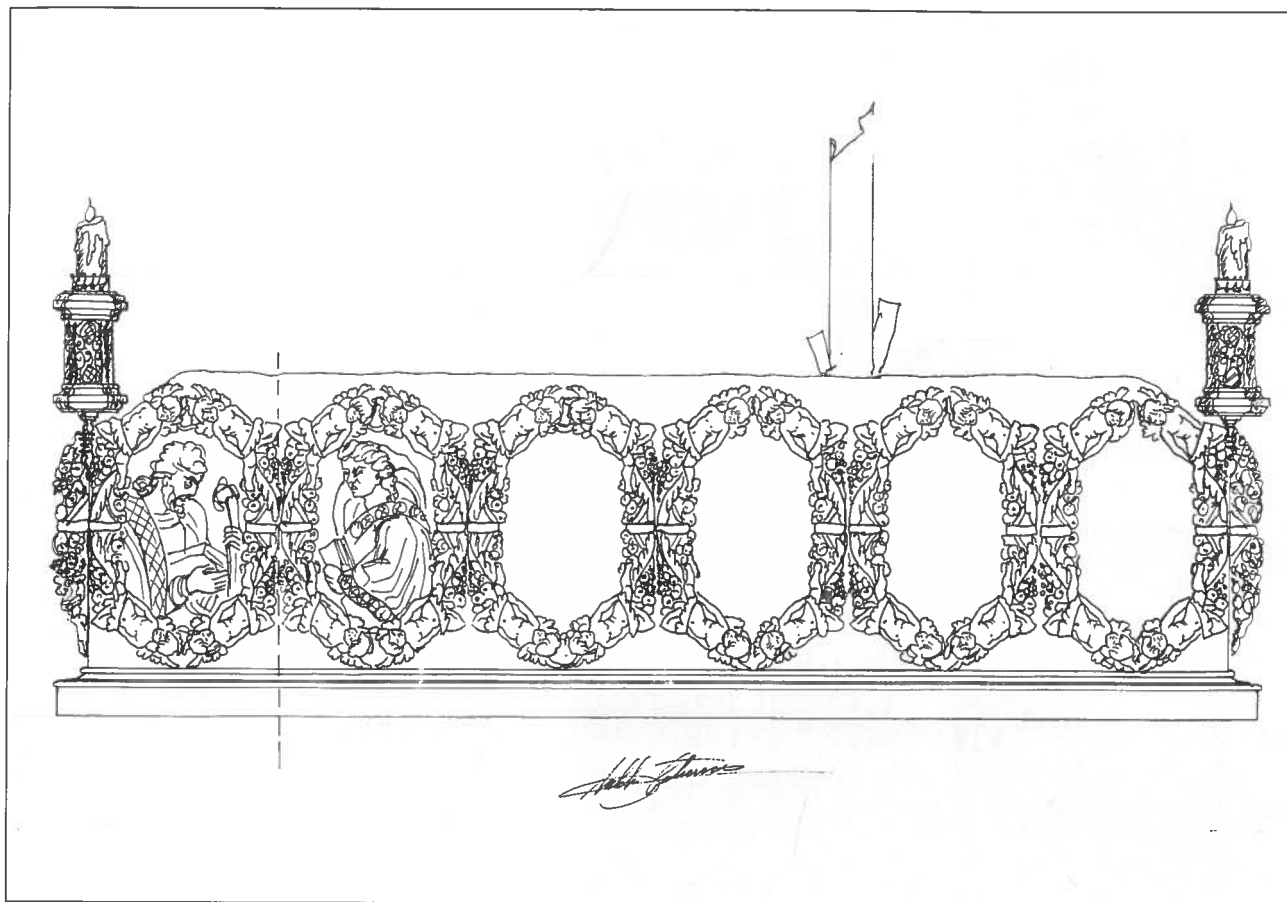
pintura sintética la colocación de láminas de oro y plata y posteriormente muy patinado dando una sensación de ennegrecido y tiznado.

Las imágenes del paso de la Coronación fueron realizadas por el escultor Higinio Vázquez en 1977 siendo un ejemplo de tensión muscular y de ubicación espacial, aunque actualmente no se procesionen con la disposición original pues existía demasiado desequilibrio compositivo e incluso cierta fragilidad a la hora de pujar las tallas. El propio autor aparece representado como bufón que se mofa de las afirmaciones de Cristo. La escena representa el momento en que Jesús es sometido por parte de sus guardianes a la risa y a las burlas. Los soldados juegan al macabro pasatiempo de la "Historia de la B" o juego "Basilicus", también denominado popularmente como el rey en medio de un círculo. Distracción procedente de Alejandría y Mesopotamia que consistía en elegir un rey burlesco al que durante dos días se le permitía hacer por parte de sus apresadores todo tipo de vejaciones y humillaciones para finalmente ser ahorcado. La utilización del manto, cetro y corona, como si de un rey civil se tratase, es una continuación de ese escarnio macabro y sangriento al que fue sometido Cristo. En la iconografía cristia-

na la coronación de espinas, recoge el significado tradicional de orden superior conectándolo con lo celestial y atributo de poder, combinándolo con el de martirio, comunicación o paso de salvación mediante el sacrificio sangriento, la corona y la coronación adquieren el valor simbólico de culminación espiritual. En Grecia la coronación era un rito propiciatorio de protección divina, y se coronaba a sujetos vivos como a los difuntos.

SAN JUAN

En 1992 realiza el diseño para el paso del San Juan propiedad de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno. Esta configurado en madera y presenta cuatro modelos de talla distintos, tres en la parte baja y uno en la zona alta. El sistema fue la realización del bosquejo en barro, hacer el vaciado de escayola y posteriormente la reproducción en madera y su ensamblaje definitivo. No existe ornamentación figurativa en ninguno de los paneles del paso centrándose todo el aderezo en tres fundamentos básicos, el pergamino, el tintero y la pluma, todos ellos símbolos manifiestos de la figura representada en la parte alta de la obra. San Juan tanto en su apartado de Apóstol como de Evangelista, se caracterizó por su habilidad en la



escritura y sus manifiestas intenciones de plasmar cuanto acontecía. El fruto es muy dinámico puesto que los cuarterones toman efectos de curva y contracurva dinamizando la acción del cortejo y de los propios braceros. Los pergaminos aparecen rotos, vueltos contra sí mismos, doblados, acodados y retorcidos, es toda una manifestación plástica sobre la técnica de la escritura en su estado más puro y diáfano con un sensibilidad plasmada a través de las Sagradas Escrituras y su propia vinculación hacia el momento pasional. Un verdadero ejercicio de habilidad estética donde queda, una vez más, la pericia del artista en la ejecución de unos planos tridimensionales donde se prevé una supuesta dificultad superada con creces por la competencia, la búsqueda de nuevas parcelas y el gusto decorativo por lo más corriente sin tener que recurrir a formas complejas o motivos ornamentales en desuso o fuera de la órbita tratada. Igual sucede con la elucidación de la pluma caligráfica y el tintero como fuente de vida que sirven para alimentar el sagrada instrumento de emociones bíblicas.

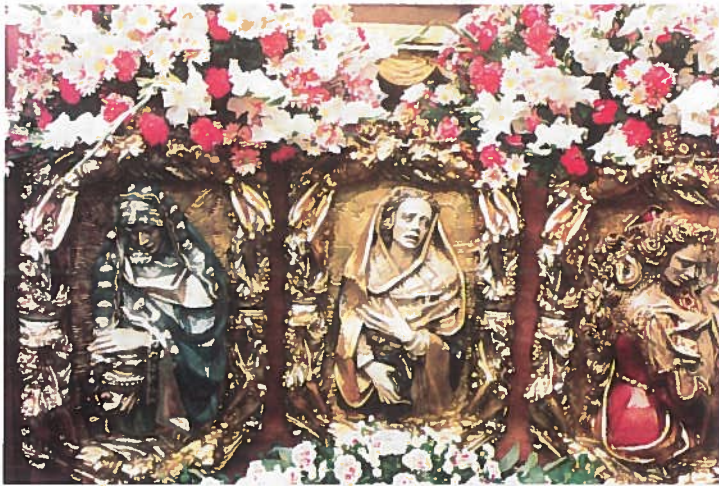
De la parte alta del paso cuelgan unos medallones con borlas con la intención en origen, de colocar unas piezas de latón o bronce con alusio-

nes al momento pasional representado por la figura de su advocado, esto no culminó. En contra de la decisión del propio artista y lo que aparece actualmente en unas chapas plateadas, que desmerecen muchísimo con respecto al resto del producto. En puntos estratégicos aparece representado el símbolo de San Juan como motivo alegórico y clarificar del "bien querido por el Señor". A lo largo de los paneles de madera se incrustaron ágatas para un mayor relieve y prestancia del trono.

En cuanto a la policromía aparece patinada con la técnica, en algunas zonas, del mixtion, tiñéndose posteriormente y utilizándose patinas de óleos rojizos, verdosos para enmascarar en cierta medida el marrón predominante invadiendo esta inclusión colorística en dinteles, óvalos y cordones. El paso se completa con la ubicación de cuatro faroles en las esquinas, aunque en este caso la participación de San Martín no existió realizándose por componentes del equipo de montadores de la cofradía.

San Juan es considerado como el Apóstol predilecto por Jesús, era hijo de Zebedeo hermano del Apóstol Santiago el Mayor, y antes de su vocación era pescador. Tal vez su madre fuera Salomé, una hermana de la Virgen María. Junto con Pedro

Boceto del trono de "La Verónica". 1995. Melchor Gutiérrez San Martín. En origen fue diseñado para "La Crucifixión". Obsérvese el arranque de la Cruz.



Cartela frontal del Trono de la Verónica. "La Verónica". Francisco Pablo 1923.

Detalle cartela lateral con tres Apóstoles.

y Santiago formaron parte del estrecho círculo de discípulos de Cristo. En la resurrección de la hija de Jairo, Jesús solo se dejó acompañar por Pedro, Santiago y Juan Evangelista, igual sucedió en la Transfiguración y en el Monte de los Olivos. Cristo en la cruz, confió el cuidado de su madre a San Juan y también fue uno de los primeros en descu-

brir el Sepulcro vacío para ser luego testigo presencial de las apariciones. Según la epopeya del lago Tiberiades se desprende que Juan nunca moriría.

Fue deportado a la isla de Patmos en el mar Egeo, donde le fueron revelados los secretos divinos (Apocalipsis), siendo frecuente que aparezca representado en las artes plásticas escribiendo en Patmos en compañía de su águila y también su símbolo, estando el cielo plagado de acontecimientos apocalípticos. Además del águila otro atributo de San Juan es el vaso de veneno del que surge una cabeza de dragón o una serpiente conforme a la leyenda según la cual el apóstol habría bebido veneno sin causarle efecto. Fue condenado a muerte por el emperador Domiciano por negarse a ofrecer sacrificios a los dioses paganos, pero salió ileso de la caldera de aceite siendo deportado a la mencionado isla de Patmos. Esta escena donde aparece el evangelista dentro de la caldera hirviendo de aceite ha sido representada frecuentemente en la historia del Arte, solándose inspirar en muchos casos en los dibujos de Alberto Dureo que realizó para grabarlos en madera e ilustrar el Apocalipsis en 1498. San Juan subió al cielo a la edad de 99 años, un domingo reunió al pueblo en su iglesia que le habían construido en su honor y pronunció una plática, luego mandó excavar una fosa rectangular junto al altar y que sacasen la tierra de la iglesia. Se metió en la fosa, extendió los brazos, fue envuelto por una luz cegadora y nadie más volvió a verle.

En cuanto a la pluma además de las connotaciones de estenografía tiene un significado de ligereza y vuelo tanto material como espiritual. La pluma también alude a nociones de poder. Por ello las coronas de los soberanos de algunos pueblos están adornadas con plumas que evocan los rayos del sol. Coronar equivale a identificar al rey con el sol e investirle de unos poderes delegados por este. El pergamino procedente de Pérgamo, donde se usó por primera vez, es la piel de la res limpia del pelo, raída y estirada; servía para escribir a San Juan.

LA VERÓNICA

En 1995 el paso de la Verónica fue enriquecido con un nuevo trono realizado por Melchor Gutiérrez. Está compuesto por dieciocho cartelas de elementos figurativos, los doce apóstoles, Cristo muerto, la Virgen María, María Magdalena y María Salomé y dos ángeles turiferarios portadores de los atributos de la pasión. Todos ellos agrupados en trípticos alcanzando un total de seis bloques. Los apóstoles en los laterales, las "Marías" en la parte frontal y Cristo en compañía de ángeles

en la trasera. Este trono fue concebido en origen para el paso de La Crucifixión donde procesionó en los años 1992-1993. Por problemas de peso y un sonado plante de los braceros de este paso se decidió cambiarlo para uno de menor peso como es la Verónica, no sin antes estar un año, 1994, guardado en las dependencias de la cofradía hasta darle su definitivo destino en 1995. Las figuras están realizadas en poliéster, todas ellas originales y realizadas ex profeso para la cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno. Todos los personajes mantienen una línea teatral introducidos en su propia mandorla a punto de sobrepasar el límite entre la frontera de su mundo bíblico y el ámbito del espectador presente en el cortejo pasional. El manierismo, la inestabilidad, las posturas forzadas, la falta de proporción de una manera deliberada, la extrema delgadez y el alargamiento de sus miembros son las notas características de estos trípticos apostólicos. Las miradas perdidas y ladeadas, nunca de frente, crean una atmósfera irreal y perturbadora típica de San Martín. Todas las figuras desprenden calidad, elegancia y atavío decorativo, es la fastuosidad puesta al servicio de la imagen sagrada por todo lujo de detalles en ornamentación y despliegue de medios idealizados, la gestualización exagerada y la norma con aparatosidad serán frecuentes en su obra.

La vestimenta de las imágenes son lujosas y enlazan directamente con el renacimiento italiano, la policromía se hace sobre un falso estucado con la introducción del óleo, la colocación de panes de oro para posteriormente raspar la pintura y sacar a la luz el preciado metal. No se puede realizar el estofado original, puesto que habría que utilizar temple y para raspar un punzón de madera de boj, esto es imposible sobre una superficie blanda como es el poliéster puesto que se dañaría. Toda la policromía, solo es utilizable en madera o materiales duros. En cualquier caso el resultado es magnífico con un refinamiento y gusto por las formas del Quattrocento y Cinquecento encomiables. Todos los ropajes son de creación propia aunque con una clara vocación renacentista y la utilización del paño metálica derivado del estilo hispano - flamenco. Otro apartado destacado son los peinados con muchos calados, ondulaciones, melenas largas con una clara concepción del gusto hacia lo bello. Destaca sobre manera el peinado de la figura de la Magdalena donde el autor se recrea en un verdadero alarde de conocimiento sobre el peinado femenino, los bucles, la sinuosidad y la coquetería determinan su composición, existe una pulcritud donde los rasgos realistas o de fealdad no tienen cabida. Los rostros son angulosos y de facciones rectas, con miradas penetrantes y ges-

tos inexpresivos donde deja paso a la ambigüedad con respecto a los sentimientos de los seres plasmados. En las figuras masculinas que alternan las caras lisas con la barba o perilla en un juego de mutación de ademanes que dinamizan el conjunto. Incluso se podría hablar de un ambiente de tristeza y de sensaciones melancólicas. La mayoría de los personajes son atractivos, en un concepto físico, y sensual en un claro sentimiento de obviar el natural para dar rienda suelta a un juego iniciático idealizado encaminado hacia la lindeza.

En la parte frontal del trono se colocan las figuras de las tres "Marías", La Virgen, la de Cleofás y María Magdalena como homenaje a la mujer tan seccionada en la vida cotidiana así como en el ambiente pasional de la Semana Santa tradicional. Existen tres nociones clave, el dolor de la Virgen, mostrado en una talla sencilla, clásica y orto-



doxa muy ajustada a los cánones convencionales. El misterio, la intriga, el recato y el sigilo en la figura de María la de Cleofás o Salomé, apareciendo con un tarro de unguento para embalsamar el cuerpo de Cristo. Por último la belleza, la elegancia y el atractivo en la imagen de la Magdalena, la cual se supone secó los pies de Cristo con sus cabellos representados de una manera majestuosa. En la cartela trasera la pleitesía y el respeto de los ángeles con los símbolos de la pasión, la cruz, la columna y la corona, con símbolos de la cofradía en sus ropajes marcan el punto final de la pasión del Señor. Como culminación la colocación de la figura de Jesús muerto en un gesto de desgarró y aflicción. Todas las cartelas están envueltas con una mandorla semi circular compuesta a base de hiper delgados ángeles desnudos que se unen entre sí a través de las cabezas y aparecen empareja-

Trono del paso del Cristo de la Agonía. Melchor Gutiérrez. 1987. Dulce Nombre.

dos. Se completa la composición con la colocación de motivos vegetales y frutales típicos del siglo XVI.

El trono de La Verónica de Gutiérrez San Martín es toda una lección de geometría, de estética de planos y sobre todo de refinamiento escultórico. Combina diferentes ritmos en un solo discurso seriado y fragmentado en bloques de tres personas, construido sobre una admirable solidez narrativa y elementos didácticos donde todos ellos se mueven con gran destreza y soltura interpretativa a punto de saltar de las orlas angelicales en un tránsito continuo de imágenes y escenas. Todo es un impulso riguroso donde la impregnación temporal de Judea deja paso a ritmos seriados de calado renacentista.

La palabra apóstol, en griego apostolos, significa enviado "enviado". En el Nuevo Testamento se designa así a cada uno de los doce discípulos que Jesús eligió y "a los que llamó también apóstoles". Jesús envió a los divulgadores para que diesen testimonio de su misión y resurrección y proclamasen el mensaje cristiano de la Salvación. En su discurso apostólico, Jesús da instrucciones a los doce sobre cómo deben comportarse en la misión, así por ejemplo, la actitud ante las riquezas y los bienes materiales desempeña un papel esencial. Al mismo tiempo se menciona el poder que Jesucristo les ha dado como el de expulsar los espíritus inmundos, el de resucitar a los muertos, etc. También les anuncia que la misión estará sujeta a persecuciones, encarcelamientos e incluso a la muerte. No aconseja un comportamiento pasivo ante tales persecuciones, sino que sean prudentes "como las serpientes", que sean cautelosos y que huyan si es necesario, cuando sean entregados a la justicia será el Espíritu del Padre el que hable en ellos.

El nombre de los apóstoles es el siguiente:

Andrés hermano de Pedro "el primero". Bartolomé, conocido sólo por las listas, no se menciona en el evangelio según Juan. Santiago el Mayor, hermano mayor de Juan. Santiago el Menor o Santiago el Justo, mencionado únicamente en las listas. Juan discípulo predilecto de Jesús, hermano menor de Santiago el Mayor. Judas Iscariote tesorero de los apóstoles, "el mismo que le entregó", Judas Tadeo, hijo de Santiago el Mayor. Mateo el publicano. Matías elegido por la suerte para ocupar el puesto vacante después de la traición de Judas. Pedro, "el príncipe de los apóstoles", Felipe nombrado en quinto lugar en todas las listas. Simón, llamado Zelotes, celoso, conocido casi exclusivamente por las listas. Tomás, "el incrédulo". En el Nuevo Testamento no sólo se aplica el nombre de apóstol a los doce elegidos por Jesús, tam-

bién los primitivos misioneros cristianos, como es el caso de Pablo y Bernabé, pese a no haber establecido jamás contacto alguno con Cristo ni haber recibido por él ninguna misión. Pablo llamó apóstoles a Tito y a "nuestros hermanos" en 2 Co 8,23. El propio Jesús es considerado apóstol por su calidad de enviado de Dios. Por otra parte Pablo habla también de falsos apóstoles, a los que llama "superapóstoles", porque son unos trabajadores engañosos que se disfrazan de apóstoles de Jesús.

Andrés: En griego "el varonil", era oriundo de Betsaida, a orillas del lago de Genesaret y pescador de oficio como su hermano Simón Pedro. Pedro Andrés fueron los dos primeros discípulos de Jesús a quienes dijo: "Venid conmigo y os haré pescadores de hombres". Anteriormente Andrés había sido discípulo de Juan el Bautista. Predicó en Escitia y en Aquea y murió en el martirio en Patrás, el 30 de noviembre del año 60, colgado de una cruz en forma de aspa, cruz de San Andrés.

Bartolomé: Hijo de Tolomeo, apóstol nombrado sólo en los tres primeros evangelios. En el de Juan figura en su lugar el nombre de Natael, siguiendo el mismo orden que en los sinópticos, es decir después de Felipe. La diferencia entre el evangelio y los sinópticos es explicable si se tiene en cuenta que el sobrenombre de este discípulo llamado Natael era Bartolomé. Predicó el Evangelio en India, Mesopotamia y Armenia, donde murió degollado. En el arte cristiano se le representa con barba y cabellera rapadas acompañado de un cuchillo y un libro. Miguel Ángel lo muestra en la Capilla Sixtina del Vaticano, con su propia piel en las manos.

Santiago el Mayor: También llamado Santiago de Compostela, hijo de Zebedeo, hermano mayor de Juan Evangelista y primo de Jesús. Uno de los más cercanos a Jesús, fue asesinado en Jerusalén por orden de Herodes Agripa.

Sus restos mortales se supone que fueron trasladados de Jerusalén a España, en donde es su patrón, según otras versiones predicó y murió en la península ibérica. En el año 830 el obispo Teodomiro encontró sus restos en el campus stellae, lo cual dio origen al nombre de la ciudad de Compostela, conocida en el mundo entero como lugar de peregrinación. Los peregrinos son reconocidos por un vieira sujeta al sombrero. Sus atributos son diversos, la espada, vieira, traje de peregrino, túnica con capucha sin mangas, sombrero de ala ancha con vieira, bastón de peregrino y bolsa.

Santiago el Menor: Hijo de Alfeo y de la "Otra" María, en la tradición posterior "leyendas" es identificado con Santiago el hermano de Jesús.

Juan el Evangelista: Ya estudiado en el paso del San Juan, volveremos otra vez sobre él al analizar

En la página siguiente:
"La Verónica"
Francisco Pablo.
1923. Cofradía del Dulce Nombre.



el trono de La Crucifixión al aparecer como evangelista.

Judas Iscariote: Hijo de Simón Iscariote, natural de Qeriyot, conocido fundamentalmente como el apóstol que traicionó a Jesús. Era el tesoro de los fondos de los discípulos. Juan le consideró un ladrón al apropiarse del dinero común y



Modelo en barro de un "Ángel Tenante" con símbolos del martirio perteneciente al trono de La Verónica.

Jesús le delata en la Última Cena al considerarle ya como el "traidor" que será el que le entregue. Famoso es también el "beso" que sirve de indicador a la patrulla del sanedrín judío para identificar a Jesús en el oscuro Monte de los Olivos. Una vez entregado el Señor, se arrepiente, devuelve las monedas arrojándolas sobre el Templo y luego se ahorcó. Según Hch 1,18 compró con él un campo "y cayendo de cabeza se reventó por medio y se derramaron todas sus entrañas. El campo se llamó en su lengua Haqueldamá (campo de sangre). Se le representa con la Bolsa del dinero, sucias vesti-

mentas amarillentas, envidia, avaricia, el diablo sobre sus espaldas, falta de aureola, rostro desagradable.

Se le representa principalmente en al Cena y en el Prendimiento. En el ciclo de frescos de Giotto de la Capella degli Scrovegni all'Arena, 1304-1307, Judas tiene detrás un diablo negro y está recibiendo una bolsa con el dinero de su traición de manos de un sumo sacerdote. La muerte de Judas se encuentra representada a menudo como escena secundaria de la Pasión. En ocasiones del Juicio Final también aparece como ahorcado.

Judas Tadeo: En realidad simplemente Tadeo. Los evangelistas Marcos y Mateo le nombran como uno de los apóstoles. Hijo de Santiago el Mayor.

Matías: Muerto Judas Iscariote, los apóstoles lo echaron a suertes y Matías fue elegido nuevo apóstol en sustitución de aquel. Murió en Judá, fue crucificado y enterrado en Santa María Maggiore de roma. Fue lapidado y enterrado con un hacha según la costumbre romana, primero sepultado en Roma y luego enterrado en Trier, la única tumba apostólica al norte de los Alpes. Sus Atributos son el hacha, alabarda, espada y piedras.

Pedro: Su verdadero nombre era Simón, hijo de Jonás y hermano del apóstol Andrés. Era pescador y oriundo de Betsaida. En la época de su vocación por Jesús estaba casado y poseía una casa en Cafarnaúm. En todas las listas de los apóstoles figura en primer lugar, era el portavoz y junto a Juan y Santiago uno de los más allegados al Maestro. Dirigió la iglesia de Jerusalén hasta el Concilio apostólico como representante de un cristianismo judío moderado. Posteriormente actuó exclusivamente como misionero, pero no se sabe adónde le llevaron sus viajes misionales. Los atributos en las artes plásticas son la llave, libro o el gallo. (Antes que el gallo cante, me habrás negado tres veces, Mt 26,75)

Felipe: Mencionado en quinto lugar en todas las listas apenas caracterizado en el Nuevo Testamento. Era natural de Betsaida y llevó a Natanael a presencia de Jesús. Predicó durante veinte años en Esquicia, al sur de Rusia, siendo apresado por los paganos y conducido ante la imagen de Marte para ser sacrificado, surgiendo un gran dragón por debajo de las columnas del ídolo y mató al hijo del sacerdote que oficiaba el sacrificio y dio muerte a los dos tribunos cuyos esclavos sujetaban a Felipe e infectó a los presentes con ponzoñoso aliento, "Leyenda áurea", Felipe prometió salvar a los enfermos si destruían la imagen del dios Marte y adoraban la cruz. Una vez hecho lo que les pedía, envió al dragón al desierto, curó a los enfermos y resucitó a los tres muertos. En las artes plásticas se



le representa con la "cruz commissa" o cruz en forma de "T". El apóstol mismo aparece luchando con el dragón y rodeado de ídolos.

Simón: Apóstol con el sobrenombre de "el cananeo", llamado también "Zelotes", celoso, aparece citado en Lucas y en los Hechos de los Apóstoles.

Tomás: El nombre en arameo significa "mellizo", también era conocido con el nombre de Dídimos = mellizo. Tomás no había estado presente cuando Jesús se apareció por primera vez a los discípulos y se resistía a creer lo que se contaba de él. Cuando Cristo resucitado se apareció por segunda vez fue entonces cuando Tomás creyó. Predicó en Edesa, Persia y la India, siendo patrón de la India oriental, Goa y Portugal, trabajó como maestro de obras, siendo patrón también de albañiles, canteros y carpinteros, y murió en la India. Los apócrifos hablan de que él y Jesús eran mellizos por su gran parecido, en las artes plásticas se le representó como un joven barbilampiño, pero más tarde su aspecto y el de Jesús se fueron asemejando.

El trono de Gutiérrez San Martín donde aparecen los apóstoles sirvió en principio en 1992 y 1993 para ornamentar el paso de la Crucifixión para ubicarse posteriormente, por razones de peso

ya argumentadas en el paso de La Verónica. El acontecimiento de enjugar el afligido rostro de Cristo no viene representado en los textos bíblicos sino que es producto de la tradición popular que habla de una mujer, llamada Verónica, que limpió la faz de Jesús durante su tortuoso camino hacia el Calvario. Marcos, Mateo y Lucas, relatan el milagro sin citar su nombre. Se menciona explícitamente en las apócrifas "Actas de Pilato" e incluso habla en primera persona: "Yo sufría el flujo de sangre, toqué el borde de su túnica y fui curada". La historia de la hemorroísa reaparece en otro apócrifo, la "Mors Pilati" donde se narra cuán grande era el deseo de la Verónica de poseer un retrato de Jesús; por ello este le pidió el lienzo se lo llevó al rostro e imprimió su imagen. La leyenda de esta piadosa mujer que limpia la cara al Señor apareció en el siglo XV quedando como estereotipo de "Christus dolens". Según el apócrifo vindictas Salvatoris, Volusiano se apoderó del retrato de Cristo que custodiaba la Verónica y lo llevó al emperador Tiberio a Roma, quien al adorarlo sano de la lepra. Otra leyenda cuenta que la Verónica marchó a evangelizar la Galias y fundó una capilla en Notre-Dame des Fins de Terre, donde depositó las reliquias de la leche y los cabellos de la Virgen, se

Detalle del Evangelista San Lucas, integrado en el trono de "La Crucifixión". Melchor Gutiérrez. 1995.



El Evangelista San Juan. Trono de la Crucifixión. Melchor Gutiérrez. 1995. Dulce Nombre.

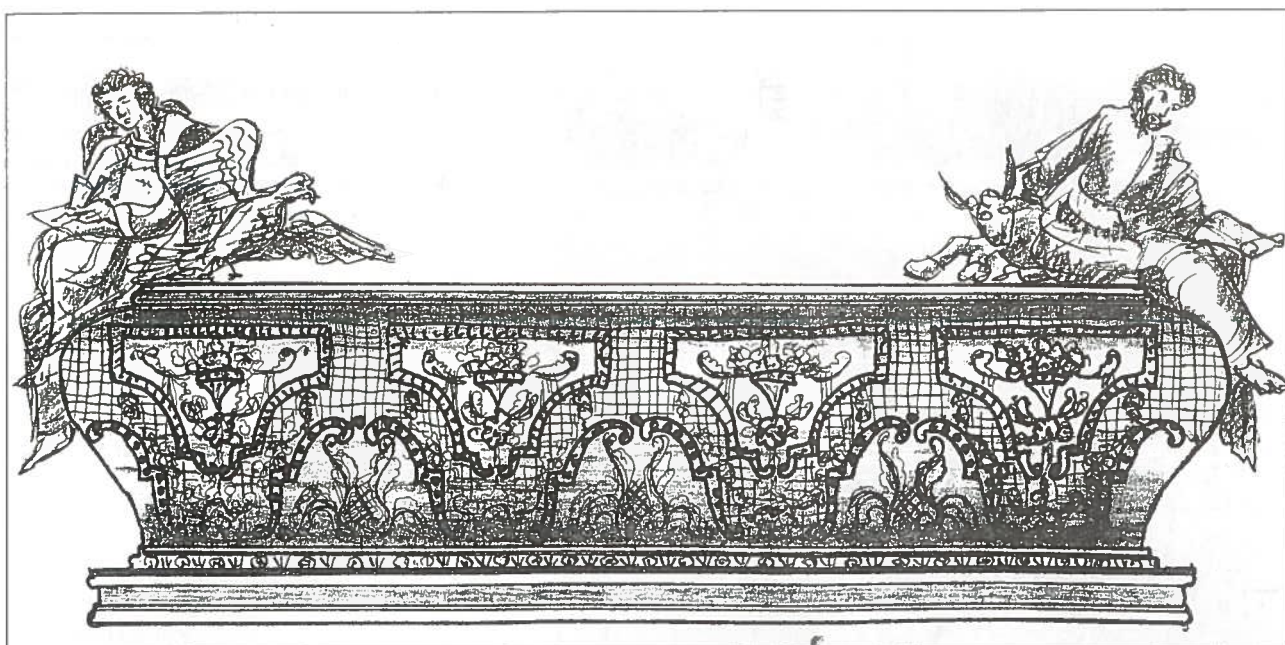
casó con San Amador y murió en Soulac, convirtiéndose en la patrona de las lavanderas y de los mercaderes de lino. El éxito de la Verónica en la devoción católica se debe a su doble condición de retrato verdadero y reliquia auténtica a un mismo tiempo. De la Santa Faz venerada en San Pedro se tienen noticias desde el siglo X, pero su adopción definitiva como símbolo primero de la religión católica se fecha en 1300 con la institución del jubileo a Roma para su veneración.

Dante en el Paraíso y en la Vida Nueva y Petrarca en un célebre soneto dan prueba de la universal fama de lo que ellos definen como “nuestra Verónica”, con una puesta en escena que dramatizaba su impacto sobre la multitud con una alternancia de inaccesibilidad y exhibición que había de durar muchos siglos. La Santa Faz quedó impresa milagrosamente, creado sin la mediación de la técnica del estilo o la retórica, la ideología o la devoción. No hay materiales, colores, pigmentos, pinceles y óleos que adopten formas que no les son propias; tampoco hallamos ese pantógrafo humano que es el artista ejecutor del retrato. Para la fotografía la imagen sigue siendo un auténtico y elocuente modelo sagrado y mitológico postmoderno. Esto también es válido para la fotocopia y el fax. La fotocopia nace de la copia falsa, es un re-

trato del original, con virtudes inferiores al original. Tiene la misma forma pero distinta sustancia. En cuanto al fax tiene una imagen de “aquiropoe-ta” postmoderna, procede del éter y se imprime solo en el papel, sin manos, sin la incómoda presencia del original del que es parte integrante. Nacido como un “facésmil” quede como un neologismo teleológico e imperativo categórico. Jean Baptiste Thieras observó que la festividad de la Verónica coincidía con el martes de Carnaval. También Goethe citó esta costumbre en su ensayo sobre el carnaval romano, las máscaras quedaban abolidas durante un día, dedicado en exclusiva al culto de la Verónica. De este modo, la única máscara verdadera del monoteísmo triunfaba sobre los miles de rostros demoníacos del panteón festivo del politeísmo que invadían la Ciudad Eterna “semel in anno” interrumpiendo el Carnaval por la mitad. El hecho de capturar la imagen de una persona siempre ha sido una constante en la historia de la humanidad, parecía que la fotografía iba a solucionar este problema con la instantánea permanente.

LA CRUCIFIXIÓN

En 1995 realiza un nuevo trono para la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno, el



beneficiario será el paso de “La Crucifixión”, el cual había procesionado durante los años 92 y 93 el trono de los apóstoles que actualmente pertenece a La Verónica.

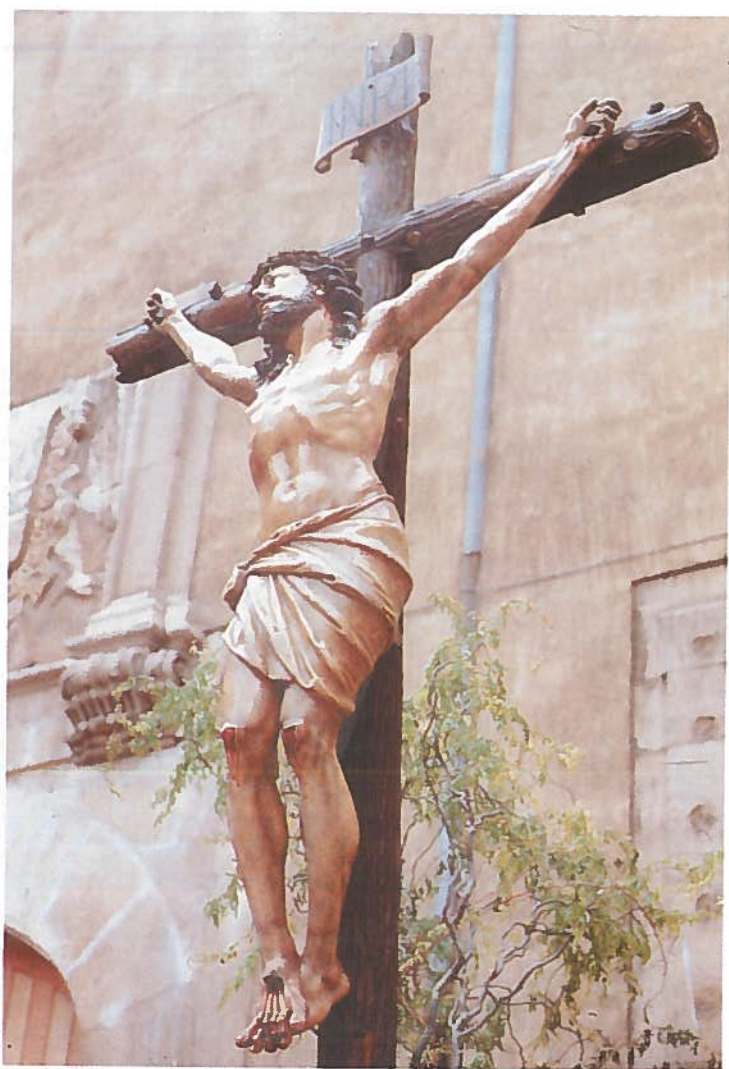
Una de las novedades más importantes de este trono es la introducción del cuero como material protagonista, su tradición de los Guadameciles más conservadores le otorgan una tradición hispánica de clara influencia islámica. El cuero aparece dorado y policromado con unos motivos ornamentales muy coloristas con decoración vegetal y diversas retorchas a modo de grutescos italianos, el motivo central es un jarrón plateresco del cual emana toda la vegetación circundante, repitiéndose en motivo ininterrumpidamente en sus cuatro caras. Otra peculiaridad del trono es la ausencia de la línea recta en los paneles del paso, siendo las cruñas de este, de forma convexa lo que le otorga un mayor dinamismo compositivo y efectos lumínicos variables. Los colores predominantes son el dorado y diversas combinaciones de verde todo ello muy patinado. La aparición de motivos vegetales hace referencia al ciclo de la fecundidad, sobre todo cuando es abundante y próspera. La contemplación de su ciclo anual nos sugiere además las relaciones de muerte y resurrección tan implicadas en el ciclo pasional de Cristo. Los campos se mustian y seguidamente la vegetación perece en invierno, pero en primavera el ciclo se reanuda, siendo estos lapsos transitorios y se abre paso así a la noción del “eterno retorno”. Los rituales a propósito de la vegetación son numerosos, centrándose en torno a dos ocasiones principales, tales como el carnaval y la fiesta de



San Juan en el solsticio de verano. Todo ello corresponde con un fluir continuo que se plasma en el trono de la Crucifixión.

El trono se completa con la colocación del tetramorfos o los cuatro evangelistas en las esquinas del paso rompiendo totalmente con las simetrías de pasos anteriores mucho más ortodoxos y con tradiciones más severas. Las figuras de San Juan y San Mateo descuelgan sus piernas hacia abajo en ángulos opuestos y los otros dos San Lucas y San Marcos las extienden en sentido longitudinal produciéndose una sensación heterodoxa e innovadora. Las cuatro figuras son de bulto redondo realizadas en poliéster, modelo único e inédito y patinadas en bronce envejecido. Son imágenes extremadamente alargadas, sobre todo en manos y pies, con posturas complejas y nada reales, la inestabilidad figurativa es una constante en el trabajo

Arriba: Boceto del Trono de la Crucifixión. Melchor Gutiérrez. 1995.
Abajo: Paso de “La Crucifixión”. Faustino Sáinz Herranz. 1992. Dulce Nombre.



Escultura anónima de 1908, integrante del paso de "La Crucifixión".

de Melchor, las curvas muy acentuadas, la forma "serpentinata" y la utilización de paños mojadas muy pegados al cuerpo realzan la figura humana hasta límites insospechados. Los evangelistas son figuras bellas en sí mismas, no hay lugar para el deterioro físico o las deformidades normales del paso del tiempo. La sensualidad y el ser atractivo predomina en todas sus composiciones, de hecho todas sus tallas aparecen desnudas en origen cuando se realizan en barro aunque posteriormente, por cuestiones lógicas de uso procesional se vistan con los ropajes marcados ya mencionados. En cuanto a los rostros son inexpresivos y carentes de forma, están totalmente ausentes del mundo terrenal y pertenecen a un ámbito cosmogónico de trazas etéreas de difícil explicación física. La mirada permanece fija e inalterable pero misteriosamente ausente creando un verdadero clima de desasosiego e inquietud. Son unas piezas magníficas que rompen y sirven de transgresión en el anclado y perdido panorama de la Semana Santa le-

onesa. La valoración manierista es totalmente personal de unos tintes propios de San Martín que le convierten un personaje problemático de clasificar.

El evangelio: El sustantivo griego *evangelion* ("buena nueva") designa en el Nuevo Testamento el anuncio cristiano y equivale al mensaje de salud neotestamentario transmitido por los apóstoles. Sólo hacia la mitad del siglo II a. c. se llamó "evangelios" a los cuatro primeros libros del Nuevo Testamento. No son biografías propiamente dichas ni tampoco compendios ordenados de leyendas de Jesús. No les importa el desarrollo, sino la determinación de su vida. Es probable que su fundamentación a nivel de redacción no sea individual sino que se realizase en colaboración de comunidades cristianas diversas. El evangelio de Marcos representa la base del desarrollo de Mateo y Lucas, ampliado por una tercera fuente de dichos de Jesús (Logia Jesu). Fueron escritos entre los años 65 y 95 d. c. y desarrollan los elementos esenciales en la vida de Jesús, la pasión, el rechazo judío y su resurrección. Dado que son fundamentalmente expresión de fe de las primeras comunidades cristianas, su valor documental se ha puesto en muchos casos en tela de juicio aunque el de San Juan aporta datos creíbles sobre la cronología y topografía de la vida de Jesús. En cuanto a los Evangelios Apócrifos siempre se les ha concedido una menor credibilidad y puede que se trate de restos de tradiciones paralelas de los evangelios canónicos. Curiosos son los Evangelios coptos que se trasladan a la época posterior a la resurrección de Cristo, dejando como una especie de doctrina secreta de Jesús. La representación artística de los cuatro evangelistas ha sido múltiple, en el mundo románico aparecen en las cuatro esquinas del Pantocrator o Mandorla Mística, como sucede en el panteón de los Reyes de la Colegiata de San Isidoro. Los símbolos son el águila para Juan, el león para Marcos, el toro simboliza a Lucas y el hombre representa a Mateo procedente de la genealogía de Jesús al comienzo de su evangelio.

Evangelio según San Juan: Su origen se remonta al siglo I ya que los papiros encontrados en el II demuestran que el texto ya era conocido. Juan no describe la vida de Jesús, aunque a veces incluya datos significativos, sino más bien mostrar su vida de tal manera que el lector pueda reconocer en él al Salvador. Incluso los propios discípulos tardaron en comprender su significado hasta que se produjo la resurrección y el Espíritu Santo descendió sobre ellos, lo cual explica el sentido de señal que imprime la vida terrena de Jesús. Juan intenta potenciar al Jesús histórico pero le interesa mucho más el aspecto "glorioso", una narración

detallada de dichos y hechos no conduciría a nada.

Evangelio según San Marcos: La tradición cristiana documentada desde el siglo II atribuye este evangelio al apóstol Juan Marcos, discípulo de Jesús y natural de Jerusalén que ayudó a Pablo y Bernabé en su misión predicadora. Fue escrito hacia el año 70 d. c. y fue utilizado por Mateo y por Lucas. Como compañero de Pedro se supone que su evangelio conserva parte de las predicaciones de este y que pudiera haber sido escrito en Alejandría o Antioquía. Su característica principal es que la divinidad de Jesús permanece en un segundo plano, tomando partido por los hombres que tienen que luchar en el mundo y habla de la vida pública de Jesús, el bautismo, las tentaciones etc. Se le acusa de adolecer de falta de estilo e incluso el mismo Lucas pensaba que Marcos había escrito las tradiciones orales sin ningún tipo de elaboración, pero este defecto le hacía conectar más directamente con la gente como fiel testimonio de su doctrina en la primera generación del cristianismo. Fue enviado por Pedro a Alejandría donde murió en el martirio. Sus restos fueron robados y llevados a Venecia en uno de los célebres robos de la Edad Media.

Evangelio según San Mateo: Lo escribió en Palestina para los judíos de Jerusalén, redactado en hebreo, habría sido posteriormente traducida al griego. Era recaudador de impuestos en Cafarnaúm y Cristo le hizo discípulo suyo. Sus atributos son la bolsa de dinero, en recuerdo de su profesión, o una tabla redonda de números o un ábaco. Su ministerio se sitúa en Etiopía, Patria y Turquía, donde fue pasado a cuchillo ante el altar por los siervos de un rey musulmán. Su símbolo es el Ángel o el hombre, recogido artísticamente por Nicolás Poussin a orillas del Tíber o Caravaggio que le representa anciano con un ángel que le sujeta y dirige la pluma. Es el evangelio más antiguo de los canónicos y ejerció gran influencia en la primitiva iglesia. Se redactó en los años 70 del siglo I de nuestra era en Palestina. Articula los materiales seleccionados según criterios concretos, ordena en conjuntos discursivos y los amplifica con milagros. El pensamiento teológico fundamental del evangelio de Mateo es el cumplimiento en Jesús de las promesas mesiánicas de la Antigua Alianza.

Evangelio según San Lucas: Era médico y seguidor de Pablo acompañándole en diversos viajes. Escribió la "buena nueva" entre los años 80-90 d. c. Su símbolo es el toro y la pluma de escribir. Vivió y predicó en Antioquía y es el único escritor profesional de los cuatro. Su intención es relacionar los acontecimientos de la Hª de la Salvación con la Hª universal. Jesús es representado como

redentor de toda la humanidad y concede a las mujeres un mayor protagonismo en los relatos. Pone mucho énfasis en los pecados de la avaricia, la codicia y la idolatría como fuente de todo mal. La leyenda cuenta que pintó a la Virgen y al Niño con los modelos originales estando ellos presentes, revelándole María buena parte de la información que posteriormente escribe, Anunciación, nacimiento de Cristo etc.



La Crucifixión: El trono de Melchor Gutiérrez realizado en cuero de Guadamecil y ornamentado en las esquinas por los cuatro evangelistas sirve de soporte al paso de la Crucifixión en el que aparecen la figura de Cristo crucificado, la Virgen, San Juan y María Magdalena. En origen los últimos tres personajes eran representados por tallas de serie realizadas en 1928 que fueron sustituidas por las actuales y realizadas en el taller de Faustino Sáenz Herranz en 1992 sufrieron muchos

Arriba: Detalle del Trono de la Crucifixión en cuero repujado. Abajo: El Evangelista San Marcos con su iconografía bíblica: el león.



Boceto de barro para una de las imágenes del trono de la Crucifixión. Melchor Gutiérrez. 1995.

avatares estas imágenes pues un gran número de braceros nunca han estado de acuerdo con su configuración, incluso el propio Gutiérrez San Martín creador del diseño original de estas tres esculturas nunca le ha satisfecho la configuración final por alejarse en exceso del boceto original, incluso ha llegado a pedir públicamente la retirada al menos del San Juan y de María Magdalena. En cuanto al Cristo crucificado se realiza en 1908 y aun careciendo de un gran valor artístico y sus deficiencias anatómicas se ha consolidado en la cofradía del Dulce Nombre. La crucifixión es una de las escenas más corrientes en la iconografía cristiana aunque durante los primeros tiempos se evitó debido a los horrores del suplicio. En la Edad Media se le representaba como "Majestad" con atributos reales con una gran idealización incluso obviando los aspectos más concretos del tormento, incluso el propio Velázquez pintó para el convento De San Plácido un Jesús impassible y luminoso lejos de cualquier tormento. Incluso en el barroco más sangrante tampoco fue demasiado el alarde del dolor que se hizo gala, incluso desafiando a la ley de la gravedad. En 1950 el pintor Benito Prieto Cousent realizó una versión con el cuerpo hecho una piltrafa, la obra causó espanto, se prefiriere

obviar la realidad y plasmar representaciones más canónicas.

La Crucifixión en Roma era lo más humillante e infame que podía ocurrir a una persona era usada para esclavos, ladrones y personas de baja condición social además de acabar con su vida terminaba con la reputación de su familia. Durante el trayecto parece que un hombre, que pasaba por allí conocido como "el Cirineo" fue obligado a ayudar a Jesús a pujar el madero transversal de la cruz puesto que el vertical ya estaría clavado en el lugar del sacrificio. Delante del condenado iría un ministro de la justicia con una tablilla denominada "titulus" donde aparecía el motivo de la sentencia a veces este cartel se le colocaba el reo colgado del cuello. Este es el momento en que la Verónica le enjuga el rostro a Jesús y también cuando Jesús se detiene ante las mujeres plañideras y realiza un pequeño sermón "no lloréis por mi, llorar más bien por vosotros y por vosotras" producto posiblemente de las alucinaciones como una alteración de la psicosis. Una vez en el Calvario denominado así en latín o Gólgota en arameo que significa calavera porque el montículo se asemejaba a esa forma. Jesús es tendido en tierra y clavado al madero horizontal se levanta al reo me-



dianter cuerdas hasta hacer encajar ambos soportes de la cruz. Para reducir el dolor se solía aplicar a los reos un brebaje anestésico a base de vinagre y miel el cual Jesús rehusó. Durante el tiempo que Jesús permaneció en la cruz fue cuando pronunció las Siete famosas palabras o frases: "Padre perdónalos porque no saben lo que hacen" perdonando a sus verdugos, "Te lo aseguro. Hoy estarás conmigo en el paraíso" refiriéndose a Dimas, ladrón colgado también en el Gólgota, cuya escena la plasmó Angel Estrada en 1964 para la cofradía de Las Siete Palabras. "Mujer, ése es tu hijo. (Juan) Esa es tu madre" desde este momento María y Juan quedarán unidos hasta la muerte de la Virgen también en Jerusalén.

"Dios mío, ¿por qué me has abandonado? plasmando la soledad de Jesús y la sensación de desamparo que padeció, la quinta palabra hace referencia a una carencia física "Tengo sed" uno de los mayores sufrimientos de los crucificados era la sed, uno de los soldados empapa una esponja en "posca" (agua, vinagre y vino) y en una caña o lanza se lo acercó a la boca. "Consummatum est" Todo está cumplido la voluntad de Dios Padre ha sido satisfecha, por último la séptima palabra "En tus manos encomiendo tu espíritu" Jesús ha muer-

to y las catástrofes y destrucciones se ciernen sobre el planeta.

La cruz cristiana: Resulta de la intersección de dos elementos, horizontal y vertical lo cual le confiere un simbolismo totalizador. Es uno de los símbolos más rico y complejo por cuanto abarca el punto de intersección que es el centro, puede proyectar el cuadrado y el triángulo y se inscribe en un círculo. La adopción del cristianismo de la cruz como emblema se apoya en razones históricas, sacrificio de Cristo, recuperando el acervo simbólico, es el centro de la historia de la salvación. La cruz posee una función de síntesis y de medida. En ella se unen el cielo y la tierra y se entremezclan el tiempo y el espacio, es el símbolo más universal y totalizador, es símbolo de intermediario y de mediador.

En cuanto a la representación de la cruz en territorio leonés son numerosos los ejemplos, en la puerta del Cordero de San Isidoro, en Matueca de Ruiforco, incluso aparece pictóricamente en el Panteón de los Reyes. Pero sin duda uno de los momentos culminantes es la representación del Crucifijo de marfil regalo de Fernando I a la Colegiata. En la capilla de "El Cristo de Afuera" de la iglesia de San Martín se hace referencia a la cruz y

Detalle del Trono de la Crucifixión.
Melchor Gutiérrez.
1995.

representa la Batalla de las Navas de Tolosa haciendo mención a la batalla de los cristianos.

LA DOLOROSA

Una vez más el cuero vuelve a ser protagonista en una obra del autor estudiado. En 1996 se procesiona por primera vez el trono de La Dolorosa compuesto por dieciocho cartelas de cuero repujado con motivos ornamentales vegetales enroscados entre sí a modo de los candelieri italianos. Las esquinas se rematan con unas columnas salomónicas y en la parte alta e inferior con unas dobles cornisas. Las láminas de cuero van pegadas sobre madera con rellenos de algodón para proporcionar volumen al conjunto, todo ello va policromado en oro y plata configurándose como una pieza de exquisita ejecución donde el predominio del buen gusto es una constante en todo el trono.



"La Dolorosa". Víctor de los Ríos. 1949. Dulce Nombre.

Los paneles van enriquecidos con ágatas de distintos colores, marrones, grises, moradas etc. Para romper el discurso ornamental vegetativo se introducen esquemas figurativos con cabezas de querubines proporcionando una ruptura a los cueros y un mayor dinamismo a todo el compuesto están encarnados también en oro y plata y arriba en el paso se ubican ocho figuras giradas que sustituyen a los típicos jarrones. La incorporación más reciente son los varaes que aunque el diseño preliminar correspondía a Gutiérrez en el tratamiento final se distorsionó, en los talleres orfebres, el boceto original.

Los querubines que ornamentan el trono de La Dolorosa son a diferencia de los ángeles seres místicos - cálticos que simbolizan la presencia de Dios, mientras que los ángeles actúan como sus mensajeros. A veces el querubín ejerce una misión

protectora similar a la de un "ángel de la guarda" (Ez. 28, 14). Los orígenes se remontan a los "kari-bi" babilónicos que eran genios en forma de esfinge, mitad hombre mitad animal, que montaban guardia a las puertas de templos y palacios con un claro sentimiento profiláctico.

Estos querubines también ejercen de guardianes del paraíso, cuando Dios hubo expulsado a Adán y Eva del paraíso, después de la caída, puso "delante del jardín del Edén querubines y la llama de espada vibrante, para guardar el camino del árbol de la vida" (Gn 3,24).

También los querubines se han representado como motivos de culto, en el propiciatorio del Arca había dos de oro macizo con las alas extendidas por encima, uno frente a otro para protegerlo. Como quiera que Dios habría de manifestarse entre dichos querubines, se utilizaba a menudo la expresión "Yahveh Sebaot que está sobre los querubines", otros flanqueaban, asimismo, el Arca en el templo de Salomón con las caras vueltas al interior. Asimismo aparecen querubines en los tapices de la Morada, las paredes, los batientes de las puertas, así como el velo del Templo. Igualmente han servido como animales de tiro y monta, como queda de manifiesto en las visiones de David en las que Dios vuela sobre un querubín. En las visiones de Ezequías los querubines aparecen como "Carro de Yahveh" con cuatro caras en clara alusión a los evangelistas, toro, águila, hombre y león.

El paso de La Dolorosa es uno de los más emblemáticos de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno por sus connotaciones pasionales y la aflicción que supone la imagen de la Virgen. Es una talla de bastidor realizada en 1949 por Víctor de los Ríos. Es el paso más ornamentado y barroco en sus abalorios y sin duda conecta con la Semana Santa sevillana. Tiene un peso de mil trescientos kilos y es pujado por ochenta y seis braceros siendo sus letras distintivas "MD".

Representa a María sufriendo durante la pasión de Jesús. Es un tema muy tradicional en la imaginería española, con ejemplos muy diversos desde Pedro de Mena, José Risueño o Salzillo, manifiesta el patetismo más hondo de todos los pasos procesionales.

EL ECCE HOMO

Uno de los pasos de la cofradía del Dulce Nombre que había sido olvidado durante años y que necesitaba una pronta restauración y mejora de su trono era el Ecce Homo. En 1990 se decide colocar unas cartelas, adornos de puttis y angelotes sin mayor valor artístico que son realizados en serie. Para darle una mayor credibilidad a la esce-

na representada y mejor empaque al paso se ubican dos pilares de mármol rojo Alicante, en el interior se dispone un tubo para marcar la verticalidad y el resto aparece relleno de arlita y hormigón con una viga. Se corona con dos capiteles de latón, desmontables, con aire toscano. Del mismo modo se realiza un basamento de peldaños en mármol portugués, donde se dispondrá la figura de Jesús en la parte superior, en años posteriores esta estructura será suprimida por problemas de peso y la repercusión en la puja de los braceros. El prosenio se completa con un balcón también de latón en la parte trasera del paso que asemeja el supuesto patio del palacio de Pilato. El verdadero valor artístico se produce en 1996 con la colocación de tres cartelas, una en la parte delantera y dos laterales, son un símbolo de liberación de la mujer y un reconocimiento hacia ellas. En la escena delantera aparece la figura de Jesús, semi ladeado hacia la izquierda con el torso desnudo, inmediatamente después Poncio Pilato pasando su hombro por encima de Cristo, finaliza la composición la mujer de este Claudia Prócula, de perfil comentándole una confidencia al oído de su marido. Los tres personajes son representados por San Martín de medio cuerpo para arriba, integrados entre sí y formando una secuencia continuada, calidad en los gestos, distorsión de los miembros de las manos con un excesivo alargamiento y el gusto por el paño metálico, muy pegado al cuerpo vuelven a ser constantes en la producción.

La escena representa cuando Claudia Prócula le dice a Poncio Pilato que deje en paz a Jesús pues ha tenido un sueño y en él ha visto la inocencia de este hombre "No te metas con el justo, porque hoy he sufrido mucho en sueños por su causa" (Mt. 27,19). Bien es cierto que Poncio Pilato nunca había encontrado culpabilidad en la acusación sobre Cristo, la defensa de su mujer sólo hacía que ratificar lo que él pensaba.

Poncio Pilato

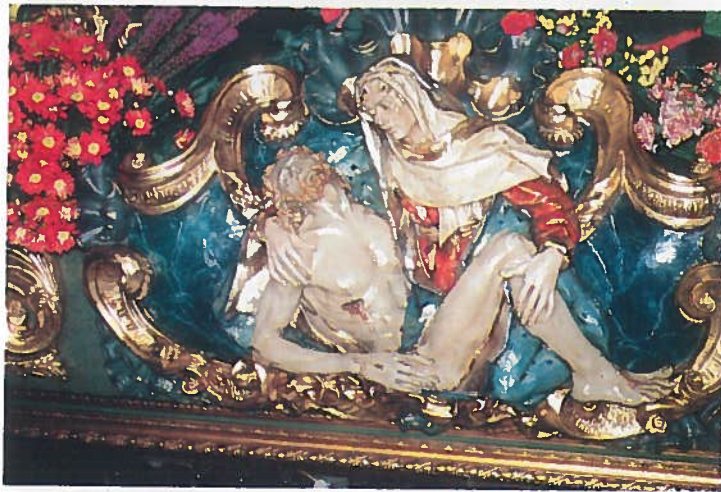
Fue nombrado procurador de Judea y su mandato duro entre el año 26 al 36 D. C. fue designado por el emperador Tiberio en duodécimo aniversario de su reinado. Pilato tuvo mucha continuidad en su cargo por lo que puede pensar en una buena labor administrativa. A todo ello habría que añadir un fuerte componente antisemita, protagonizó distintos actos contra el pueblo judío, colocó una guarnición de soldados en el viejo palacio de Herodes y en la Torre Antonia contigua al templo; esto significó una provocación para la ley de Moisés que prohibía la representación de figuras humanas y animales. Otro acto que molestó al pueblo judío fue la orden del prefecto para que



ellos mismos se costeasen la reconstrucción del templo o la matanza de zelotes seguidores de Judas el Galileo. Pilato provocó otro desorden entre sus conquistados cuando decidió acuñar moneda, los conocidos como "leptones" en las que aparecía en el reverso un bastón retorcido denominado "lituo" que era el símbolo de los augures romanos, una especie de sacerdotes que predecían el futuro, por lo que indirectamente se venía a decir que el prefecto había sido enviado de forma divina, esto fue interpretado por parte de los judíos como una grave ofensa. En el año 30 volvió a suceder algo similar con la aparición del "símpulo" o copa de libaciones en los leptones.

Esta sensación contra los semitas que Pilato manifestó en varias ocasiones tiene su continuación en el propio proceso de Jesús intentando defenderlo hasta donde le fue posible, la primera reacción del procurador cuando le llevaron al reo fue devolverlo para que lo juzgasen con su propia

Palo en cuero repujado. Melchor Gutiérrez. 1979.



Arriba: "Ecce Homo". Juan de Arizoga. 1905.
Abajo: detalles lateral y frontal del Trono del Ecce Homo. Melchor Gutiérrez. 1996.

ley, pero los judíos no tenían potestad para ejecutar a nadie esto era un derecho que la administración romano se reservaba. Es entonces cuando le manda a Herodes pues la mayoría de los delitos de los que se le acusaba, revuelta y subversión, no pagar impuestos y proclamarse hijo de Dios, habían sido cometidos en Galilea, jurisdicción de Hero-

des, esta es la primera defensa que Pilato hace de Jesús, hubiese sido muy sencillo atender las peticiones del cortejo judío y acabar con la vida de Cristo en primera instancia y quedar bien delante de ellos. Cuando Jesús es devuelto, Pilato intenta volver a salvarlo mediante el indulto que se solía conceder en Pascua pero la estrategia falla y el pueblo, manipulado por el Sanedrín, decide liberar a Barrabás. Para saciar la sed de sangre de sus compatriotas judíos le manda flagelar con treinta y nueve horribles golpes, pero la delegación judía todavía no queda satisfecha y sigue solicitando la muerte de Jesús, el miedo a perder sus prebendas y su vida cómoda les hace reaccionar así. Pilato se siente acorralado cuando el Sanedrín le acusa de ser enemigo del César si deja en libertad al preso, pues éste se había declarado como rey y esto iba en contra del derecho romano siendo uno de los delitos más castigados. Cansado de tanta amenaza y de luchar contra corriente, le hace desistir, pide una palangana y una jofaina con agua y varios lienzos y se produce la famosa escena lavándose las manos. Existen escritores, Santos Padres y cristianos que consideran a Pilato como uno de los primeros seguidores, sin él saberlo, pues su voluntad siempre fue la de salvar a Jesús.

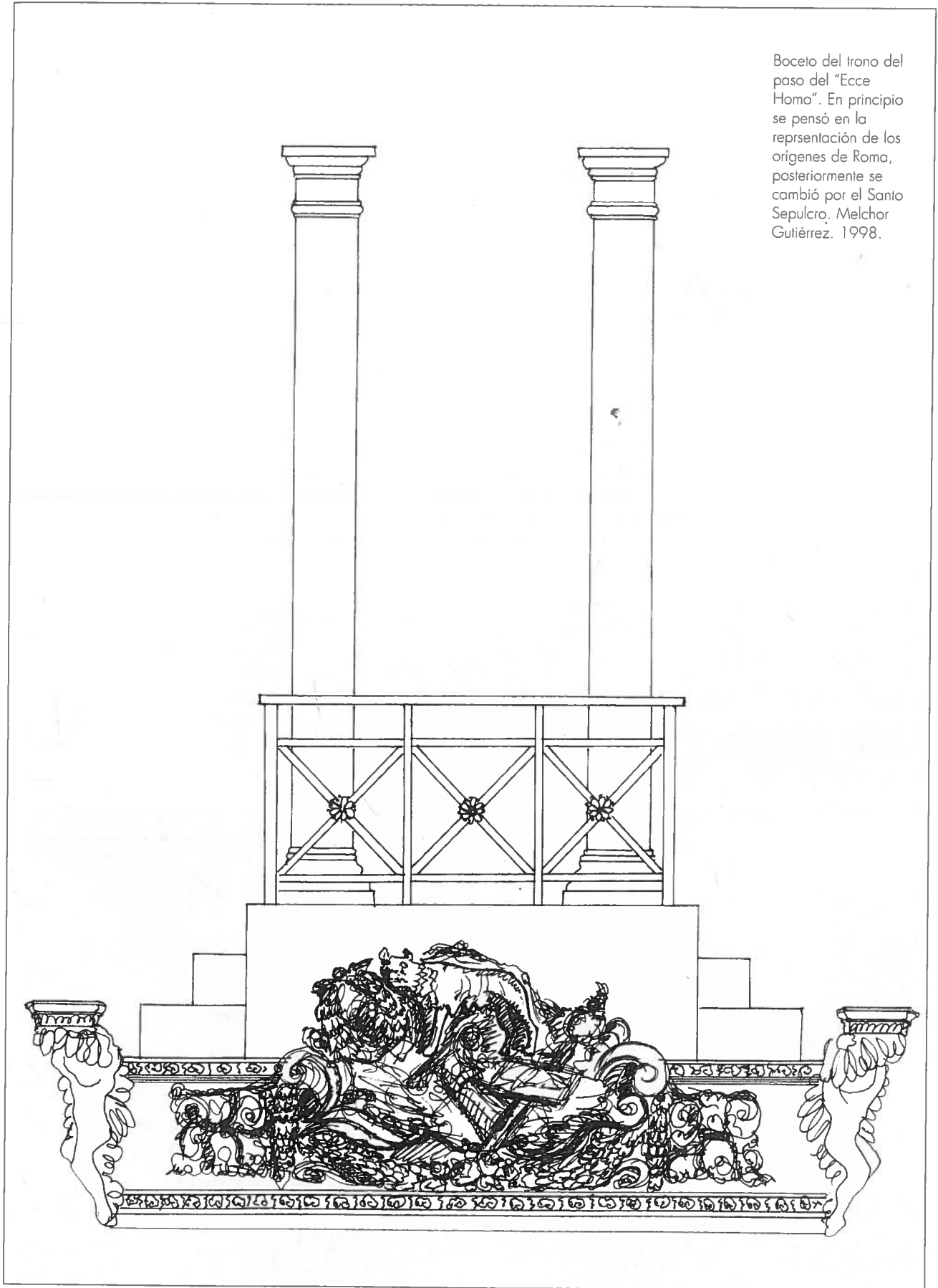
La Verónica

En uno de los laterales del paso del Ecce Homo. Gutiérrez San Martín representa la escena de la Verónica, iconografía desarrollada en profundidad anteriormente en el paso la mujer enjuga el rostro de Cristo. Es una talla piramidal donde el juego de volúmenes, los ropajes y los rostros ausentes con una expresividad etérea marcan la composición, el alargamiento, posturas inestables y el manierismo acentuado vuelven a hacer acto de presencia. La cara de Jesús es probablemente uno de los rostros más bellos de toda la semana santa leonesa.

La Piedad

Al lado contrario de la Verónica se dispuso la cartela perteneciente a la iconografía de la Piedad donde todas las características ya mencionadas vuelven a aparecer en este caso con un mayor misticismo y recogimiento religioso donde los valores cromáticos cobran un especial significado con el rojo bermellón de la Virgen y la encarnación del Cristo muerto. El tema de la Piedad aparece en el año 1300 según opinión de Panofsky, aunque en España no aparezca hasta finales del XIV y principios del XV por vía flamenca. Pero el verdadero impulso de este modelo iconográfico fue dado por la Piedad de Miguel Ángel realizada en 1498, obra básica para el desarrollo de la historia del arte y del

Boceto del trono del "Ecce Homo". En principio se pensó en la representación de los orígenes de Roma, posteriormente se cambió por el Santo Sepulcro. Melchor Gutiérrez. 1998.



reconocimiento de este modelo. En España quien mejor interpretó este arquetipo fue Juan de Juni, así queda de manifiesto en los relieves de terracota conservados en el museo provincial. Juan de Angés seguidor de aquel y probable autor de la Virgen de las Angustias procesionada por la homónima cofradía, también utiliza el mismo modelo de Piedad aunque con derivación italiana. La cofradía de Minerva y Vera también tiene esta tipología realizada por Luis Salvador Carmona en 1750.

El Santo Entierro

En 1998 se añade la última composición que completará el paso del Ecce Homo, se trata del momento en que van a enterrar a Jesús una vez descolgado de la cruz. Melchor Gutiérrez realiza un tema muy ortodoxo, con mucha pulcritud y simétrico. En total son seis personajes ubicados en la parte trasera del paso, María la de Cleofás y Nicodemo en la parte delantera muy cercanos a la cabeza de Jesús, en el otro extremo José de Arimatea y María Magdalena, en el centro se disponen la Virgen y San Juan como componente más ele-

vado de todo el grupo. Es una integración total del trono con el paso las figuras de aquel, de gran tamaño se han apoderado del espacio propio de lo visto hasta entonces es una unificación hasta ahora nunca conocida en la semana santa leonesa, el espacio queda reinventado para transmitir una sensación de globalidad totalmente impactante de cara al escultor y por supuesto al espectador. Los seis personajes imprimen verticalidad con distintas líneas de fugas rotas por la horizontalidad del Cristo muerto. A esto hay que añadir la ampulosidad de los vestidos, muy ostentosos, con mucho lujo en detalles y policromía al mixtión que ofrece unos falsos estofados de una calidad escasamente conocida en la imaginería reciente. Utiliza óleos para el color pues al ser los fondos de poliéster si se pasase sobre los panes de oro un punzón de boj se dañaría toda la obra por lo que se utiliza esta técnica sustitutiva con unos resultados magníficos. Volvemos a encontrar otra vez posturas arriesgadas, con mucho movimiento y torsiones manieristas de claro origen miguelangelesco, con la influencia del estilizamiento de El Greco con cuerpos alargados y en muchos casos semi incom-

Conjunto escultórico perteneciente a la trasera del trono del "Ecce Homo". Melchor Gutiérrez. 1998.



pletos como materia sin formar, sin terminar de nacer como ocurre con la figura del Cristo desnudo con un cuerpo indefinido y nada musculoso.

José de Arimatea

Es uno de los personajes destacados en la escena del Santo Entierro de Gutiérrez y son muy escasos los datos que tenemos sobre este personaje. El evangelista Lucas nos habla de él y de su pertenencia al Sanedrín pero que discrepaba en muchas ocasiones con las decisiones del Gran Consejo. Todos los evangelistas coinciden en que era un seguidor de Jesús. Era natural de Arimatea, el resto de su vida tenemos que encontrarla en evangelios apócrifos como el de Pedro y las actas de Pilato y un extraño documento, del siglo IV, llamado la venganza del Salvador. Citas posteriores legendarias asocian a José de Arimatea con el ciclo caballeresco del rey Arturo y la leyenda del Santo Grial, ya que se supone que recogió la sangre de Cristo en un cáliz antes de enterrarlo, por eso se le representa con alguno de los atributos de la Pasión, el lienzo funerario de Jesús, las tenazas, los clavos o frascos de ungüentos, siendo una figura clave en

todas las representaciones del descendimiento y su traslado al sepulcro cuyo dueño es probable que fuese el mismo José de Arimatea ajustándose a la ley romana de entregar el cadáver a la familia o a los amigos que lo solicitasen, en contra de la ley judía que prohibía enterrar en una tumba familiar siendo colocado en un pudridero hasta su descomposición. La tarde del viernes tocaba a su fin y era necesario el sepultar el fallecido lo más rápidamente posible pues la fiesta del Sábado, día sagrado para los judíos, no se podían realizar este tipo de prácticas. Incluso los hebreos pidieron a Pilato realizar el "Cruifragium", rotura de las piernas, aunque a Jesús no se le practicó pues fue el primero en morir de los tres crucificados. Era frecuente entre la gente acomodada la pertenencia de sepulcros tallados en roca calcárea que rodeaba la ciudad de Jerusalén.

Nicodemo

Otro personaje destacado que aparece durante la muerte de Jesús es Nicodemo, mencionado por San Juan cuando trajo una generosa cantidad de aromas para ungir y limpiar el cuerpo de Cris-

"Ecce Homo" de Arizaga. 19



to, aproximadamente unas cien libras de una mezcla de mirra y aloe, lo cual equivale a más de treinta kilos. Nicodemo era un fariseo interesado en la doctrina de Jesús. Su fe aumentó paulatinamente hasta el punto de llegar a defenderle delante de sus compañeros del Sanedrín cuando lo acusaron sin pruebas. Durante la crucifixión se presentó en el Calvario y en el entierro. Su rastro se pierde en el tiempo, según el presbítero Luciano, en el año 415 sus reliquias fueron descubiertas conjuntamente con las de San Esteban. Se le ha atribuido el denominado "Evangelio de Nicodemo" título que sirvió para refundir dos de los apócrifos más antiguos: "Las actas de Pilato" y "El descenso de Cristo a los Infernos".

María Magdalena

Natural de Mágdala, en la orilla occidental del lago de Genesaret. Según los evangelistas Marcos



Modelo en barro de la cartela frontal del trono del "Ecce Homo". Melchor Gutiérrez San Martín. 1996.

y Lucas ayudaba a Jesús con sus bienes desde que éste la liberara de siete demonios. Aparece en los momentos más destacados de la Pasión de Cristo, crucifixión, entierro y resurrección (Noli me tangere). Es conocida tradicionalmente como "la pecadora" pues estaba entregada al despilfarro, la ociosidad y los placeres de la carne. Durante la predicación de Cristo entró en la casa de Simón y allí lavo los pies a Jesús quien la acogió como amiga especial y la nombró su patrona y pastora. Una vez muerto Jesús sufrió persecución refugiándose en Marsella y predicando el Evangelio. Posteriormente marchó al desierto donde permaneció treinta años dedicada a la vida contemplativa.

Esto fue considerado como penitencia para subsanar sus pecados; como atributo le fue asignada la calavera, símbolo de los ermitaños. En las artes plásticas su cuerpo semidesnudo está cubierto

por largos cabellos ceñidos a él como si fuese un vestido, advirtiéndose la fusión de dos personajes distintos, María Magdalena y María Egipciana, anacoreta medieval. En las representaciones de ambas se suelen confundir con frecuencia. La escena más famosa de María Magdalena es cuando se presentó en casa de Simón, sabiendo que Cristo estaba allí, y comenzó a llorar y con sus lágrimas mojaba los pies de Jesús y con los cabellos de su cabeza los secaba, besaba sus pies y los ungía con el perfume, al igual que hizo en el sepulcro cuando Jesús había muerto. Otra escena de vital importancia es la protagonizada por María Magdalena cuando se encuentra con Jesús y ésta le confunde con el encargado del huerto y luego le reconoce como Rabbuni, forma más solemne, del arameo Rabbí, maestro. Jesús le dice entonces: "No me toques, que todavía no he subido al Padre. Pero vete y dile a mis hermanos que voy a encontrarme con mi Dios". En el arte gótico las efigies del Noli me tangere se encuentran en la escultura catedralicia con especial énfasis en la pasión de Cristo, estigmas en pies y manos, el torso desnudo con la llaga de la lanza y la cruz como símbolo de su triunfo. En ocasiones Jesús aparece con una azada al creer Magdalena que era el encargado del huerto, Cornelisz Van Oostsanen en 1507 y también en Juan de Flandes. Donatello la retrata ya de anciana, Rodin prácticamente desnuda abrazada al torso del crucificado ya muerto y El Greco la incorpora en una de sus grandes obras: "El Expolio" y en el cuadro "Visión apocalíptica" o "Apertura del quinto sello" refleja el momento de expirar Jesús, no la resurrección de los muertos, aparece M. Magdalena y no San Juan como se creía hasta ahora.

Emplazamiento del Santo Sepulcro

Durante el asalto de las tropas romanas a la ciudad de Jerusalén por parte de Tito fueron destruidos numerosos edificios, entre ellos el Calvario y el Sepulcro de Jesús. En el año 135 el emperador Adriano mandó arrasar la ciudad y construyó otra nueva bajo la cual quedaron escondidos los lugares emblemáticos de los creyentes. Constantino cuando se convirtió al cristianismo los sacó a la luz. El Sepulcro tenía una antecámara que recibe el nombre de: "oratorio del Ángel", la segunda estancia es propiamente el sepulcro, la entrada se cierra con una piedra circular, que San Cirilo en el siglo IV todavía conoció intacta. El máximo impulsor para derribar las construcciones romanas y desenterrar los símbolos de la Pasión fue el obispo Macario influenciando al emperador Constantino. Muchas fueron las trabas legales para cumplir su objetivo pues los templos paganos estaban pro-

regidos por los edictos de tolerancia dictados en el año 324. Y en segundo lugar, la restitución de un lugar del Imperio exigía pruebas contundentes de que anteriormente había servido al culto cristiano. Las razones de Macario para saber que allí se encontraban los restos estaban fundadas en la tradición local que pasaba de padres a hijos. Esta tradición es muy anterior a la profanación del Santo sepulcro por parte de Adriano. Los primeros cristianos ya iban al Gólgota, antes del 135 a venerar el lugar de la Crucifixión y muerte de Jesús. Adriano conociendo la importancia del lugar para los seguidores de Jesús decidió profanarlo, pero curiosamente no lo destruyó sino que se conformó con enterrarlo. Del edificio romano construido sobre el Calvario, se conservan algunos muros, principalmente cimientos del capitolio de la fachada que daba al *cardo maximus* construida con piedra reutilizada traída de otros edificios destruidos con anterioridad.

POÉTICA DEL CUERPO E ILUSIONES EN LOS ROSTROS

PROPORCIONES DEL CUERPO HUMANO Y SU HABILITACIÓN RENACENTISTA

El orfebre Arfe realiza estudios muy completos y pormenorizados sobre el cuerpo y no por ello cae en el error de que estas medidas sean inalterables o recetas para aplicar de una manera infalible. En su libro de "Varia" trata de la proporción y medida particular de los miembros del cuerpo humano, con huesos, músculos y los escorzos de sus partes. Las dimensiones son importantes para el arte pero no lo son todo para el hombre, la vivacidad del cuerpo y el bulto en movimiento son tan esenciales como la imagen estática de su figura.

Melchor Gutiérrez se encuentra en esta misma línea de trabajo en cuanto a su estudio anatómico pormenorizado a sabiendas de que el contexto y la propia disposición del cuerpo puede alterar de una manera esencial la indeleble condición humana. Otras obras que se encargan de analizar este mismo sentimiento son *De Sculptura* de Pomponius Gauricus (Florencia 1504), *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* de Alberto Dürero (Nuremberg 1528). Estos dos libros ya consiguieron llamar la atención del maestro orfebre y de igual forma sucede con San Martín, claves en la concepción de troncos tan emblemáticos como "La Verónica" o el "Ecce Homo" con disposiciones clásicas aunque con gestualización y excesivo alargamiento de miembros. Muchos artistas que trabajaron en las primeras décadas del siglo XV consideraban que la restauración de las buenas medi-



das se debía a pintores y escultores como: Polayolo, Baccio Bandinelli, Rafael de Urbino, Andrea Mantegna y Miguel Ángel, defendiendo la vuelta a un canon más alargado, como ocurre en los estudios de San Martín donde sus extremidades se incrementan hasta límites insospechados. Es frecuente que el artista interprete ciertos manifestos pictóricos en esta línea italianizante donde además de su concepto clásico prima el matiz de la inestabilidad en el enmarque debido a su disposición.

Arfe consideraba que las buenas medidas las habían traído a España desde Italia, Alonso Berruguete y Gaspar Becerra, los cuales daban como magnitud diez rostros y un tercio más. Esta última medida que será la de la *Varia*, no puede ser más de acuerdo con la época. El alargamiento manierista está aquí patente. Esta misma condición de la distensión anatómica queda de manifiesto en todas las figuras realizadas por Melchor Gutiérrez por lo que queda patente su seguimiento en esta

Cristo flagelado.
Pedro de Mena.
S.XVII.



...as del Santo
...to. La única
...fradía que
...presenta una
...Orden de
...Caballería.
En la página
siguiente:
...to del Santo
...Cristo del
...nclovo. Manuel
...ópez Bécker.
2000.

línea de actuación manierista. Pero estas variantes no son bien aceptadas entre el cerrado y conservador mundo de la Semana Santa no considerando en la mayoría de los casos nada más allá que se salga de las manifestaciones barrocas más puras. Igual sucedió en muchos tratadistas españoles posteriores a Arfe que no aceptaron estos condicionantes. Asensio y Torres en su edición de la *Varia* lo discute, concluyendo que es "más conforme con el natural adoptar las medidas de los modernos dándole al cuerpo humano de total altura diez rostros y dos tercios de otro o lo que es lo mismo, ocho cabezas de altura en lugar de diez rostros y un tercio que prescribe Juan de Arfe". En el capítulo V del título I del libro II, los comentaristas consideran al hombre con los brazos extendidos igual que su altura, nos da forma de inscribir un hombre dentro de un círculo o un cuadrado. Lo mismo que Ghiberti, Leonardo o Durero, hace que los brazos sean extendidos "en cruz" horizontalmente hasta la altura de la cima de la cabeza. En muchos casos nos indica que el centro del cuerpo humano es el ombligo que puesto en él un pie del compás y abierto el otro hasta la planta, con el brazo extendido pasaría un círculo y por la misma razón hará cuadrado equilátero, participando de

ambas perfecciones. El humanista Fernán Pérez de Oliva no precisa con exactitud la posición del hombre tendido inscrito en el círculo.

Es conocido cómo para Leonardo el centro del cuerpo humano es indistintamente el ombligo o el sexo según se inscriba en cuadrado o círculo, ya con las piernas juntas o ya separadas. Tampoco han faltado otras soluciones mixtas como la de Cornelius Agrippa o Paolo Pino, y ya se encuentran estas ambigüedades, como señalan Chastel y Klein, en Villard de Honnencourt, para el cual el hombre de pie tiene como centro el pubis y de frente o en marcha el ombligo. La búsqueda del centro del cuerpo humano para Gutiérrez viene determinada por el excesivo alargamiento de brazos y fundamentalmente de sus piernas coincidiendo en un punto intermedio entre el pubis y el ombligo. Para Sagredo este último era el centro natural, no matemático; quizá es esta razón puede explicar la frase de Arfe, el cual da al margen de la página referencias a un dibujo o ilustración que no existe en el libro. Es muy frecuente durante este período el análisis de las distintas partes del cuerpo y sus proporciones, tomando en muchos casos como referencia el cuadrado y se subdivide en tercios o sextos dividiendo y multiplicando.





Cristo del
Desenclavo.
Diseñado con una
doble finalidad,
crucificado y
yacente.

LA INESTABILIDAD Y LOS ESCORZOS

Las obras de Melchor Gutiérrez derivan de los manieristas florentinos y también de la figura de Alonso Berruguete, caracterizadas por el descoyuntamiento de los cuerpos, muchas veces incorrectos desde el punto anatómico, situados en manifiesta inestabilidad y con un canon muy alargado. También la angustia del espacio típicamente manierista se percibe en la obra de Juni, cuyas figuras parecen escapar de los espacios pequeños que las ahogan, al igual que le sucede a San Martín en las resoluciones de los tronos donde la adecuación al marco le condiciona sus figuras. Los Apóstoles del paso de La Verónica parece personajes teatrales deseosos de salir de sus encopetados marcos.

En lo que se refiere a ejemplos concretos de escorzos de rostro terciado y frontero, que solamente en algunos casos se encuentran en Dürero, señalemos que el "rostro caído a un lado", sirve para representar el movimiento de "gran tristeza" o "el sueño". Palomino primero y Matías de Irala después reprodujeron sus grabados, que como ejercicios didácticos debían ser muy útiles a los pintores españoles. Respecto a la parte de estudio del esqueleto y musculatura del cuerpo humano, Pacheco consideraba que daba en ella "general no-

ticia de la anatomía" y que sobre ello no se hablaba "tanto junto en otro autor nuestro".

A San Martín también le preocupa el estudio anatómico de los animales y su incidencia en el mundo humano y teológico. Su representación se manifiesta en el palio de la Virgen de los Reyes en sus bambalinas con la aparición del león como símbolo de poder e iconografía cristiana y las aves del paraíso a través de los loros como ligereza y contacto permanente con Dios. El propio Arfe representa esta tipología sobre el estudio de los animales con gran esmero de los principales cuadrúpedos salvajes y domésticos, aunque anecdóticamente nos avisa que no trata de "pescados, reptiles o insectos, pues estos no tienen medidas determinadas para el fin que se propone, que no es el científico, sino proporcionar alturas y formas para compararlos con el hombre". Los leones de San Martín son comparados con tigres: "el tigre es como leona y de su grandeza, tiene el pellejo amarillo con unas manchas negras y largas, pintado con círculos negros, puestos en igualdad de un lado y otro es animal fiero y muy ligero...." (Juan de Arfe). Todo ello hacían de esta obra una Historia Natural muy sucinta y elemental, tenía el mérito de ser un manual no muy extenso y fácilmente manejable.



ÓRDENES ARQUITECTÓNICOS EN LA OBRA DE GUTIÉRREZ

Los orígenes del escultor tratado abordan de una forma sistemática unos tratados arquitectónicos con derivaciones clásicas, aunque con bastantes matices. La aparición de arquitrabes, frisos y cornisas son consecuencia de un estudio en una fase inicial sobre todo a mediados de la década de los años ochenta. Uno de los impulsores de este concepto clásico en la arquitectura fue Arfe que supo proporcionar un breve y valioso tratado sobre los órdenes más ortodoxos y poner al alcance de los orfebres los modelos más usados de entonces en el culto. Fue entonces cuando en España como en América se llevaron a cabo las mejores piezas de plata y oro. Cuando sacó sus órdenes clásicos en castellano en 1585, hasta la fecha sólo se habían publicado los muy poco canónicos de Diego de Sagredo y en 1522 los de Serlio en la traducción de Villalpando. El tratado de Vignola era una especie de cartilla, el de Arfe era una verdadera miscelánea, fue obra que no falta en ningún taller u obrador de los maestros de obras. Fray Lorenzo de San Nicolás se dio cuenta de ello cuando lo resumió, en la segunda parte de su famoso Ar-

te y Uso de la Arquitectura, confiriéndole a la obra del español una categoría igual a la que concede a las de los italianos. Según reconoce Gutiérrez estudia en detalle los manifiestos de Vignola, Arfe y Rusconi, realizando aproximaciones estructurales en los paneles de los pasos del Prendimiento y el Cristo de la Agonía. El propio Arfe seguía los órdenes de Serlio. Según Salinero, Arfe introdujo vocablos franceses en la terminología arquitectónica, dejándose influir por el tratado *De Architecture* de Philibert de L'Orme, el cual fue publicado en París en 1567 y 1568. El propio marqués de Ureña alaba este empeño y elogia el libro de Arfe y luego en el siglo XIX, Assensio renueva y aumenta los modelos de la ilustración de las piezas de altar y procesionales.

Sin duda diversos tratados de Arquitectura influyeron en la obra del artista de Galleguillos de Campos. En fecha muy temprana se inició en España la producción y difusión de la tratadística arquitectónica. El primer tratado sobre órdenes clásicos, ya mencionado fue el de Diego de Sagredo, clérigo toledano burgalés, en lengua romance en Toledo 1524. La obra estrella fue la del platero y escultor Juan de Arfe "Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura, Sevilla 1585, sin duda el tratado español de repertorio renacen-

Detalle del trono del Cristo de la Agonía. Melchor Gutiérrez. 1995.



Procesión del Santo
Cristo del Perdón.
Martes Santo.

tista más divulgado durante el barroco. Obra esencial para la comprensión de los tronos de San Martín dedicados a los órdenes clásicos. Otro manual destacado fue el realizado por Rodrigo Gil de Hontañón (1505 - 1577) recogido posteriormente en el siglo XVII por Simón García oscuro profesional que trabajó en Salamanca. Como señaló Manuel Gómez Moreno, el libro de Simón García, en la parte correspondiente a Rodrigo Gil de Hontañón, es de lo que "tenemos de más enjundioso en este orden, dentro y fuera de España". Curiosa es la interpretación que hace Juan Carmuel de Lobkowitz cuando habla de la primera arquitectura en relación a su disposición militar, Adán y Eva atravesaron la Puerta del Paraíso Terrenal, era la única puerta que se abría en sus murallas. Con ramas construyeron su primera cabaña y luego Caín al fundar la primera ciudad inició el urbanismo. En muchos casos Gutiérrez realiza una composición ecléctica de manierismo y barroco. El montaje ornamental prima sobre la severidad clásica, pero sin olvidar las reglas de la simetría. El mismo padre Feijoo ponía en entredicho la

razón última de la armonía y la belleza, todavía los artistas del XVII estaban apegados a un mundo del que no se echaban abajo sus fundamentos.

MOTIVOS DECORATIVOS E ICONOGRAFÍA

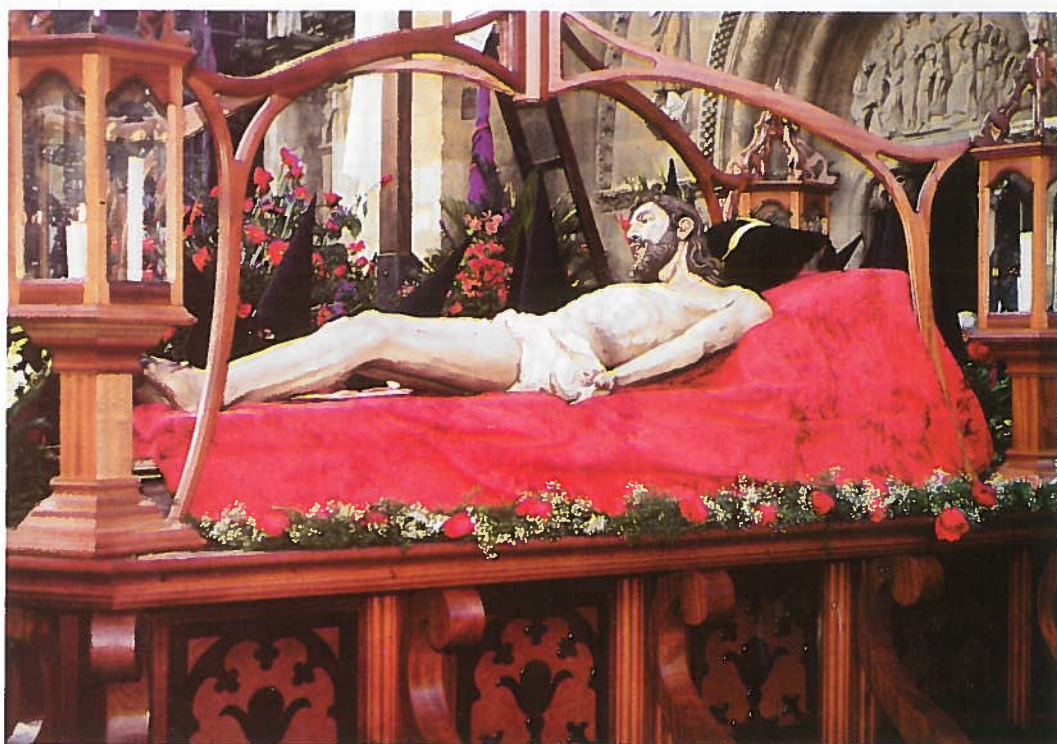
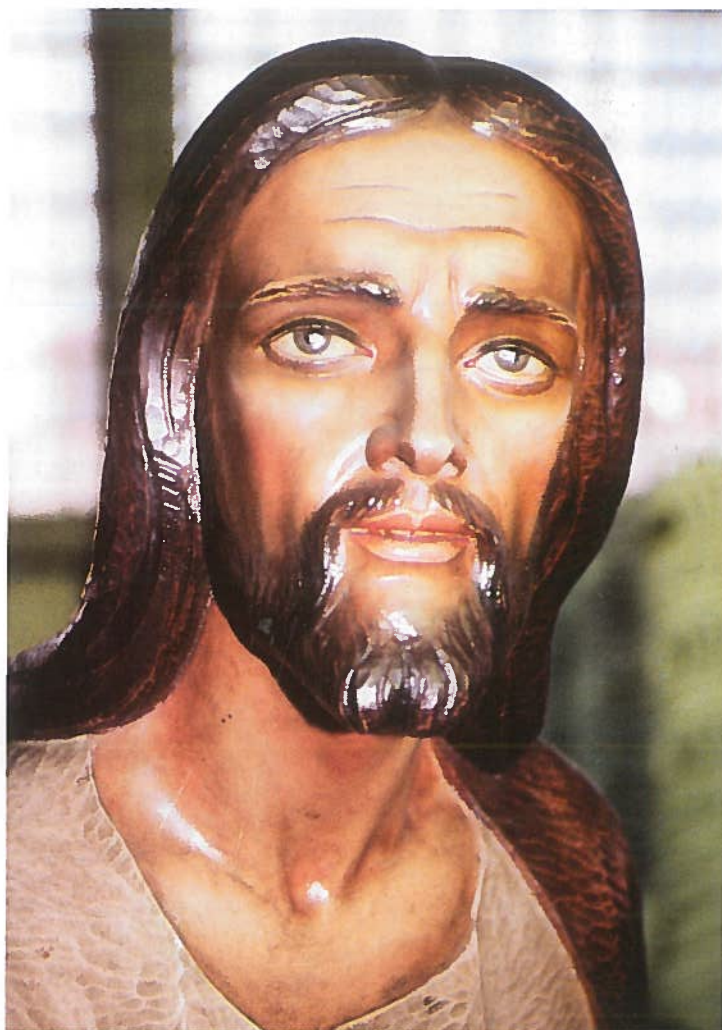
LOS ÁNGELES Y QUERUBINES

Es frecuente su aparición en los tronos procesionales, La Dolorosa de la Cofradía del Dulce Nombre o en las bambalinas alojadas en el palio que la cobijan. Uno de los máximos exponentes de esta tipología y espejo del autor estudiado es Fray Matías de Irala, tratadista del siglo XVII. En su "Método sucinto y compendioso incluyó varias láminas en las que representó a los seres angélicos ya en su condición de arcángeles, luchando al lado de San Miguel contra los pecados capitales, con figuras de demonios o con las cabezas de alados querubines o angelotes que hay que identificar con los seres seráficos. Murillo también es un especialista en plasmar angelotes al igual que Claudio Coello. García Hidalgo incluía en sus Principios para estudiar varias láminas de angelotes vistos en volandas con distintos escorzos y posiciones, entre nubes portando coronas de flores. Los de Irala son más bien retozones, que no configuran un entramado genérico sino algo fragmentario. Interesante es la lámina donde aparecen varios ángeles, bajo un cortinaje y un marco barroco, con variados instrumentos musicales, a manera de orla rodean a los que sostienen las iniciales "D. O. N.", mientras en la parte baja están los que, entre trofeos musicales, forman una orquesta, tocando el órgano, la gaita, el triángulo, una zanfonia y un clavecín. Probable modelo para un diploma es, sin duda, la aplicación de lo que fragmentariamente da en las otras láminas, tan acordes con una tradición de los angelotes cuyos antecedentes italianos, de grabados de Guido Reni y sus discípulos boloñeses, podían ser citados en tanto que modelos tópicos en la época. André Chastel ha señalado el valor dionisíaco de estos personajes: "el corro de los amorini y la danza frenética de los putti definen un registro nuevo donde se hacen explícita una vitalidad elemental en lo que tiene de mayor espontaneidad y viveza".

ORNAMENTACIÓN, PARAÍSO PERDIDOS Y NOTAS CALIGRÁFICAS

Uno de los puntos esenciales de la obra de Melchor es la decoración y el ornato en todas sus composiciones. Los motivos florales son muy fecundos al igual que los marcos arquitectónicos ya tratados. Una de las fuentes de inspiración para este tipo de motivos lo encontramos en Fray Matías

de Irala en el Método Sucinto y Compendioso. La mayoría de esta obra es barroca del siglo XVII vinculándose su estilo al que los historiadores del arte alemán califican de Ohrmuschelstil, "estilo auricular" o también denominado cartilaginoso, en el cual los antecedentes son de pura estirpe manierista. Los planteamientos de San Martín se mueven en esta misma dirección, un concepto y una disposición manierista pero con aderezos y planteamientos decorativos barrocos. La proliferación de elementos en muchos casos rebasa lo armónico, con un sentido especulativo y acrítico de su morfología, emparentada esta última con los grotescos que tan importantes fueron en el renacimiento español. Esta disposición barroca cargada de "horror vacui" se aplica con tarjas, orlas, cartelas, marcos, ménsulas, candelabros, urnas, cráteras, jarrones, espejos, cintas, guirnaldas, frutas, rosetas, zarzillos etc. Todo un mundo decorativo cargado hasta el extremo con la mezcla de figuras zoomórficas, ángeles, evangelistas, apóstoles, mascarones, cotorras, loros, pavos. Todo ello sirve para cualquier técnica decorativa: cuero repujado, tronos, bambalinas, palios grandilocuentes, guarnicioneros, diseños en plata, ensamblaje de tronos, ornamentación floral o estucado de un panel. En muchos casos al escultor no le importa la procedencia, ya sea religiosa o profana, el diseño y la colocación estética aseguran su éxito. Todo se convierte en un microcosmos, en una pequeña Jerusalén Celeste, donde se conciben realidades apa-



Arriba: Rostro del Cristo perteneciente al Paso de la Casa de Betania. Víctor de los Ríos 1969. Abajo: momento de la celebración del Desenclavo.

rentes, con grandes ansias de ornato y virtuales efectos decorativos.

El tema del ornamento ha sido y sigue siendo una de las cuestiones más debatidas de nuestra época. En el terreno de lo teórico, desde que en 1908, Adolf Loos escribió el texto *Ornamento y delito*, son muchos los críticos que juzgan que las obras de arte que tienen sentido decorativo o presentan una prolija ornamentación suponen una regresión a la barbarie y pertenecen al género del mal gusto. La vieja querrela barroco - neoclásico se ha renovado en nuestro siglo. Primero con el racionalismo en la arquitectura, después con la abstracción geométrica en la pintura y escultura y hoy con el arte minimal, todo ornamento está proscrito y es aborrecido. El tema de la ornamentación suele tener unos movimientos pendulares, en épocas de cierto cansancio purista se recurre al ornamento y viceversa. En la obra de Melchor Gutiérrez aparece con mucha frecuencia la ornamentación floral y vegetal en referencia al mundo renacentista y en cierta medida al gótico flamígero. Muchos de los encadenamientos progresivos de sus tallos beben directamente de la miniatura irlandesa, ejemplo indiscutible de ornamento como arte por sí solo. En cuanto a motivos geomé-

tricos abundan menos en sus obras teniendo hasta el momento escasa tradición islámica. Obra clave para la comprensión del ornato es el tratado del inglés Owen Jones en su monumental *"The Grammar of Ornament"* (1856) al igual que el *Álbum Enciclopédico _ Pintoresco de los Industriales*, por L. Rigalt (Barcelona 1857) que reunía una colección de figuras geométricas, de objetos de decoración y ornato en las diferentes ramas de albañilería, jardinería, carpintería, cerrajería, fundición, ornamentación mural, ebanistería, platería, joyería, tapicería, bordados, cerámica, marquetería etc. Para un buen desarrollo de estos motivos es necesario asentarse bajo una buena instrucción teórica, como sucede con San Martín, luego surgirán los grutescos, candillieri y arabescos correspondientes.

Otra de las preocupaciones estéticas que le asaltan a Gutiérrez son los techos de los palios donde previamente ha realizado una Virgen normalmente con la tipología de Reina Victoriosa. En el palio de La Dolorosa realizado para la Cofradía del Dulce Nombre, incorpora al techo diversos escudos de los Partidos Judiciales de la provincia de León, con ello consigue crear un techo con perspectiva fingida y un aumento del espacio

En la página siguiente:
arriba, Momento de la procesión del Santo Cristo del Desenclovo.
En el centro, detalle del paso del "Lavatorio". José Ajenjo. 1998.
Abajo, escultura de "La Piedad". Ricardo Flecha Barrio. 1998.
En esta página: detalle del paso del "Santo Sepulcro". Vicente Marín Morte. 1996.



donde se ubica la talla. Este tipo de decoración fue introducido en España a mediados del siglo XVII por los italianos Colonna y Mitteli en términos pictóricos. Otras fuentes destacadas de este tipo decorativo fueron protagonizadas por Francisco Rizi y Claudio Coello, con la llegada del italiano Lucas Jordán esta manifestación alcanzó su máximo esplendor, otra aportación destacada de otro italiano fue la realizada por Jacome Bonavia, que trabajó para la corona en los Sitios Reales de La Granja y Aranjuez. Irala fue otro genio en esta disciplina de un ejemplo pictórico que poéticamente se ha calificado de "arquitectura sin materiales".

En cuanto a la caligraffa, Gutiérrez aborda este territorio en los palios ya mencionados con una inscripción dedicada a la Virgen y otra aludiendo a la ciudad de León sobre el honor y su relación con el fiero animal, bello y fuerte. En el Antiguo Régimen se le concedía mucha importancia a la caligrafía, entonces llamada "ortographia", era fuente de saber y de refinado status social. Palomino criticaba esta postura, si era mejor hacer buena letra o escribir bien este arte reportaba beneficios sobre todo en las clases altas que escalaban puestos en la Sociedad. Calderón de la Barca denominó a la escritura "callado idioma" capaz de proporcionar al saber "duraciones que el tiempo no consume", por supuesto era primordial para hombres de leyes y letrados pues su valor trascendía desde un plano muy elevado y la primera razón intelectual.

EL SIGNIFICADO DE LA OBRA DE GUTIÉRREZ

La importancia de sus intervenciones radica en su peculiaridad y rareza con lo acontecido hasta entonces en el panorama de la Semana Santa de León. Su nueva metodología y adecuación compositiva tienen el interés de integrarse en el fecundo cuadro actual pasional. Desde que en 1979 realizó su primera obra, el palio de La Dolorosa, hasta sus intervenciones más recientes, el paso de la Virgen de los Reyes, han transcurrido veinte años de evolución personal y artística enriqueciéndose sus fórmulas académicas e investigando en nuevos campos compositivos. El ha contribuido a engrandecer este complejo marco de los pasos leoneses, desde las épocas más duras donde las procesiones habían decaído en el plano social hasta límites insospechados, hasta la eclosión más desbordante de mediados de la década de los años noventa y la consolidación actual. Uno de los reproches más frecuentes que se le hace a Gutiérrez es la utilización del poliéster en la realización de

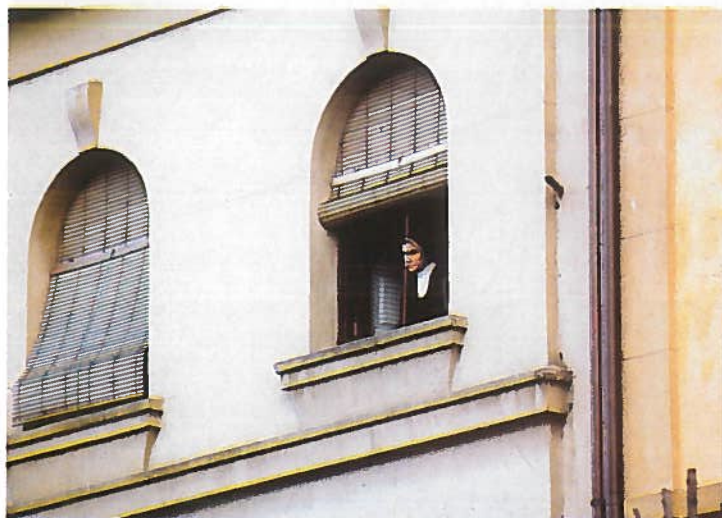


sus figuras, tanto de bulto redondo como de los relieves incorporados en los troncos. Pero las lanzas en su defensa se están rompiendo progresivamente, dejando claro su calidad de impronta sin dar importancia al principio en que se plasma su pensamiento y sus ideas. Pero por otro lado ha realizado esculturas en madera tan reclamadas por sus

detractores teniendo en cuenta que lo primordial es el modelo en barro, pudiendo ser realizado posteriormente en cualquier superficie. En ciertos círculos intelectuales, se achaca a Melchor Gutiérrez y en general a todos los imagineros contemporáneos de ser unos meros copistas de los genios del barroco y del renacimiento careciendo en muchos casos del sentido del Arte en mayúsculas, pasando a ser unos meros copistas. Afirmando los más radicales ser algo anacrónico y fuera del tiempo en que vivimos.

El propio Luzón ya en el siglo XVIII hablaba sobre los "copiantes", decía que estos al intentar asimilar las ideas de los otros para el sentido común, llevaban a cabo una operación que consistía en hacerse dueños de la materia y de los autores que la han tratado, entresacar de todo lo mejor, añadir de lo suyo lo que convenga, decidir, tomar partido, aprobar, reprobar, hacer exacta y prudente crítica, desentrañar los asuntos y las verdades ocultas y darles otro orden, otro aliño, otra luz y

Arriba: la fe oculta tras los muros.
Abajo: la Colegiata de San Isidoro, escenario del Desenclavo.
En la página siguiente: procesión de la Despedida. Cristo del Gran Poder.



otra hermosura por medio de una buena composición, de un método justo y de un estilo propio y adornado. Nada mejor para su defensa que ver en Gutiérrez un artista polivalente, repleto de ideas innovadoras, con un nuevo lenguaje y sus amplios y potentes volúmenes con un tratamiento enjuto de las proporciones y en nada plagario. Artista proteico y hábil es una prueba evidente de la destreza y el desarrollo que pueden alcanzar antiguas fórmulas con un sentimiento contemporáneo. El Barroco es un punto de referencia fundamental, con un lenguaje, unas actitudes y unas formas, pero estaba al servicio de una sociedad jerarquizada sometida a unas fuertes normativas. Hoy en día ese peso secular no es tan determinante y por supuesto no hay un modelo Trentista que tenga que combatir herejes y religiones ascendentes. Sólo se trata de plasmar un modelo, litúrgico, ritual y sobre todo popular al servicio de una ciudad y un pueblo. San Martín es el divulgador y recopilador de unos viejos esquemas en los que solamente prima los modelos evangelizadores de la religión triunfante sino que plasma belleza asociada a un arte nuevo buscando equilibrio entre forma e idea. Los cánones ideales se acercan al manierismo, pero con luz propia e identidad de caracteres en cuanto a un paradigma en adecuaciones heroicas muy cercanas al impacto lírico del Romanticismo más ferviente.

REFLEXIONES SOBRE: FE, DESFILES PROCESIONALES Y ARTE

PROCESIÓN: PEREGRINACIÓN DE LA IMAGEN

Durante muchos años las procesiones han constituido un conjunto de prácticas en torno a deseos centrales en la vida de las personas. El "pasar" o procesionar imágenes se puede entender como un fenómeno extendido cronológica, social y culturalmente aceptado. A pesar de que en muchos casos el sentimiento religioso se haya terminado, queda el componente folklórico y artístico que siguen vigentes en la sociedad actual. Se podrían buscar similitudes en cuanto a su movilidad en las peregrinaciones. Aun cuando muchas de las prácticas se hayan extinguido, no son sólo parte de cosmologías muertas, tan encerradas en el pasado que sólo merecen estudiarse por su interés intrínseco o por el lugar que ocupan en una tradición cultural que acaba en nosotros. El libro más moderno y lúcido sobre el tema observa con acierto que las peregrinaciones han compartido la falta de atención generalizada hacia fenómenos marginales del proceso social y de la dinámica cultural por parte de quien se empeñan en describir los hechos



ordenadamente institucionalizados o establecer la historicidad de los acontecimientos prestigiosos nunca repetidos. Las intenciones personales de cada cofrade son muy distintas, desde posiciones familiares, promesas de enfermedad, trabajo o convencimiento religioso. Tampoco se puede olvidar el tema social, del que muchos se sirven para conseguir propósitos individuales. Esos pequeños santuarios intermedios aceleran el pulso de la esperanza y de la emoción concentrada, que se expresa y exterioriza en el último convento. Los viajes y procesiones se inician con la expectativa, aunque a veces débil, de obtener algo diferente a la tierra. El ámbito de procesionar es una manifestación sobrenatural que rebasa los límites lógicos, es una mezcla de tradición y fe difícil de describir.

Estas imágenes obran milagros y dejan constancia de ellos, hacen de mediadoras entre nosotros, el cofrade el ente sobrenatural y graban en las mentes el recuerdo de la procesión que es lo que las hará perdurar en el tiempo. La multiplicación de la imagen sagrada se realiza mediante carteles, videos o reproducciones, tamaño cartera, que el bracero guarda como un tesoro. Aquel que por cualquier circunstancia se queda sin la imagen del Cristo o de la Virgen en cuestión sufre un ver-

dadero disgusto, es la única recompensa además de las flores al final del cortejo. Fue famosa la peregrinación a Ratisbona, en que no había copias suficientes para que todos los peregrinos pudieran llevarse una y que muchas personas gritaron y lloraron por tener que regresar con las manos vacías. Al año siguiente se fabricaron más de cien mil reproducciones en arcilla y otras diez mil en plata, en la que podía verse, en relieve la hornacina y la imagen de la Virgen. Figuras típicas de los grandes santuarios de Europa, sobre todo en Baviera e Italia. Aunque en principio las imágenes eran toscas y servían para la veneración independientemente de su belleza, en la actualidad se busca la perfección mediante tallas atractivas como ocurre con las obras de Gutiérrez, es la razón para decorarlas, iluminarlas y darles colores refulgentes, caso del palio de la Virgen de los Reyes o el yacente de Jesús Sacramentado. Todo esto suscita veneración y atrae a las masas. Por eso es frecuente la rivalidad entre las cofradías por defender sus pasos o sus Vírgenes. El propio Tomás Moro plasmó una conversación entre peregrinos: el primero insiste: "De todas Nuestras Señoras, la que más amo es la de Walsingham" y dice el otro: "Yo, Nuestra Señora de Ipswich". Pronto advertimos cómo la imagen

Hacia el Padre.
Mendizábal. 1983.
Jesús Divino Obrero.



se adorna o simplifica, se embellece o se vuelve más esquemática y cómo su expresión se hace más ruda o edulcorada.

SOBRE LA MEDITACIÓN DE LAS IMÁGENES PROCESIONALES

Tal vez no tengamos ya el ocio suficiente para contemplar las imágenes que están ante nuestra vista, pero otrora la gente sí las miraba y hacían de la contemplación algo útil, terapéutico, que elevaba su espíritu, les brindaba consuelo y les inspiraba miedo. Todo ello con el fin de alcanzar un estado de empatía, y cuando examinamos cómo llegaban a su objetivo, vemos claramente no sólo la función de las imágenes sino también la capacidad que muchos de nosotros no hemos activado aún. Es probable que hoy en día las motivaciones sean muy distintas y ese movimiento interior ya no se produzca con la misma fuerza. El avance de la ciencia y las explicaciones empíricas han dejado de lado el aspecto teológico y las representaciones con fines afectivos. Lo verdaderamente importante es el auge de las cofradías y el protagonismo cobrado por nuestro autor tratado. Quien medita debe representar escenas mentales del mismo modo que el pintor representa escenas del mundo re-

al. El meditador imita a Cristo igual que el pintor copia a su modelo y eso es así porque a Cristo se le hace Hombre, como uno de nosotros. Las imágenes son más eficaces que las palabras, con grandes posibilidades afectivas. Nuestras mentes son burdas, no místicas e incapaces de elevarnos a los planos de abstracción y la espiritualidad pura ¿qué mejor modo de entender plenamente los sufrimientos y las obras de Cristo que por medio de la emoción empática? su sufrimiento después de todo se debió a su Encarnación en cuerpo de hombre. Nos acercamos más a él y tomamos más fácilmente como modelos para nuestras vidas la suya y la de sus santos cuando sufrimos con ellos, y la mejor manera de lograrlo es por medio de las imágenes.

Esta misma teoría la acercamos a la Pasión de Jesús donde Marrow ha estudiado el desarrollo de la devoción privada y metódica a la Pasión. Parece que ésta se inicia con los franciscanos. Entre los primeros tratados quizás sea el más importante: "De meditatione passionis Christi per septem diei horas libellus" (Pequeño libro de meditación sobre la Pasión de Cristo, dividido conforme a siete horas al día) escrito por el Pseudo - Beda. Las marcas de los azotes y las heridas sangrantes de su cuerpo

Virgen de la Alegría.
Anónimo. S. XVIII.
Nuestra Señora de
las Angustias y
Soledad.



Arriba: "Crucifixión",
Faustino Sanz
Herránz. 1992.
Dulce Nombre de
Jesús Nazareno.
Abajo: Yacente.
Ángel Estrada.
1964. Angustias y
Soledad.

se vuelven focos de infección al mezclarse con los escupitajos de quienes se burlan de él, y se inflaman debido a la suciedad de la tierra con que las frotan. Con todo esto tanto la práctica como la teoría de la meditación demuestran que entendemos lo notional apoyándonos en nuestra reserva de experiencias visuales, no sólo de las cosas naturales que hemos visto sino también de formas

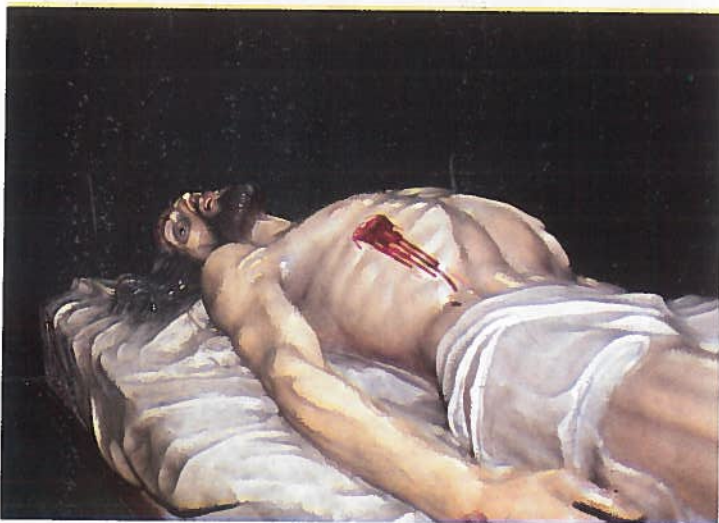
los responsables de la puesta en escena no buscan solo una respuesta didáctica sino un espectáculo fastuoso y con el mayor ornato posible. Cuando Freud en Tótem y Tabú, trató de justificar la tendencia a atribuir vida a objetos inanimados, cito a Hume: "Existe en los seres humanos una tendencia universal a concebir todos los demás seres como a sí mismos, y a transferir a todos los objetos las cualidades que conocen de cerca y de las que son íntimamente conscientes".

¿VERDADERA MISIÓN ARTÍSTICA?

LA CERTIDUMBRE DE LAS ESCULTURAS RELIGIOSAS

Una alegación frecuente durante la Reforma por parte de quienes criticaban el empleo de las imágenes religiosas, decía que era ridículo suponer que las imágenes de Cristo y los Apóstoles se parecían realmente a ellos. Los defensores de esta práctica aludían que San Lucas conocedor de los personajes en directo había dejado una serie de pinturas que reflejaban sus rostros, aunque luego se disparó el número de dibujos supuestamente realizados por el Evangelista, que lógicamente no podrían ser todos de él. La pretensión de que sobrevivieron cuadros y pinturas de Cristo desde los tiempos apostólicos nunca dejó de repetirse. La verosimilitud no es y nunca fue un complemento necesario para la función de las imágenes como auxiliares de la memoria. Los propios apologistas ortodoxos lo sabían. Podrían haber planteado el problema que independientemente del aspecto externo de las imágenes estas podían servir con indicaciones adecuadas como recuerdos o símbolos de lo que se suponía que representaban. Según la doctrina cristiana de la Encarnación, Cristo es a la vez Dios y hombre. Su naturaleza divina no es circunscribible pero su mentalidad humana sí lo es. ¿Cómo puede representarse la humanidad de Cristo sin menoscabar la integridad y permanencia de su naturaleza divina, como exige la doctrina de la Encarnación? Simbolizar a Cristo por medio de una Cruz, un pez o un cordero puede que no menoscabe su divinidad, pero el único modo de entender su naturaleza humana es representándolo como hombre. Hacia finales del siglo III, Eusebio de Cesarea ya dejó constancia escrita de la presencia de Paneas de una escultura cristiana que mostraba a Jesús curando a la mujer con hemorragia (la hemorroísa de los Evangelios).

Durante el siglo VII la mujer que sufrió la hemorragia se identificó con la Verónica, en una versión de las Actas Apócrifas de Pilato. Se supuso que ella acudió a un pintor para encargarle un



de representación más o menos convencionalizadas. En nuestras mentes, construimos imágenes basándonos en el recuerdo de las cosas que hemos visto, para captar lo no visto. Tratándose de imágenes reales, la tarea es más fácil, aunque permitan un margen más amplio para apreciar lo puramente formal a expensas de lo prescrito como objeto de nuestros pensamientos. La realidad de ver de una forma secuencial todo un ritual sobre la Pasión de Jesús emana de las conciencias del espectador una especial sensibilidad, del mismo modo

En la página siguiente: "La Piedad". Luis Salvador Carmona. 1750. Real Cofradía de Minerva y Vera Cruz.





Nazareno. Pedro de la Cuadra. 1612. Dulce Nombre de Jesús.

cuadro de Cristo. "Cuando mi Señor recorría los caminos predicando, yo estaba privada de su presencia, muy a mi pesar. Por eso deseaba tener un retrato suyo, para que cuando él no estuviera presente, la figura de su retrato pudiese al menos brindarme algún consuelo". El paso de la Verónica perteneciente a la Cofradía del Dulce Nombre es emblemático para la obra de Gutiérrez pues en él plasma uno de sus tronos más destacados con la representación de los Apóstoles. Hacia el siglo XII se suponía que el sudario con el que Cristo se limpió el rostro lleno de sudor y de sangre cuando iba camino del Calvario, dejando sus facciones impresas, era el que estaba en la Basílica de San Pedro en Roma. Así nació la leyenda de la Verónica ofreciendo su pañuelo para limpiar al Señor y él se lo devolvió con sus facciones impresas. La Sábana Santa ha sido otro fiel reflejo del rostro de Cristo, aún cuando ésta nunca se ha supuesto que su origen fuese el sudario con el que amortajaron a Cristo antes de enterrarlo, y pese a que la historia escrita de la sábana que sobrevive en Turín no puede remontarse en el tiempo mucho más allá del siglo XIV. Existe una descripción de Léntulo, un romano que trabajaba para el Gobierno en Judea en

tiempos de Tiberio César, que después de ver a Jesús escribió al Senado romano describiendo su rostro bien parecido, el pelo partido a la mitad, altura media - alta y aspecto tranquilo y venerable. Esto dio pie a la creación de imágenes durante el siglo XV, incluida la famosa de Jan van Eyck, díp-tico holandés con el rostro de Cristo. La descripción de Léntulo es ideal, sin reservas, pues se precia de ser una especificación de primera mano dejando poco margen con el aspecto imperfecto del hombre común.

Dos son los personajes en la historia de la escultura española que se acercaron de una forma más concienzuda a la búsqueda de un meticuloso análisis anatómico y un modelado realista. Martínez Montañés (1568 -1649) trata un estudio policromía muy intenso creando un efecto ilusionista, tiene una técnica en la carne tan perfecta que transmite la sensación de correr sangre por sus venas. Se busca el esplendor a través de los rasgos y los gestos. El segundo personaje es Gregorio Fernández (1576 - 1636) con numerosas versiones impactantes del Cristo Muerto, la sangre coagulada, la boca entreabierto, la carne rota. Todo ello para dar sensación de verosimilitud y acercamien-



to al natural. Se puede argumentar que el realismo siempre es relativo, que la semejanza y la similitud son arbitrarias y convencionales y que el parecido con la naturaleza no puede determinarse de manera absoluta pero la historia de todas las imágenes que hemos repasado pone de manifiesto que fueron hechas con la intención de parecer lo más realistas posible, en función de la percepción del artista, con la intención de verlas en pura presencia viva, dejando en el aire la categoría o conciencia de su clasificación con respecto al arte. Gutiérrez San Martín no busca un modelo natural, sino que tiene una perspectiva propia y un microcosmos particular, con miembros muy alargados, sensación de inestabilidad, figuras muy delgadas, nada robustas y todas con aspecto intrigante y mirada perdida. En muchos casos el signo se confunde con el significado para convertirse en la única realidad presente. Todo se basa en una recreación más o menos creíble de los que estamos viendo: un apóstol, evangelista o Cristo muerto en la Cruz. La división entre el arte teológico y el sentimiento artesanal es difícil de diferenciar, sólo cabe la distinción en la intencionalidad del autor en cuanto a causa y pensamiento.

LA FUNCIÓN INTEGRADORA DE LOS TRONOS Y PASOS PROCESIONALES

El decreto promulgado por el Concilio de Trento en su última sesión (3 de diciembre de 1563) no es, como se ha repetido con frecuencia un decreto sobre las imágenes, aun cuando afecte al problema de los intermediarios del culto y de la fe (los santos) cuyo poder se manifestaría a través de sus reliquias e imágenes. Este hecho justificaría por sí sólo el análisis de toda imagen nacida de la poética de la Contrarreforma desde el ángulo de la función fática: "Las imágenes son instrumentos para unir a los hombres con Dios...". Francisco Pacheco desarrolla la misma idea en su *Arte de la Pintura* (1649): "Mas hablando de las imágenes cristianas, digo que, el fin principal será persuadir los hombres a la piedad y llevarlos a Dios". El ideal de Melchor Gutiérrez además de buscar un acercamiento hacia el mundo celestial es la persecución de los ideales de belleza que el establece dentro de sus cánones. No encontramos ningún proyecto suyo carente de belleza, huye de la fealdad y por tanto se acerca a los parámetros cuestionados en el capítulo anterior sobre la verosimili-

Trono del Paso de la Flagelación. Dulce Nombre de Jesús Nazareno.



Arriba: detalle de La Casa de Betania. Víctor de los Ríos. 1969. Hermandad de Santa Marta. Abajo: religiosidad, tradición y cultura inundan las calles.

tud del rostro de Cristo, pero siempre con ideales de belleza. Por esta razón, los teóricos de la imagen en la época de la Contrarreforma señalan una gran diferencia entre el pintor puro artífice y el pintor artífice cristiano. Uno practica el arte puro (pura arte, arte sola) y su fin es la semejanza, mientras que el otro practica un arte sagrado con

finés de persuasión. Agustín de Hipona forjó una teoría sobre la contemplación de las visiones. Para establecer el status teológico de la visión:

La contemplación ¿es una gracia rara y extraordinaria, o bien rara, pero que forma parte del plan ordinario de la Providencia? Los dones místicos son necesarios para la perfección, pero si bien la hacen posible no la constituyen.

¿Existe una contemplación adquirida o activa, o bien toda contemplación es pasiva? Hay una sola clase de contemplación; es infusa, siendo como es fruto de los dones del Espíritu Santo, pero reviste dos formas, activa y pasiva. La apreciación sobre los tronos de Gutiérrez San Martín desemboca, cuando menos, en reflexión por la dualidad de ideas que transmite y por su conocimiento inmediato de problemas iconográficos puestos en funcionamiento a través de un ciclo cosmológico de clasificación puramente circunstancial. El aspecto teatral en los Apóstoles de la Verónica, las poses manieristas de La Crucifixión, el ornato oriental de la Dolorosa o el academicismo de El Prendimiento son persuasivos en cuanto a su visión a pesar de la mediatez del artista sabido. Otro problema detectado en el período medieval, es el de las falsas visiones, Gerson elaboró una técnica de detención de visiones impuras, que atribuyó al frenesí, a la manía o la melancolía. Pese a una codificación de leyes estrictas del "discernimiento del espíritu", los peligros de la ficta visio siguen siendo uno de los mayores problemas de la experiencia mística. Textos importantes de la espiritualidad católica de los siglos XVI y XVII nos hablan de ella y la conclusión más evidente que se puede sacar es la siguiente: "No existe visión que sea completamente cierta". Toda contemplación está sujeta a parámetros subjetivos valorables en cada sujeto, las circunstancias personales de creencia o no, la puesta en escena o en la calles del paso tratado, la estima que se tenga sobre el creador del grupo, en este caso vivo, y por tanto sujeto al dictamen popular. La visión de un trono o paso activa el principio de la meditación que le es propio, la imagen que fija los ojos hacia el espectador es como una participación de una experiencia visionaria y jamás se encontrará de vacío ante la subyugación material.

EL LENGUAJE CORPORAL DE LA IMAGINERÍA

En la época de la Contrarreforma, el paradigma de la storia albertiana funciona todavía sin fallos y el lenguaje gestual es uno de los ejes definitorios. Este debe responder con claridad a los fines retóricos de la imagen: "los gestos deben ser expresados de tal manera que puedan ser comprendidos incluso por un ignorante". Existe una gran



oposición medieval entre gesto, visto como práctica comunicativa lícita y gesticulación que es la exageración abusiva de esta práctica, oposición que evidencian también estudios recientes. Dicha tensión se mantiene a lo largo de toda la Edad Media hasta el alba de la era moderna, para llegar al fin a la situación extrema, que proscribió el ejercicio de la oración no sólo la gesticulación desbordante, sino incluso el gesto en sí: “No es necesario para orar perfectamente hacer ceremonias exteriores, cruces, movimientos y visages con los ojos, cabeza y manos”. Sobre la posible idealización de un retrato robot de un personaje Carducho realiza un comentario centrándose sobre todo en la cabeza y más concretamente en los ojos: “El cuerpo será bien proporcionado, el cabello oscuro y largo, los ojos grandes, sublimes y eminentes, refulgentes y húmedos, las orbes de las niñas iguales, el orbe inferior, que abraza la pupila, angosto y negro, el superior ígneo...”. Los ojos de las figuras de San Martín se encuentran más huidizos y alejados de este modelo, son más solapados e intrigantes, se encuentran alejados de la realidad directa para dar paso a un juego de introspección psicológica donde el personaje se mira a sí mismo. Se asemeja a la

obra de Ribera con una modalidad más dramática frente al simple éxtasis o juego de artificio: “las cejas estarán bajas y el rostro estará también inclinado, pero las pupilas aparecerán más elevadas bajo la ceja, la boca entreabierta y las comisuras cerradas..”.

En cuanto a las posturas en un libro publicado en Lisboa en 1563, Francisco de Monzón relata el caso muy significativo de una mujer capaz de transmitir mediante el lenguaje corporal, las ocho estaciones que ilustran la Pasión de Jesús: “sin hablar palabra, ni menear los labios, hacía gestos y meneos exteriores que eran indicio de diversos pensamientos y afectos en el espíritu que le causaban aquellos corporales movimientos...”. La mujer no cuenta la Pasión, pero exterioriza su pasión, su padecer, ante las imágenes. Revela el papel del cuerpo en la comunicación mística. Tanto para Alberti como para la tradición del relato figurativo occidental, el movimiento exterior se considerará exclusivamente como el efecto de un movimiento interior: “los movimientos del alma son revelados por los movimientos del cuerpo”. En la oración y en las prácticas de devoción, existe un ámbito donde el cuerpo se considera también ins-

El seguimiento por los medios de comunicación hacia los desfiles procesionales cada vez es más intenso.



Carroza de la Santa Cena. Víctor de los Ríos. 1950. Santa María.

trumento capaz de actuar sobre el interior. A falta de una gramática general del cuerpo en movimiento, el arte se ha visto obligado a desarrollar los valores que provenían de la antigua retórica del cuadro narrativo, la obra principal del pintor es la historia, las partes de la misma son los cuerpos, la parte del cuerpo es el miembro, la parte del miembro es la superficie. Por otro lado en lo que se refiere al arte de la imaginación ha tenido que redescubrir, asimilar y readaptar la única gramática corporal correctamente puesta a punto por la cultura occidental, es decir, ha tenido que apelar a una gramática especializada pues no atañía al cuerpo en general sino únicamente al comportamiento del cuerpo en oración. El cuerpo vidente es una auténtica escenificación activa, responde a los imperativos de una doble retórica: la de la comunicación con lo sacro y la transmisión de experiencias al espectador - devoto. Su verdadero tema es la exteriorización.

LA JOYERÍA Y LA SEMANA SANTA

La utilización de las joyas por parte del ser humano es tan antigua como su propia existencia. Bien para resaltar la belleza, como complemento

del ropaje, como la utilización de fíbulas o broches, como símbolo religioso, símbolo social o simplemente para destacar una acción social, humanitaria o bélica mediante la imposición de medallas este arte siempre ha estado presente en la historia de la humanidad. Las piedras o porciones de piedras que se usan en joyería se denominan gemas. Existiendo tres clases. La primera son las más importantes y prestigiosas, estando constituida por gemas naturales, formadas por el calor y la presión natural en el interior de la tierra, por sedimentación o métodos espontáneos, siendo su extracción muy laboriosa. Se llaman piedras preciosas y son cuatro especies: diamante, zafiro, rubí y esmeralda. En segundo lugar están las piedras semi - preciosas, siendo un grupo compuesto entre sesenta y setenta piedras, siendo menos apreciadas que las preciosas debido a su abundancia. El tercer grupo son las gemas sintéticas, fabricadas por el hombre en laboratorios y talleres. Tienen la misma composición y la misma apariencia que las originales. Se ha podido sintetizar todas las gemas, siendo muy difícil su diferenciación, excepto los diamantes que hasta la fecha no se han podido imitar con total exactitud. Estas reproducciones se



realizan con dióxido de titanio o titanio de estroncio, siendo materiales menos duros que los diamantes originales. Por último mencionar las meras imitaciones confeccionadas en vidrio o materia plástica que solo tienen una semejanza superficial con las piedras originales. En cuanto a las perlas, no son en realidad minerales sino orgánicas, también existen tres tipos: naturales, cultivadas y artificiales. Las más valiosas son las primeras que se forman en el interior de ciertos moluscos parecidos a ostras, pero no en las especies comestibles corrientes. Los factores de los que depende la belleza de la gema son seis: color, lustre, brillo, fulgor y transparencia y durabilidad. La mayoría de las gemas son prácticamente eternas. Collares enterrados con los antiguos faraones egipcios presentan los mismos colores y el mismo brillo de hace cuatro mil años. Las joyas pueden tener un valor adicional por su escasez, dimensiones o la habilidad del artista en su confección y por supuesto por condicionantes históricos en función de a quién haya pertenecido. En la mayoría de los casos un aumento del tamaño supone un fuerte incremento en su valor. La unidad de peso que se utiliza en las joyas es el quilate, término derivado

de "carob", nombre derivado de una pequeña haba oriental. Cada gramo se compone de cinco quilates, por lo que un quilate es sinónimo de veinte centigramos. El término quilate también tiene otro sentido, indica la proporción de oro en las aleaciones de este metal. Corresponde a las partes de oro que hay en veinticuatro partes de aleación. El oro de veinticuatro quilates es puro. El oro de dieciocho quilates tiene dieciocho partes de oro en veinticuatro de metal, o lo que es lo mismo, tres cuartas partes de oro. La mayoría de las piedras preciosas y semipreciosas, naturales y sintéticas, se miden por su peso en quilates, aunque existen excepciones. El lapislázuli, el coral, la turquesa, el ágata, el ópalo y la malaquita se venden más por el tamaño que por el peso. Las gemas no se identifican sólo por su nombre, por el color o aspectos externos. Uno de los métodos para su identificación más fiable es el basado en el modo de crecimiento de los cristales. El material o cuerpo de composición química definida como elemento o compuesto, que en su forma sólida perfecta, está limitado por superficies planas simétricamente dispuestas, es un cristal.

Los cristales pueden producirse por solidifica-

Jesús de la Esperanza. Melchor Gutiérrez. 1995. Cofradía Jesús Sacramentado.



"Papón" de la Hermandad de Santa Marta. En la página siguiente: San Juan. Francisco de la Hera. 1986. Angustias y Soledad.

ción en el espesor de la tierra de sustancias minerales líquidas o fundidas, o por secado o evaporación de un líquido que contiene el mineral en disolución. La evaporación de un líquido deja un área vacía en la que los cristales tienen amplio espacio para crecer, mientras que los minerales fundidos, cuando se enfrían, se expansionan o se contraen, con gran fuerza y comprimen los cristales, reduciendo su tamaño y soldándose entre sí. Todas las formas de cristales se pueden agrupar en treinta y dos clases, que se clasifican en seis sistemas. Son los llamados sistemas cristalinos, caracterizados por ejes ideales de simetría en torno a los cuales se agrupan los elementos del cristal. El número de estos ejes, su longitud relativa y los ángulos que forman entre sí caracterizan a un sistema. Son los denominados "ejes cristalográficos":

1. Sistema cúbico o regular

Presenta una refracción simple. Tiene tres ejes de igual longitud que se cruzan en ángulo recto en las tres direcciones del espacio. Es un cubo u oc-

taedro regular. Pertenecen a este sistema el granate, el diamante, la espínela y el lapislázuli.

2. Sistema tetragonal

Es una variante del sistema cúbico con un alargamiento o acortamiento de uno de sus ejes. Tiene tres ejes todos en ángulo recto entre sí. Dos de ellos tienen la misma longitud, pero el otro es de distinto tamaño. Ejemplo: el circonio y el rutilo.

3. Sistema hexagonal

Existe un eje de longitud distinta a otros tres ejes, situados en un plano perpendicular al primero, que se cruzan formando entre sí ángulos iguales de 60°. Pertenecen a este grupo las esmeraldas, los berilos, la turmalina, el cuarzo, el rubí y el zafiro.

4. Sistema ortorrómbico.

Tiene tres ejes en ángulo recto, como en el sistema cúbico, pero los tres son desiguales. Dispuestos de modo que el eje más largo es vertical y los más cortos horizontales. Son representativos de este sistema el crisoberilo, el topacio y el peridoto.

5. Sistema monoclinico

Uno de los tres ejes no forma ángulos rectos con los dos restantes, no se halla en un plano vertical a éstos sino que se inclina como si un extremo del bloque ortorrómbico hubiese sido empujado hacia abajo. Ejemplos: la cunscita, el jade y el feldespató.

6. Sistema triclinico

Tiene tres ejes desiguales, de distinta longitud, dispuestos de un modo que no forman ángulos rectos estando inclinados. Son pocas las gemas pertenecientes a este sistema la más representativa es la turquesa.

Muy pocas piedras son se utilizan en su estado natural, es necesario manipularlas para utilizarlas en joyería. Los artistas que tallan, pulen y graban las gemas se conocen con el nombre de lapidarios, aunque los especialistas en diamantes se denominan diamantistas.

A los metales preciosos también se le han atribuido poderes mágicos. El oro fue uno de los primeros metales que descubrió y fascinó al hombre. Los egipcios amortajaban a los muertos para su llegada al otro mundo. También la plata fue descubierta muy pronto, se conservan grabadas en piedra, representaciones en que se describe la manera de trabajar este metal que data de dos mil quinientos años A. C. De mayor densidad que el oro y precio es el platino, metal apreciado en recientes decenios. Se ha encontrado platino en una tumba egipcia del año 700 A. C.

Aguamarina

Si una gema de berilo es de color azul pálido





Arriba: Cristo de la Esperanza. Anónimo. 1960. Cofradía Santo Cristo del Perdón. A la derecha: Atributos, Francisco de la Hera. 1992. Angustias y Soledad.



o verde azulado ya no se llama esmeralda sino aguamarina. A pesar de que la esmeralda se la considera una piedra preciosa, el aguamarina es semipreciosa debido a su abundancia, aunque es una de las gemas más atractivas y populares. Tiene un color que varía del azul grisáceo al verde azulado. A diferencia de la esmeralda es frecuente que no haya en ella defecto alguno. Se encuentra esta piedra en Rusia, Brasil, Ceilán y Madagascar y en gran parte de Estados Unidos, sobre todo en Main y Carolina del Norte. El aguamarina más famosa perteneció al emperador Pedro también propietario de la esmeralda más grande hallada en Muzo. Otra famosa aguamarina procedente del Brasil fue la que le regaló el gobierno de dicho país a Franklin Roosevelt en 1935, pesa 1.847 quilates y se expone en el Museo Roosevelt de Hyde Park en Nueva York. Las aguamarinas de color azul fuerte se han convertido en excepcionales en los últimos años y la mayoría de ellas son pálidas y han sido calentadas para eliminar las trazas de amarillo que generalmente se encuentran en ella.

Los precios dependen de la intensidad y la pureza del color. Casi todas las que circulan por el comercio tienen un color puro. El tamaño influye poco en el precio del quilate, que se paga exactamente igual en las piedras de diez quilates que en las de cincuenta. El tallado es generalmente liso, aunque a veces se introduce la costumbre e tallar en brillante la corona.

El Ópalo

La voz "ópalo" proviene del sánscrito upala, que significa "piedra preciosa", pero actualmente el calificativo precioso solamente se emplea refiriéndose a los ópalos que presentan un brillante colorido. Las calidades inferiores sin color o con poco color se denominan ópalo común. El color de fondo del ópalo puede ser blanco, negro o rojo, pero raramente son puros estos colores. Esta piedra es muy distinta de las restantes gemas. Esta formado por sílice no cristalizado y agua formando lo que se llama en física un "gel". Varía su dureza y transparencia. La consideración de esta piedra es tan alta que muchos generales romanos llevaban durante las expediciones guerreras un ópalo en el casco con la creencia de que este ornamento les daría la victoria. Hasta el siglo XIX, Hungría fue la principal productora de ópalos finos, aunque había minas en México y Centroamérica. Actualmente los ópalos más valiosos proceden de Australia, descubiertos por Charles Netleton en 1903 en la línea fronteriza entre Nueva Gales del Sur y Queensland. El ópalo tiene un grave inconveniente, debido a su gran contenido en agua puede producirse con el tiempo una dis-



minución de la piedra con contracciones y agrietamiento. Es una gema muy difícil de imitar pues ha tardado muchos siglos en formarse. Su producción disminuye constantemente incluso en los grandes yacimientos de Australia. Quien posea ópalo naturales puede considerarse afortunado pues su valor cada día es más elevado.

Durante el transcurso de la historia existen numerosos ejemplos sobre el valor del ópalo. El senador romano Nonius prefirió el exilio a perder su ópalo. Marco Antonio quería la piedra a toda costa para regalársela a Cleopatra y desterró a Nonius porque no quiso desprenderse de la gema. Muchas culturas han sentido verdadera adoración por el ópalo. La reina Victoria regaló uno a cada una de sus hijas en el día de su boda.

Amatista

Es una de las variedades de cuarzo más conocida y usada en el ámbito de la joyería. Durante un tiempo se la denominó como "piedra del obispo" al ser usada frecuentemente en la ornamentación eclesiástica. Su nombre deriva del griego "amethystos" que se traduce como: "contra la borrachera" porque los antiguos griegos creían que

preservaba de la borrachera al que bebiese en exceso. Las hay de muchas tonalidades, cubriendo casi toda la gama del púrpura, desde un tono violeta muy pálido hasta un intenso rojo púrpura aterciopelado muy similar al color berenjena. Las más claras tienden a ser más transparentes, facetadas y pulidas, normalmente con gran brillo. Es frecuente que el color este distribuido de una manera desigual, para evitarlo se la somete a un tratamiento con calor que le da una coloración uniforme.

Las amatistas más finas proceden de Sudamérica, siendo los yacimientos más importantes los de Uruguay y Brasil. También se hallan finos ejemplares en Rusia, India, Ceilán y Madagascar. También se han encontrado amatistas en cierta cantidad en Alemania, Checoslovaquia y diversos estados de Norteamérica. Las variantes rusas denominadas amatistas siberianas, son de color púrpura muy intenso. Existen muchos ejemplos de ellas en la corona rusa. También los reyes franceses eran muy aficionados a las amatistas. La emperatriz Carlota esposa del archiduque Maximiliano, que fue brevemente Emperador de Méjico, poseía un collar de amatistas que tenía fama de ser el

Santo Sepulcro.
Vicente Marín.
1996. Cofradía
Santo Sepulcro.
Esperanza de la
Vida.



Nuestra Señora de los Reyes. Melchor Gutiérrez. 1997. Jesús Sacramentado.

más perfecto del mundo. Hay que tener en cuenta que las amatistas no abundaban antes tanto como ahora. Existe una variante de amatista que es de color verde que se encontró en un yacimiento de Brasil en 1954 denominándose "prasiolita" pero los joyeros occidentales prefieren llamarla "amatista verde" siendo muy valorada en el mercado.

LOS BORDADOS

Este título en plural no se basa en la conocida división de bordado en blanco y bordado en color, porque esencialmente no existe. Hoy en día esta técnica se ha renovado y no existen encajonamientos con lo que la actuación se ha visto enriquecida con una mayor vistosidad, en buena parte de ello ha contribuido Melchor Gutiérrez con ideas innovadoras y visiones plásticas muy creativas. En muchos casos el estilo reside más en el dibujo que en la labor en sí. Bordar es adornar con relieves un tejido, los cuales forman cuerpo con el mismo, por trazazón o por superposición, relieves que se ejecutan con aguja y diferentes clases de hilo pudiendo ser monocromos o policromos. El bordado es similar a una labor escultórica pues se

van añadiendo materiales a un cuerpo genérico con claras connotaciones de textura. También se le a denominado como "pintar con una aguja". El bordado siempre se le asocia con los ornamentos sagrados e indumentaria litúrgica, mitras, casullas, dalmáticas, capas pluviales, frontales o paños de altar, iniciado este trabajo, de una forma abundante, en los primeros momentos de la Edad Media y practicado abundantemente hasta finales del siglo XVIII. Actualmente también se realiza aunque en menor medida siendo sustituido en muchos casos por el bordado de aplicación, que es de más rápida ejecución y lógicamente más económico. Gracias al auge de la Semana Santa en las últimas décadas, el bordado resurge para la realización de mantos, vestidos, mantillas, palios etc. El recuerdo de este "bordado de imaginera" nos hace pensar en la errónea idea de que el bordado es labor exclusivamente femenina. Los grandes bordados a lo largo de los siglos fueron realizados por hombres, al frente de los cuales figuraba un "maestro". Son famosos los bordadores que trabajaron en la Catedral de Sevilla: Juan Pascual, Pedro González, Fernán Rufz, Cosme de Carvajal o Juan de Salcedo, en Burgos Camina y Ochandia-

no. En Granada, Nicolás de Villegas y Juan de Salas. Bartolome Muñoz en Segovia. Juan de Leyden, Jaime Moyano y Diego Suárez en el Reino de Aragón. Estos son algunos ejemplos de España, aunque la lista podría ser interminable y a esto habría que añadir muchos bordadores de prestigio de otras naciones europeas.

Algunos de los títulos de los bordados no responden a un estilo de dibujo o a una época en que se practicaron preferentemente, sino a un deseo de atracción, de novedad o de reclamo para una marca de materiales para la ejecución, por lo que los artistas pueden realizar una variante de bordado y denominarlo a su manera. El nexo de unión se efectúa desde los diversos puntos y su diferenciación en el estilo de los dibujos. Así por ejemplo, los bordados indios se basan en dibujos característicos de la India, pero el punto más importante y destacado de ellos es el de la cadeneta a pesar de que en algunas regiones de este país el punto más descollante es el de cruz y en otras el de zurcido. En otros lugares como Bengala, Agra y Benarés, lo que sobresale es el empleo de la seda, el oro y la plata en los bordados. En conclusión conociendo los puntos, el artista puede con toda libertad ejecutarlos para realizar bordados con dibujos a modo de copia, inspiración o interpretación de cualquier estilo histórico desde el mundo antiguo hasta la vanguardia abstracta más contemporánea.

Factores determinantes de un bordado

Durante la ortodoxia más acuciante lo más importante es la inclusión de varios puntos. Hoy en día se atiende más a la estética que a la técnica, lo que cuenta es el resultado final y su puesta en escena. No importa tanto como se ha conseguido, sino lo que se ha alcanzado como meta artística. No es determinante el número de puntos sino la armonía existente entre la tela, el dibujo, el punto y el colorido empleado. Lo más valorable es la innovación, la idea imaginativa y una adecuación a la escultura o talla tratado en perfecta sintonía con el bordado empleado. Es una cuestión de percepción y creatividad.

El punto de bastilla

Es el punto más sencillo de todos, utilizado también para hilvanar. Se trabaja de derecha a izquierda, dejando cierto número de hilos de la tela, alternativamente por debajo y por encima.

El punto de trazo

Es como el pespunte de costura pero de puntada más larga. Se le llama también "punto de perfil" por utilizarse para perfilar motivos geométri-



cos, florales, animales, de fantasía etc. Su ejecución es fácil y rápida, requiere atención para que las puntadas sean todas iguales, recurriendo a contar los hilos que cubren. El contraste entre el color del punto y el de la tela añade riqueza y vistosidad a la sencillez del punto, especialmente si se emplea

Arriba: detalle del Manto del Paso de María del Dulce Nombre. 1995. Abajo: labores de bordados del Taller de Gutiérrez.



Vestido de la Virgen del Gran Poder. Taller de Melchor Gutiérrez. 2000.

En la página siguiente: María del Desconsuelo. Jesús Azcoitia. 1998. Cofradía Santo Cristo del Desenclavo.

como medio único de un bordado o de una parte independiente de un dibujo.

El punto de pasado indefinido

Se forma de puntadas yuxtapuestas pero de diferente longitud, lo que da al bordado cierto aspecto de relieve. Las puntadas parten de los perfiles de los motivos y se dirigen hacia su centro o hacia el extremo opuesto.

El punto pasado encontrado

Se emplea para cubrir superficies, hojas, pétalos, motivos decorativos etc. Su efecto difiere del pasado plano. Es más macizo y pesado. El espacio se divide en dos y las puntadas se dan sucesivamente a la derecha y a la izda.

El punto de cordón

Llamado también "cordoncillo". Es el básico del bordado de madera y del inglés, en los que se

emplea en mucha mayor escala que cualquiera de los otros puntos.

Punto de cadeneta

Su ejecución rápida y sencilla aumenta su atractivo. Se hace de arriba abajo o de derecha a izda. Se utiliza para líneas rectas y curvas.

El punto de espina o punto ruso

El resultado es una forma espinada similar a la de los peces o también en forma de punto de flecha y se trabaja de arriba abajo sacando la aguja por la parte posterior de la tela.

El punto de Zig Zag

Como su propio nombre indica resulta una forma zigzagueante en conformación de dientes de sierra y se trabaja de derecha a izda.

El punto de escapulario

Su forma característica es la de una sucesión ininterrumpida de cruces, con el punto de unión de ambos listones un tanto elevado. En alguna de las variantes de este punto escapulario resulta una especie de malla o red de rombos muy similar a la decoración utilizada por los islámicos en el motivo conocido como "Sebka".

El punto estrellado

Existen dos variantes, la de los brazos iguales y la de los desiguales. La simétrica también se la conoce como punto de cruz doble surgiendo estrellas de ocho brazos formándose a partir de un centro, del que irradian las ocho ramificaciones. Este punto se utiliza mucho para el adorno de cenefas y también como relleno en superficies mayores.

El punto de racimo

Se bordan varios puntos llanos verticales, de cuatro a seis, y se recogen luego en el centro con otro punto llano más pequeño y horizontal. Como el estrellado, este punto puede combinarse con muchos otros o bien bordarse en hileras utilizado como punto de relleno.

El punto de Palestrina

Da como resultado una especie de collar o de rosario con diversos nudos que acentúan su textura.

El punto de cuadro

Representa un papel muy importante en las labores de calados y deshilado, aunque también se usa con mucha frecuencia por sí mismo, como punto de bordado, en cenefas y otros motivos de relleno. Cuanto más se tira del hilo al trabajar el





María Santísima del
Dulce Nombre y San
Juan Evangelista.
García Geute.
1994. Cofradía
María del Dulce
Nombre.

punto de cuadro tanto más a propósito es para el bordado de calado sobre telas de tejido muy claro y suelto. Para bordar este punto se recomienda sacar un par de hilos de la tela según la anchura deseada en el punto y trabajar dentro de esta línea de demarcación. El resultado es la configuración de formas cuadradas unidas entre, dando un aspecto muy geométrico.

El punto trenzado

Es plano y se emplea preferentemente para llenar espacios, aunque por su constitución puede servir como punto de adorno. Tiene cierto parentesco con el punto de cruz, aunque es más amplio. No es compacto y entre el trenzado del hilo se ve la tela que decora. Con más o menos razón se le conoce también bajo los nombres de "punto de Mosul", "punto de Janina" o "punto Ismet". Aunque se hace de modo continuo su aspecto es el de una serie de zig zags entrelazados. Su ejecución no es nada dificultosa y se aprende rápidamente. Para asegurar fijeza al bordado las superficies que se quieran cubrir con él han de tener un máximo de anchura de centímetro y medio. No obstante, co-

mo se puede hacer sucesivamente en anchuras superpuestas, se puede llegar a decorar por medio de él grandes espacios.

El punto de flor

Sencillo y rápido de ejecución, vistoso y atractivo, más que un punto es un motivo decorativo superpuesto al tejido, por lo que solo debe emplearse para adornar prendas que no sufran excesivo roce y que se laven con poca frecuencia. Se confecciona con materiales gruesos, hilo de seda, algodón, lana, trencilla fina etc.

El punto de cestería

Conocido también con el título de "punto albanés", por ser originario de dicho país. Es un punto de bastante relieve sin necesidad de relieve, aunque puede emplearse. Puede hacerse con cualquier clase y grosor de hilo y también con puntadas más o menos apretadas.

El punto de sol

Esta inspirado en los soles tinerfeños o salmantinos. Algunos le llaman "punto de araña". Se



hace a base de círculos concéntricos y está formado por radios de los mismos, que los dividen regularmente.

El punto de arena

Llamado también como "punto de arenilla" por el diminuto tamaño de las puntadas que lo constituyen. Se realiza mediante pespuntes de puntadas flojas, pequeñas y muy próximas unas a otras, en líneas paralelas que alternan la disposición de las puntadas.

El punto de festón

Es una de las aplicaciones que más se usa en mundo de las labores de aguja ya que se utiliza como adorno y como remate o marco y hasta base de numerosos bordados: llenos, calados, malla, encaje, trencilla. El festón tipo tiene una forma de ondas o puntas que adornan el borde de una punta. Su origen esta en las guirnaldas que los romanos ponían en las puertas de los templos cuando se celebraba un acontecimiento destacado dentro de ellos. Existen diversas variantes: festón abierto utilizado para adornar y bordados de aplicación,

festón de doble dirección se cambian las puntas alternativamente y festón doble.

El punto de cruz

Tiene forma de una sucesión de aspas y también se denomina "punto de marca" al emplearse para marcar prendas de uso personal. Existen variantes, medio punto de cruz, de doble cara o de estrella.

Bordado acolchado

Es un relleno generalmente de algodón, realizado a pespunte, a mano o a maquina para realzarlo sobre la tela. Se utilizan tres elementos, la tela base sobre la que se borda, la tela segunda aplicada y el relleno. La tela aplicada es preferible que sea suave, como seda, satén, velón etc., la tela base también será fina, batista o muselina. Para el relleno se usará el algodón, guata, franela o cualquier tejido esponjoso. El hilo de bordar puede ser de seda, algodón de bordar o perlé fino. Los modelos deben de ser lo menos complicados posible, de línea clara y precisa, a base de líneas paralelas rectas o en diagonal, formando por ejemplo figu-

La Dolorosa. Víctor de los Ríos. 1949. Dulce Nombre de Jesús Nazareno.



Talla de vestir perteneciente a la Cofradía del Desenclavo. En la página siguiente: manto de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes. Escudos del Antiguo Reino de León. Taller de Melchor Gutiérrez (aún sin finalizar).

ras de cuadrados o en zig zag. El dibujo se modela sobre la tela superior, se copia con lápiz de dibujo sobre una base dura, que puede ser cartón, cartulina o una tablilla de madera, calcándose el dibujo sobre papel carbón con un lápiz de mina dura. Durante la realización las dos telas, superior e inferior, quedarán lisas para que no se muevan al bordar. Las aplicaciones de este tipo de bordado son múltiples y tuvo su máximo apogeo durante el siglo XVIII sobre todo en Europa para enriquecer material y artísticamente prendas de vestuario, alfombras, colgaduras y cortinajes. También tuvo mucho desarrollo en el imperio chino utilizándose en atavíos de seda y de algodón acolchados. En las grutas de Long - Men existe un relieve que representa una procesión de monjes budistas ricamente ataviados con amplias túnicas también acolchadas.

Bordado de Lagartera

Procede del pueblo toledano de Lagartera y su importancia no reside en una primorosa técnica

de bordado sino en el buen gusto artístico y su magnífica resolución. Se caracteriza por sus motivos sencillos y vistosos y un fuerte colorido que acentúa sus contornos.

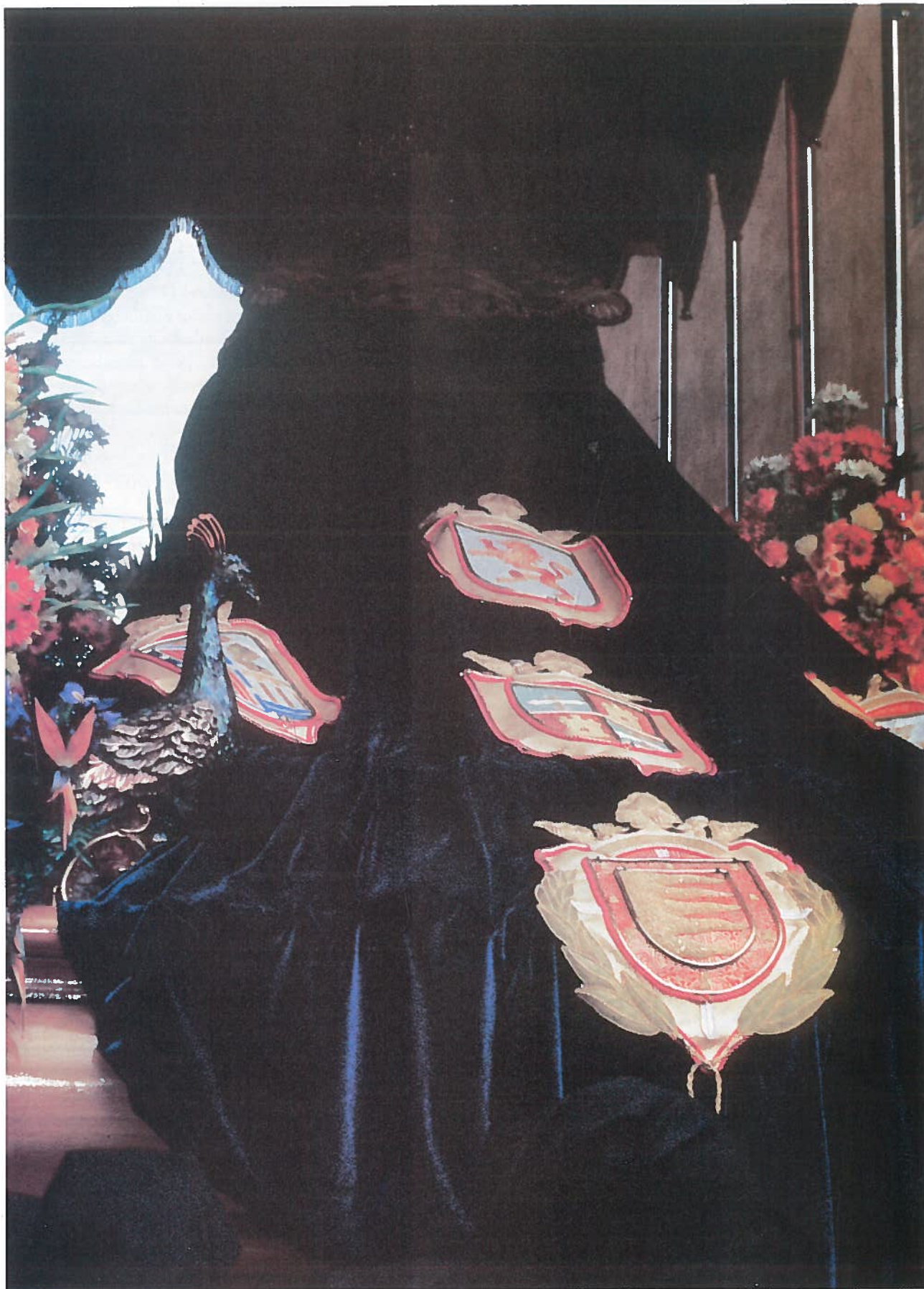
Los temas son florales y de fauna muy estilizados, simplificados y con un fuerte componente geométrico y bastante irreales con aire estrambótico, con un aire de ingenuidad y de encanto muy cercano al sentir popular que le enraíza directamente con el estilo "naif" típicamente sensible y candoroso. Su espíritu en el fondo es bastante infantil pero lleno de sensibilidad. Los colores son intensos, llamativos y muy primarios muy alejados de la realidad y por supuesto muy decorativos. En origen estos colores eran más sobrios predominando los tonos oscuros y monocromos como se puede comprobar en el Museo de Artes Industriales de Madrid. En cuanto a los puntos son sencillos y de rápida ejecución, perfiles y tallos a punto de cordón, superficies a punto plano muy cerrado y algún detalle aislado compuesto a punto de festón abierto. Se complementan las labores lagarteranas con calados hechos por deshilado de tipo cuadrangular en los que los motivos destacan sobre los fondos, por estar llenos de puntos blancos menos algún pormenor que precisa el dibujo temático y los fondos formando cuadrícula por medio de puntos de sujeción hechos con hilos de color semejante al más destacado del conjunto que se borda. El tejido es de hilo y en la mayor parte de las veces de textura gruesa.

Bordado Talavera

Muy bien se puede denominar "bordado estilo Talavera" pues sus motivos, dibujos y colorido se basan en la famosa cerámica de la ciudad toledana adjetivada "de la Reina". En cuanto a los temas abundan más los florales que los de la fauna siendo una copia de los de la cerámica. Los motivos son sueltos y colocados al azar, excepto en las cenefas que enmarcan la pieza. El colorido es mucho más extenso y variado que en los bordados lagarteranos, siendo una gama mucho más extensa. Se alejan de los modelos de la naturaleza al igual que con los asuntos de animales ya tengan carácter heráldico o naturalista.

Bordado de aplicación

Es una clase de bordado que no tiene límites, ya que no hay material que no pueda aplicarse a un tejido para adornarlo y que posiblemente antecedió a todas las labores de aguja. Surgió de un remiendo realizado en una prenda de vestir mediante superposición. Al ver que destacaba en exceso, colocó otro remiendo realizando un juego rítmico con el que había colocado por necesidad



para disimularlo. Se paso así de la necesidad al adorno y sucesivamente se fue depurando y ampliando. Se sabe que los egipcios ya lo usaban empleándose a gran escala. Existen ejemplos de docenas de culturas donde se exponen sus tejidos en museos de todo el mundo. En el siglo I D.C. lo utilizaban los coptos para adornar prendas de decoración hogareña o social y también para los ritos litúrgicos, aplicándose telas, pergaminos y hasta láminas metálicas finas con forma de pez, de

duras. Consiste en aplicar sobre una superficie, generalmente de tejido y en raras ocasiones de piel, motivos ornamentales de flora, fauna o puramente decorativos de invención, recortados en otros tipos de tejido, en piel de diferente calidad, o unos y otros de distinto color que el del soporte, así como en algunas ocasiones en metal u otros materiales: vidrio, concha, asta, sujetándolos por medio de puntos de bordado o simplemente cosiéndolos. También se puede complementar con otros puntos de bordado que formen parte de ellos.

Bordado - mosaico

En todos los tratados de labores se incluye esta labor entre los bordados de aplicación, porque efectivamente lo es, a pesar que salvo muy raras excepciones el tejido básico solo presta servicio de armadura. Es una labor antigua que se practicó en el antiguo Egipto procedente de Mesopotamia. También gozo de gran tratamiento en Bizancio y durante el siglo XV y XVI en Venecia. Lugares todos ellos aficionados al lujo y la ostentación. Es una labor cara y solamente se ejecuta por encargo. En Bizancio se utilizaba para adornar los templos y palacios con ricos tejidos de soporte cubiertos de camafeos, piedras preciosas, placas y eslabones de oro y plata, vistosos esmaltes, lentejuelas brillantes y vidrios de diversos colores y tamaños. Los venecianos eran más parcos, más refinados y con más clase en sus composiciones y también utilizaban ricos materiales. En Egipto los bordado - mosaico eran menos ostentosos estando formados por tejidos de varios colores y diversas texturas, que cubrían casi por completo el tejido de fondo o soporte, complementándose con joyas labradas, montadas en metales modeladas, refinadas, repujados y cincelados, con mucha sobriedad y cuidando más la estética que el lujo. No es necesario recurrir a tan ricos materiales para realizar este bordado, se sustituir por cabujones, abalorios, cuentas de vidrio, de madera o de cerámica, así como también por camafeos de imitación, ágatas y otras piedras artificiales, artículos de bisutería, trozos de mármol de diversos colores agujereados con la utilización de hilos o también trozos de retales de tejidos vistosos o cueros repujados. Melchor Gutiérrez es un autentico experto en este tipo de bordado pues en muchas ocasiones incorpora a los vestidos o mantos procesionados elementos ornamentales relacionados con las piedras preciosas y semi - preciosas, incluso su próximo proyecto es la utilización de estos ricos materiales en el Cristo yacente de la cofradía de Jesús Sacramentado para ofrecer una especie de escultura - joya. El tejido en que se realice el bordado - mosaico ha de ser bastante consistente, tanto si se ha de cubrir total-



Arriba: homenaje a las monjas del Convento de las Carbajálas. Auténticas maestras del "Bordado".
Abajo: Virgen de las Angustias. Juan de Juni?. S. XVI. Angustias y Soledad.

ancora, la lira, paloma, más o menos estilizados y acertadamente dibujados, representando los símbolos de Cristo, la Esperanza, la Palabra Divina y la Paz, que servían como reconocimiento de los primeros cristianos y como elementos de culto. También se ha utilizado para ornamentar altares, doseles, palios, casullas, capas pluviales y otros elementos de culto religioso, así como piezas de tapicería civil y militar, sobre todo reposteros y colga-



mente, mosaico absoluto, o sólo en secciones, mosaico parcial. La calidad para el primero es indiferente con tal de que posea la cualidad sólida, ya que queda oculto por el material que se aplica. En cambio para el segundo, en que queda visible en partes más o menos grandes, además de ser sólido ha de ser rico y suntuoso para que concuerde con la vistosidad y pompa de la labor. El dibujo ha de ser más ornamental que representativo de la naturaleza, aunque sea muy estilizado, a consecuencia de la calidad y carácter de las aplicaciones. No es preciso que solamente se apliquen los motivos, los fondos o las líneas, pues se pueden cubrir con puntos de bordado, sobre todo de cruz que forman masas por su propio carácter. Para evitar errores conviene que el dibujo este bien trazado en la tela. Las aplicaciones de abalorios, camafeos, ágatas etc., se han de coser al tejido de soporte con hilo resistente y proporcionado al hueco que han de quedar paralelos al tejido. Las puntadas se fijaran bien para garantizar la seguridad de los elementos aplicados.

Bordado al matiz

También se le denomina como "pintura a la

aguja" y fue muy utilizado por los "bordadores de la imaginería" que actualmente se ha recuperado en muchos de los complementos de los pasos procesionales. El punto que se emplea es el pasado indefinido, al que se llama en este caso punto de matiz por la función que cumple y por ejecutarse con hilos de diversos colores, tonos y matices. Como pintura de la aguja bastan las gradaciones y los matices de color para dar la impresión de relieves, como en las auténticas pinturas, a veces se utilizan rellenos para hacer efectos de relieve.

Bordado puntillista

Basado en la pintura del mismo nombre que utiliza la corriente impresionista y también la divisionista, sustituyendo los puntos por las pinceladas logrando coloraciones brillantes hasta en las más delicadas tonalidades. Los puntillistas más ortodoxos llegaron a utilizar el empleo único de los colores del arco iris, colocados en la tela o madera con pinceles de muy baja numeración, para realizar puntos muy pequeños. Bordar a base de puntos es posible pero muy lento y meticuloso, a veces para agilizar el proceso se sustituye el punto de nudo por puntos de arena utilizando un gran nú-

Cristo yacente.
Ángel Estrada.
1964. Cofradía de
Nuestra Señora de
las Angustias y
Soledad.



Virgen de la Amargura. S. XVIII. Real Cofradía de Minerva y Vera Cruz. José de Mora?

mero de colores, tonos y matices. Este bordado se puede hacer con cualquier clase de hilos de color, cualquiera que sea su material y el retorcido de los mismos, aunque los más convenientes son los denominados len, de hebras poco o nada retorcidas.

Bordado a planos

Sirve para cubrir con un solo color superficies más o menos extensas, y se emplean solos o combinados en numerosas labores de regiones españolas que luego se exportaron a Hispanoamérica adaptándose a los estilos artísticos propios. Cuando se quieren obtener gradaciones de color se subdividen las superficies en secciones, de modo que constituyan planos naturales o lógicos para que no nieguen la forma de los motivos, sino que la subrayen.

Bordado inglés

Es uno de los bordados conocidos como "blancos" más fáciles de realizar, extendido y muy vistoso. Los dibujos forman grupos sueltos o composiciones totales de flores y ramas de hojas muy estilizadas compuestas de círculos, óvalos, elipses y formas almendradas, completados o unidos por

líneas. Todos estos motivos se hacen calados y las líneas que los unen a punto de trazo y pequeños detalles a punto lanzado.

El terciopelo

Fue un artículo de lujo durante la Edad Media. En las Ordenaciones Reales de Pedro IV de Aragón (1343) se mandaba que cada seis años se haga cama de paño de oro y terciopelo. La mayoría de los modelos pertenecen al siglo XIV. En Oriente floreció la industria del terciopelo en el siglo XV, siendo mucho más vistosos que los de Occidente. La mayor característica oriental es la hoja de palma abierta imitando un abanico sobre fondo rojo con tonos carmesí y toques de oro que le aportan grandiosidad. En el siglo XV se desmenuzan los motivos mediante un hilo de oro y se disponen a modo de motas en terciopelos verdes, morados. Otras veces se utilizan terciopelos policromados con el aditamento del hilo de oro. Las ciudades más avanzadas en este tipo de decoración durante el siglo XV son Génova, Toledo y Venecia. Caracteriza a estos terciopelos lo grandioso de su clausulado y la maravillosa pericia en la colocación del oro. El fondo de los terciopelos aparecía



escarchado de oro en forma de anillos de gran delicadeza y finura dando al tejido una gran estética visual. A este género pertenece el terno de la Real Audiencia de Cataluña obra de A. Sadurní. En Toledo también se gestaron importantes obras durante el siglo XVI, pero fue decayendo durante los siglos posteriores. En la época gótica y fundamentalmente en el siglo XV se realizan terciopelos con el tema de la ojiva, con la piña o la flor recortada, de modo que el raso o brocado liso, base del tejido, marcaba su dibujo. Servían fundamentalmente para colchas, sobresuelos de camas, colgaduras, jubones, calzas, corpiños, sayas de damas de alta alcurnia y un gran uso de los tejidos eclesiásticos. En los terciopelos de Génova se realizan: leones, ciervos, águilas, escudos heráldicos, arabescos etc. Estos modelos se pueden ver copiados en los cuadros de los maestros italianos y españoles del siglo XV y XVI.

Brocado

Es una tela tejida con seda, oro o plata, el de mejor consideración es el denominado de "tres altos" porque sobre el fondo se realiza el hilo de plata, oro o seda escarchado o bizcado en flores o di-

bujos. También se denomina brocado del nombre de las brocas en que están cogidos los hilos y torzales con que se realiza. Este brocado de tres planos era el predilecto de la nobleza y de la Iglesia. Los brocados venecianos con vislumbrantes trazos orientales eran motivo temático de los poetas satíricos y en muchas ocasiones blanco de iras de los gobernantes que con objeto de prohibir su entrada en la Península dictaron varias leyes por las cuales se disponían que no se diera entrada a paños, ni piezas de brocados, raso, ni de pelo, ni de oro, ni plata, ni paños de oro tirados. Estas normas continuaron en época de Carlos V y los demás monarcas austríacos y borbónicos, se deseaba que todos estos ricos tejidos fuesen reservados para una élite política, nobiliaria y eclesiástica. Estas prohibiciones también se produjeron en Francia. Los motivos del brocado eran muy variados: flores con follaje, palmas, arabescos, etc. Los brocados de Toledo, Sevilla, Valencia se inspiran en los venecianos y genoveses. Los brocados españoles son ricos en su confección, pero los venecianos son más lujosos y estéticos, sobresaliendo por sus temas exuberantes de dibujo correcto y carácter oriental. En el renacimiento los brocados destacan

Agrupación musical de la Cofradía de las Siete Palabras de Jesús en la Cruz.

Arriba: Procesión del Santo Cristo del Desenclavo.
Abajo: detalle del trono de la Cuarta Palabra. Jesús Iglesias. 1996. Cofradía de las Siete Palabras.



Quevedo

Los bordados en los aderezos sacrosantos

Bordados en la Antigüedad

En el palacio de Nínive aparecen por todas partes personajes esculpidos en piedra, en que se destacan muestras de ornamentos variados juntamente con seres fabulosos y simbólicos. Los vestidos de los personajes ostentan como ornamenta-

En la página siguiente: Virgen de la Sexta Angustia. Jorge Rodríguez. 1994. Santo Cristo del Desenclavo.

ción ricos bordados. Igual sucede con los muros y sus pinturas, situados a modo de tapices donde se aprecia atavío y motivos festoneados semejantes a los de los relieves. Estos tapices se remontan al siglo VIII a. de C. son los testimonios más antiguos visibles de este tipo, responde su decoración en cuanto a disposición y detalles a los tapices orientales de los siglos XV y XVI. En el libro de Ester se mencionan ricas tapicerías con las que se adornaron el lugar donde Asuero dio un espectacular banquete. En el año 97 d. de C. moría Apolonio de Tyana, el cual visitó Babilonia y halló en ella el palacio de los reyes todavía cubierto de tápices historiados y mitológicos. En la cultura judía también es frecuente encontrar este tipo de decoración, recordemos las colgaduras tejidas y bordados en el Tabernáculo y el paño con que Salomón cubrió el templo de Jerusalén. Para los griegos y romanos igualmente supuso un elemento destacado, cortinas de separación para los salones. En la Ilíada, en la Odisea se habla de tronos que desaparecen debajo de ligeras colgaduras, de mantos de lana, de púrpura, de mullidas alfombras. Los héroes y Dioses aparecen ataviados con preciosas telas y bordados. Homero habla de estofas bordadas que se denominan como "estofas triunfales". Las victorias de Alejandro contribuyeron al desarrollo del tejido y del tapiz, merced al contacto con Grecia, Egipto, Persia y la India. En cuanto a Roma, Virgilio y Horacio, mencionan estofas de gran calidad.

LOS BORDADOS EN LOS ORNAMENTOS SAGRADOS, HASTA EL SIGLO XII

Es probable que este tipo de aderezo no tuviese uso durante los primeros siglos del Cristianismo. Así se explica que Constantino, una vez convertido, enriqueciera las iglesias de Roma y no dejó nada relacionado con paños ricos y bordados. Esto es debido a la prohibición del papa Silvestre para usar telas de seda y estofas de colores en las ceremonias religiosas, utilizándose solo telas de lino. Esta sencillez se manifestó en la iglesia de Oriente cuando San Juan Crisóstomo realizó reprobaciones severas ante el aumento de tejidos. Igualmente sucedía con el obispo Teodoreto al estar en contra de los paños historiados en que la fauna, la botánica, las montañas y los bosques eran reproducidos en las estofas con llamativos colores. Este criterio se modifica en el tiempo de Justiniano (483 - 565), este florecimiento comienza al triunfar el Cristianismo sobre el paganismo. Ahora se permiten vestidos de seda, recargadas de adornos imitando los trajes de ceremonia de los monarcas asirios llegando al pleno desarrollo en el siglo VI. Justiniano promovió la cría del gusano



de seda e industrias que de ella dependían. Justiniano aparece en el mosaico de San Vital en Rávena con dalmática de seda morada y una pallia rotata sobre los hombros con motivos circulares. La herejía iconoclasta resultó perniciosa para las artes industriales en el Imperio de Oriente y beneficiosa para Occidente donde bordadores, tapiceros y demás profesionales se refugiaron en Roma. Antes de la mención de Crisóstomo el emperador Teodosio usaba vestiduras de seda labrada en oro con dragones tejidos o bordados y en el siglo V aparecen variedad de animales en las telas preciosas. Desde el siglo VI hasta el XII la variedad en el tema de los dibujos fue mayor. La propia mujer de Justiniano aparece cubierta con un manto de púrpura en cuya orla se destaca en forma de friso bordado la adoración de los Reyes Magos.

Anastasio conocido como "El bibliotecario" (Vida de los romanos Pontífices) nos suministra datos concernientes a estos tejidos, con nomenclaturas de estas estofas, señala clase de tejidos, nombres, temas que representan. La mayoría de las telas venían de Constantinopla y de Grecia. Sus temas eran faunísticos y de flora: grifos con grandes círculos, basiliscos, unicornios, pavos reales, águilas, faisanes, leones, caballos y hombres. Muchas

telas eran regaladas por los pontífices a las iglesias de Roma con distintas escenas Evangélicas. Es probable que la tela procediese de Oriente pero el dibujo se ejecutase en Occidente. Se ofrecieron ornamentos, frontales y colgaduras, siendo los más destacados el que regalo León III a la iglesia de San Pedro con espléndidos tejidos en oro, otros aderezos importantes fueron donados por Pascual II, León IV y Benedicto III. Pero sin duda el más destacado de todos ellos fue el ofrecido por el papa León IV con el tema de la multiplicación de los panes donada para la iglesia de los Cuatro Coronados. Una característica importante de estos tejidos es su configuración y la trama, destacando sobre el fondo del hilo las figuras de los mismo en relieve. Sobre Carlomagno habla su cronista Egiidio y de como se presentaba en grandes solemnidades con túnica bordada en oro, sandalias con piedras preciosas, manto con broche de oro y diadema de pedrería. Su propia madre ocupaba gran parte de su tiempo en bordar y su hermana Gisela fundó varios monasterios en Provenza y Aquitania obligó a sus habitantes a bordar. Eduvigis, hija de Enrique, duque de Suabia, entregó al abad San Galo ornamentos, casullas y bordados en el siglo IX. Hasta el propio San Dustano componía

Santo Cristo de las Injurias. Amancio González. 1995. Cristo del Desenclavo.



dibujos para bordados. Muchos emperadores colmaban de regalos y presentes a los monasterios con ricas telas, tejidos y ornamentos. En Bizancio se mantuvo el arte de las telas hasta 1204, cuando Constantinopla cayó en manos de los cruzados.

LOS BORDADOS EN EL SIGLO XIII

Al caer Constantinopla, todas las riquezas se repartieron abundando los bordados suntuosos. Este botín acrecentó la afición de Occidente al bordado, los Reyes se cubrían, como Otón IV, y regalaban paños adornados a los monasterios para cubrir las reliquias. El bordar era en el siglo XIII un arte y una rama seria de la pintura. Ahora el dibujo es más robusto y firme y el movimiento en las líneas es mayor. Son figuras las de este período muy expresivas y se pretende un gran aire devocional por encima del meramente artístico. Los fragmentos de orlas, de casullas y frontales de los siglos XIII y XIV son muy escasos, con figuras toscas y escasa ornamentación. Bajo arcos de medio punto se van colocando santos y figuras, en este género se engloba la capa con el árbol de Jesé de Lérida, Colección Spitzer, con una labor delicada y un fondo de oro. El primer gremio de bordadores se realizará en Sevilla durante el siglo XV. Las

influencias de Alemania e Italia fueron frecuentes, e incluso muchos extranjeros realizaron trabajos para congregaciones españolas, por ejemplo el frontal de Manresa obra de un florentino, dos ingleses trabajaron en la catedral de Valencia y también en dos capas pluviales para la Catedral de Toledo, una en el Museo Arqueológico y otra en el Colegio Español de Bolonia, también varios foráneos trabajaron para la Catedral de Santiago. Eran tiempos felices y gloriosos para el bordado, hasta las princesas de la Casa de Austria dedicaban su tiempo a bordar con sus propias manos ornamentos sacerdotales para algunas iglesias del país. En esta época el bordado adquiere gran apogeo en Europa, en especial por el avance del descubrimiento del nuevo proceso, esto es el "matizado", e incluso las leyes regias se encargan de preservar este nuevo método.

EL TRATAMIENTO DEL BORDADO EN EL RENACIMIENTO

Durante el siglo XVI el bordado figura como una de las industrias de mayor lucimiento y adrezo en la sociedad. La corte de los Papas con Julio II, León X y Paulo III, atrae los mejores artistas, Italia se aseguró así una labor inmensa en el ar-

"El encuentro" de la Plaza Mayor. Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno.





Arriba: La Soledad.
 Víctor de los Ríos.
 1956. Jesús Divino
 Obrero.

A la derecha: Virgen
 de la Alegría.
 Anónimo. S.XVIII.
 Angustias y Soledad.



te de los bordados, se buscaba en este género la perfección. El bordado llegó a rivalizar con la pintura. Los matices del bordado se prolongaron hasta el infinito, se emplearon puntos hendidos y reentrantes unos en otros y las ondulaciones de los rostros y de las carnaciones se perfilaron con una habilidad casi exagerada. En España se realizaron cartones para que los bordadores obtuviesen obras más perfectas. Ejemplo serían los ternos del Escorial en tiempo de Felipe II. Se ejecutaron durante el siglo XVI miles de piezas bordados, no había ciudad destacada que no tuviese sus propios maestros bordadores, de casulleros y estoleros. Se bordaban piezas de iglesia, preciosas tiras o cenefas pluviales, casullas en Toledo, Burgos, Segovia, Granada. En las orlas se ponían hornacinas con decoraciones platerescas y una imagen de la Virgen o un Santo, compitiendo en ese trabajo el ingenio del dibujante y la habilidad del bordador. Todos los trabajos estaban al nivel de las escuelas flamencas e italianas. Los análisis españoles se caracterizan por su originalidad, variedad y depurado gusto. En ocasiones el bordado al sobrepuesto va combinado con otras clases de bordaduras que dan al objeto efectos y nuevas texturas. Hasta el siglo XVI solo había bordado en color. A partir de este momento el bordado se realiza sobre blanco, lino fino, sin abandonar la policromía. Todo ello se combina con cenefas, capilla, paños de atril etc. La aguja durante este período hizo prodigios compitiendo directamente con el pincel.

BARROQUISMO Y BORDADO

El bordado no se pudo mantener al margen del barroquismo existente en toda Europa durante los siglos XVII y XVIII. Se realizan numerosos ornamentos para todas las catedrales del mundo. A la cabeza se encuentra Toledo con un gran esplendor económico y religioso, el oro y la pedrería es prodigan constantemente, destacando el manto de la Virgen del Sagrario. Una característica fundamental de este período es que el clausulado claro del bordado que anteriormente se producía y el realce como el sobrepuesto desaparecen en parte. Lo primordial es la riqueza dentro de esa época de abundancia y barroquismo. Ahora también se incorporan las lentejuelas y los bordados estilo americano que de Méjico y Perú se incorporaron a España, realizándose por los pájaros de colores vivos e incluso estridentes. Durante el último cuarto de siglo XVIII se organizó en Madrid un gremio de bordadores, siendo en este momento el centro de esta industria, aunque su labor se limitaba a copiar modelos franceses. Se encuentran ejemplos en los cortinajes de los palacios reales de Madrid, El Escorial, El Pardo y Aranjuez. Por impulso de Fer-



nando VI se restauró la fábrica de seda de Talavera, fundada en 1748, dirigida por el francés Juan Rubiére, en los alrededores se plantaron moreras para suministrar seda. A esta fábrica y a la de Miguel de Valencia pertenecen la mayoría de las telas de los sitios reales durante la segunda mitad del siglo XVIII. Sus valores son: un fuerte realismo, colores intensos, temas mayúsculos, mucha vida y mucha luz, temas inspirados en Pompeya. Este estilo estuvo de moda en tiempos de Carlos IV, con temas florales ondulados mediante el sistema de telares de Jacquard. Ávila también se encaminó hacia esta industria, llegando a producir 12.000 arrobas de capullo de seda, que se utilizaban en las fábricas de Talavera. Alentados por la Real Junta de Aragón plantáronse bastantes moreras en Rioja, Alcañiz, Caspe y Gelsa a fines del siglo XVIII.

ORNAMENTOS SAGRADOS DURANTE EL SIGLO XIX

Este período es el menos representativo de esta industria, debido al decaimiento de la fe y la introducción de ideas revolucionarias procedentes de Francia. El clero pierde poder y bienes a partir de Carlos IV. La invasión francesa de comienzos de siglo dio lugar a numerosas tropelías, caso de la

Cartuja o las Huelgas en Burgos. Igual sucedió en Mediana de Rioseco y en el monasterio de la Mejorada en Valladolid. Ni tan siquiera El Escorial fue perdonado del saqueo. Otro punto importante fue la excomunión de religiosos, todos los bienes fueron sometidos a una dilapidación, vendiéndose a precios ínfimos. La iglesia se fue recuperando poco a poco y en 1851 se celebró el Concordato, aunque todavía quedaban por venir numerosos problemas derivados de nuevos despojos y saqueos, Alfonso XII puso fin a estas persecuciones en 1874. Con todo esto se puede observar las malas condiciones económicas de la Iglesia para crear una industria del bordado y del ornamento sagrado. Sólo se confeccionaba lo necesario para el culto procediendo los materiales de fuera, sobre todo de Francia. La mayoría de los elementos realizados en este período carecen de la calidad y prestancia de los creados siglos atrás, siendo solamente una figuración caprichosa, estando ausente el buen gusto y el arte, todo ello desemboca en unos rituales grotescos, con falta de respeto y dignidad. Las casullas, capas, dalmáticas y paños de todo género se confeccionan de una manera seriosa y poco original.

Tenemos ejemplos a través de la pintura de mo-

Escudos en piel para el palio de La Dolorosa. Melchor Gutiérrez. 1979. Dulce Nombre de Jesús Nazareno.

mentos litúrgicos recogidos para la plasmación del momentos plástico.

LA PIEL Y SU APLICACIÓN SOCIAL

La piel les sirve a los animales para protegerse de las inclemencias del tiempo así como de los ata-



Arriba: Bambalina de cuero repujado perteneciente al paso del palio de La Dolorosa. 1979.
Abajo: Cristo del Gran Poder. Melchor y Víctor Ramsés Gutiérrez. 2000.

ques mecánicos externos. El curtidor recibe las pieles en bruto, saladas o secas. Las pieles pequeñas se compran enteras, mientras que las grandes, como las vacunas, pueden comprarse enteras o bien cortadas. En los almacenes de pieles en bruto las pieles vacunas se cortan en crupones, faldas y cuellos. La piel como norma general no es homogénea. La parte del lomo presenta una estructura fibrosa muy compacta, la parte del cuello es más blanda y algunas zonas de la falda lo son más, mientras otras son claramente córneas. Habitual-

mente al cortar una piel vacuna se obtiene en peso un 46% del crupón, un 26% de cuello y de faldas un 28%. El lado externo de la piel, aquel que lleva el pelo, se denomina "flor" y la parte contraria que se encuentra junto a la carne del animal, "lado de carne". La estructura de la piel depende de la especie animal de la que procede, de la alimentación, del clima e incluso de la zona de piel que se considere. Para conocer la estructura interna de la piel es necesario hacer cortes transversales utilizando microtomos de congelación. Los cortes se someten a diversas técnicas de tinción, que diferencian sus elementos y luego se observan al microscopio. La parte externa de la piel se encuentra cornificada y se conoce como epidermis. La dermis se localiza debajo de la anterior, siendo la parte con la que se fabrica el cuero, teniendo naturaleza fibrosa. La zona superior se conoce como capa reticular. La capa subcutánea está formada principalmente por tejido graso y tejido muscular, aunque esta zona no es propiamente una parte de la piel. Cuando en el matadero se separa la carcasa del animal, parte del tejido conectivo queda adherido a ella, junto con cantidades de revestimiento adiposo y tejido tendinoso, es lo que se conoce en el argot del curtidor como "carne".

TIPOS DE PIEL

La estructura de una piel varía de una especie a otra y aún dentro de la misma especie depende de la zona y la edad. En la fabricación de cuero se encuentra la aplicación industrial, principalmente las pieles vacunas, las de cordero y las de cabra y en menor proporción las pieles de caballo y de cerdo. También son utilizadas, aunque en cantidades mínimas, las pieles de reptiles, peletería fina y pescado.

Piel bovina

Estas pieles se clasifican por su tamaño y naturaleza en terneras, vacas, novillo, bueyes y toros. Las terneras son todas las pieles, desde las más pequeñas hasta un peso en sangre de 15 a 20 m kilos. Las pieles de tamaño mayor son de vacas cuando proceden de hembras y novillos cuando son de machos. El nombre de bueyes y toros se guarda para las pieles pesadas.

Piel de cordero

La piel de cordero produce lana cuya sección puede ser oval o perfectamente cilíndrica. El diámetro de la sección de la lana es mucho menor que la de cualquier otro pelo. La capa papilar de las pieles de cordero ocupa más de la mitad del espesor total de la piel. Esta piel de cordero es más fina que la piel vacuna y bastante más blanda.

Piel de cabra

Es una piel más compacta que la del cordero. Existen animales cruzados conocidos como mestizos, cuya piel tiene características intermedias entre la de los corderos y la de las cabras.

Piel de cerdo

Los bulbos pilosos se extienden por la capa papilar hasta el tejido adiposo subcutáneo. Las cerdas atraviesan la piel, lo que le confiere su aspecto característico. Los folículos son más gruesos que en las cabras y los pelos de mayor diámetro, conociéndose con el nombre de cerdas.

Piel de caballo

Es muy similar a la piel de vaca pero con unos folículos piloso más pequeños.

Piel de reptil

Se caracteriza por tener la capa reticular compuesta de haces de fibras, tejidas como las cestas que son paralelas a la flor y a la carne, las cuales se mantienen juntas mediante algunos haces de fibras verticales. Las pieles de cocodrilo y lagarto son típicas de este grupo.

Pieles para peleterías

En las pieles de conejo, gato, zorro, visón y marta no existe diferencia entre la capa papilar y la capa reticular que además es muy delgada. Generalmente tienen dos tipos de pelo, uno largo y relativamente grueso, que es el que se observa y en general es vistoso y otro interior mucho más fino y de aspecto uniforme.

Pieles de pescado

Difieren de las de mamífero en que poseen escamas en lugar de pelos, no poseen glándulas sebáceas y los haces de fibras están ordenados en capas planas de tejido horizontal. Las pieles de tiburón poseen en su exterior rugosidades silíceas en lugar de escamas.

Métodos de conservación de la piel

Al no usarse la piel inmediatamente después del desuello, es imprescindible darles un tratamiento de conservación para eliminar el proceso de descomposición. Este consiste en la deshidratación parcial o total de la piel y la introducción en ella de sal común. La elección del método depende de las condiciones climatológicas, la abundancia y el precio de la sal y del tipo de piel a conservar. Las pieles recortadas se clasifican en varios tipos, bueyes, vacas, toros, después se cuentan y se pesan. Este peso se conoce como peso sangre y se marca mediante cortes en la cola del animal.



Técnicas decorativas del cuero

Es la técnica consistente en crear impresiones en la superficie del cuero con diferentes objetos. Los dibujos de estas herramientas son herraduras, estrellas, siluetas de caballos y muchos otros. Para artículos en serie se emplean unas estampillas o troqueles con diferentes diseños, que se acoplan a una pequeña prensa que comprime el cuero con una presión de una tonelada. Existen también las denominadas ruedas de grabado y máquinas que imprimen en cuestión de segundos toda la longitud de la pieza, pero todas estas posibilidades aunque permiten numerosos dibujos coartan la libertad e imaginación del artista. Lógicamente es mucho más creativo y con un valor artístico superior el crear motivos originales y diseños propios. Esta es una de las características principales dentro de la obra de Melchor: la originalidad en la confección decorativa. Se pueden improvisar motivos con herramientas poco convencionales para el

La Dolorosa. Talla de Víctor de los Ríos. 1949. Manto original de D. Saturnino. Diseño actual de Melchor Gutiérrez.

cuero como tornillos, tenedores o cualquier tipo de metal que se nos pueda plantear, todo vale en el proceso de creación anteponiendo la calidad a la realización en serie. Para grabar el cuero se necesita una piedra de mármol o una losa de piedra de bastante espesor. También es necesario un mazo de cuero y varios troqueles de grabador. Esto siempre se efectúa antes de teñir la pieza. El grabado ha de hacerse sobre cuero de curtido vegetal o al tanino cuyo espesor no sea menor de dos milímetros, si se intenta grabar pieles más finas se corre el riesgo de penetrarlas.

Labrado del cuero

El labrado consiste en componer complicados motivos en el cuero a base de series de cortes o incisiones. En los cortes no se desprende parte alguna de la piel, pero el efecto que se logra dando fondo y sombreando el cuero y levantando los motivos con ayuda de troqueles para darles relieve producen la impresión de que la superficie ha sido vaciada por zonas. Es necesario mucha paciencia, práctica y buena mano para llegar a conseguir buenos resultados en esta técnica. El labrado es una de las técnicas más sorprendentes y complicadas de decorar el cuero. Su origen se remonta a la conquista americana en que los conquistadores españoles presentaron sus complejos trabajos de ma-

roquinería a los indios de Sudamérica. En principio la labor consistía principalmente en motivos geométricos, pero la flora hallada en el Nuevo Mundo produjo la estilización de ésta y su transformación en motivos florales. El labrado se extendió rápidamente a México y a los Estados Unidos y en la actualidad goza de un creciente auge en todo el mundo.

Diseños para el labrado

Los motivos pueden ser muy dispares. Se pueden calcar a través de libros o muestrarios ya preparados, de donde se transfieren después al cuero repasando sus líneas con un bolígrafo o un buril puntiagudo. Existen también plantillas de plástico ya recortadas que una vez colocadas sobre la piel y frotadas por su cara posterior con una espátula de modelado dejan sus formas impresas en el cuero. Se pueden calcar los motivos sobre papel vegetal de tallas de muebles, mirillas, herrajes de puertas, etcétera.

Transferencia al cuero y herramientas

El cuero debe ser de vaca y nunca más fino de dos milímetros. Debe estar sin barnizar y haber sido curtido al tanino o con productos vegetales y antes de proceder al trabajo se sumerge durante varios minutos en agua fría. Luego se mantendrá

En esta página:
Cristo del Gran Poder. Melchor y Víctor Ramsés Gutiérrez. 2000.
En la página siguiente: Virgen del Gran Poder. Melchor Gutiérrez. 2000.
El Pavo Real como símbolo de Inmortalidad. Detalle de la Resurrección. Víctor de los Ríos. 1957.



sobre una superficie plana hasta que el color del grano recobre la apariencia de piel seca. A continuación se sujetará la piel con la hoja de papel vegetal, donde se ha calcado el motivo, con cinta adhesiva o clips. Luego se repasan las líneas con un bolígrafo o un buril puntiagudo dejándolas señaladas en la superficie de la piel. Si se utiliza una plantilla convencional se colocará en el cuero con el relieve hacia abajo y se frotará el reverso con una espátula o una cuchara hasta que el cuero quede señalado.

La cuchilla de labrado es la herramienta más importante para el labrado del cuero. Con ella se recortan las líneas del diseño para que éste pueda después ser modelado en relieve con los troqueles. El corte se efectúa arrastrando la herramienta por el cuero de atrás hacia delante a la vez que se guía con los dedos pulgar y corazón y se aprieta contra el cuero con el dedo índice según la profundidad que se quiera plasmar. A continuación se procede al troquelado de la pieza mediante herramientas de camuflaje o de nerviaciones para realizar nervios de hojas. También se utilizan las herramientas para hacer semillas, sombreadores para comprimir los bordes de pétalos, hojas, etcétera. El biselador es el troquel que da el verdadero relieve al grabado, se aplica directamente sobre la línea de corte efectuada con la cuchilla y se golpea con el mazo para que uno de los bordes del corte quede hundido dejando el otro en relieve. El biselado no debe parecer nunca irregular, de lo contrario se ha aplicado mal torciendo la herramienta. Una vez finalizado el trabajo, se repasan las líneas biseladas con una espátula de modelado.

Costuras de adorno

Son costuras que se efectúan para embellecer el trabajo y no para armar sus piezas, aunque en ocasiones una misma cumple ambas funciones. Por regla general se hacen a punto de guarnicionero o a punto de bastilla sencillo, ya que no precisan sujeción alguna. Los motivos que pueden interpretarse por este procedimiento son infinitos: diseños de bordados, flores, animales, dibujos geométricos, etcétera. Se suele teñir primero el cuero y después antes de armar la pieza transferir el motivo elegido repasando con un bolígrafo o con un buril de modelado las líneas previamente dibujadas en una hoja de papel vegetal. Una vez señalado el cuero se repasa sus líneas con una ruleta. Después se utiliza la lezna para abrir los orificios, alrededor de los cuales se va efectuando la costura para componer el motivo. Los buenos resultados se obtienen con imaginación para formar composiciones sorprendentes con la aguja y el hilo. La clave estriba en hacer las puntadas bien



iguales, uniformemente espaciadas y con idéntica inclinación.

Adornos de aplicación

Las aplicaciones son adornos de cuero que se superponen sobre algunas partes del modelo.



Yacente. Jesús
Sacramentado.
1994.

Normalmente van cosidas, aunque a veces se sujetan con remaches. Para hacer una aplicación plana es conveniente preparar una plantilla para recortar con ella el cuero. Se cose la aplicación en el lugar correspondiente después de haber marcado los orificios con la ruleta. Las posibilidades decorativas que ofrecen las aplicaciones son infinitas, pueden ser texturadas, lisas, de diferentes colores, cosidas con varios hilos, sujetas con remaches, con costuras o con cordón de cuero. Pueden ser de diversos materiales: ante, cuero fino, piel de serpiente, etcétera o de otro material distinto del de las piezas sobre las que van fijadas y planas o rellenas para darle un mayor realce.

Adornos con remaches

En el mercado existe gran variedad de remaches de todas las formas y tamaños: estrellas, medias lunas, herraduras, rombos, hojas de trébol con incrustaciones de vidrio y de superficie plana, piramidal o semiesférica. Es muy fácil trabajar con

ellos y se consiguen buenas composiciones. Casi todos llevan en el reverso varias patas metálicas que se introducen en orificios practicados al efecto en el cuero y se doblan por el revés para que queden fijados.

Repujado

Es una técnica similar al grabado, pero mientras este se efectúa por el grano de la piel, el repujado se trabaja por la carnaza para levantar desde ella el derecho formando el relieve. Se trasfiere el diseño elegido al grano del cuero. Después con un buril modelador se repasan las líneas señaladas para hundirlas de modo que se puedan apreciar por la carnaza. A continuación con una cuchara o un buril de bola se trabaja la pieza del revés frotándolo en todas las direcciones por el interior de los contornos del motivo. Se coloca el cuero con la carnaza hacia abajo sobre una sola de mármol o piedra y se repasan los contornos con un buril trazador para redefinirlos. Los huecos que han quedado se rellenan de corcho líquido, algodón o papel maché para hacerlos más permanentes. El repujado sólo conviene a artículos que vayan a ir frotados donde el relleno quede oculto.

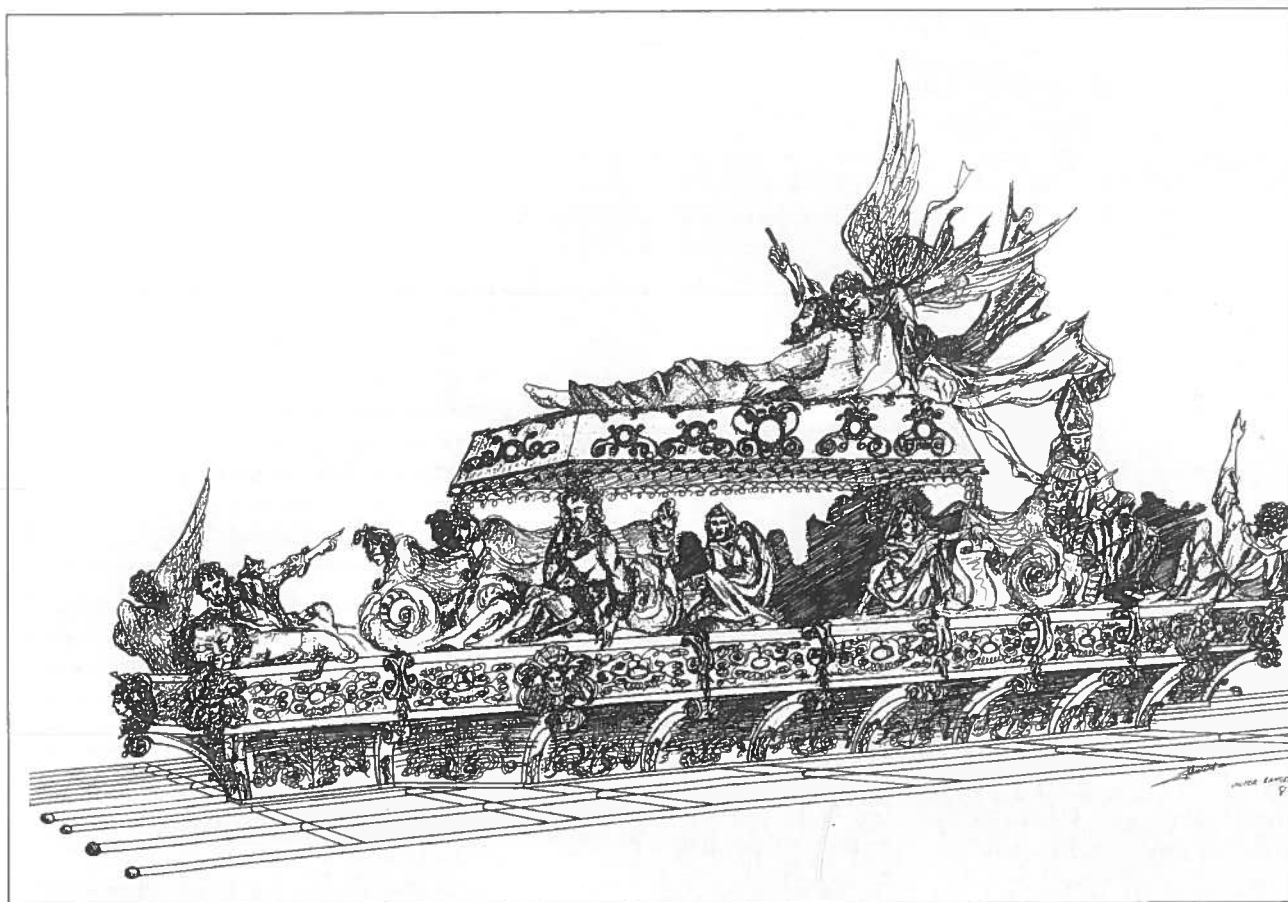
Moldeado

Consiste en dar forma al cuero húmedo alrededor de un molde. Su origen se remonta a tiempos anteriores a los medievales en que solía emplearse para hacer jarras y botellas de cuero, vainas para espadas o vasos de cuero.

OBRAS MAYORES

NUESTRO PADRE JESÚS DE LA ESPERANZA

Es la primera obra realizada por Melchor Gutiérrez para la Semana Santa de León. Se procesiona en 1995 y es pujada por 65 braceros. La principal característica es la innovación en el material utilizado, la confección de la imagen en poliéster constituye toda una aportación a la imaginería leonesa. Representa un Cristo yacente de tamaño ligeramente mayor del natural. El cuerpo aparece levemente inclinado para poder ser visto en los desfiles procesionales. La talla está dividida en dos partes. El lado derecho donde se aprecia los rigores de la pasión con la herida de la lanzada. Con un fuerte componente realista donde se realiza un estudio anatómico muy intenso de venas, tendones y músculos. Todo ello con unas proporciones un tanto desvirtuadas con el excesivo alargamiento de miembros y medidas, tan típico en la obra de San Martín. Entroncando directamente con conceptos manieristas de El Greco y el desga-



ro expresivista de mediados del siglo XVI dominado por el estilo miguelangelesco con una tendencia hacia el Romanismo. El canon barroco también tiene lugar con los gestos de dolor y patetismo presentes en la cara del Cristo. Expresión cansada de fatiga y agotamiento se incorpora a la vida después de una patética muerte. El tratamiento del cabello es muy delicado y concienzudo.

Uno de los apartados donde el escultor hace más hincapié es el análisis del pelo, con un mayúsculo modelado intenso y profundo con grandes mechones anchos y densos que proporcionan a la figura un espíritu grácil y vaporoso. Todo ello desemboca en una forma elegante y minuciosa donde el trabajo de modelado se nos presenta como fundamental con un perfecto conocimiento de las formas renacentistas con el añadido de los dedos, manos y pies, provocativamente alargados.

La parte izquierda del Cristo aparece tapada con una sábana muy ligera con una cenefa en su parte exterior. Solamente queda al descubierto la mano recostada sobre un cojín. Esta forma de presentar la figura es también una forma innovadora de representar un yacente. Ante la necesidad de colocar un paño de pureza y romper con la estéti-

ca del desnudo programada en origen, el artista decide colocar este lienzo y crear una atmósfera mucho más vaporosa y estética. La policromía esta dominada por dos tonalidades. Un ocre intenso con acento dorado en el cabello y un verde azulado que se intensifica más en la sábana que cubre uno de los costados. La representación del yacente desde un punto de vista iconográfico es una escultura sepulcral donde el difunto está tendido sobre un monumento o catafalco. En los primeros momentos se representaba al fallecido con los mejores ropajes y galas, episcopales, abaciales etc. Durante el Renacimiento se dispusieron a los yacentes desnudos, en contraste con la magnificencia de los mármoles y los adornos situados a su alrededor, en una clara alusión simbólica de que ante la muerte todos somos iguales, matiz recibido mediante la predicación cristiana y las danzas de la muerte recogidas en el próximo Oriente. Encajan en esta definición las imágenes yacentes de Luis XII y Ana de Bretaña, así como las de Francisco I y Claudia de Francia en la basílica de Saint Denis. Obras clave de este tipo de estatuaria son las que representan al Infante Don Juan de Aragón en la catedral de Tarragona o Jacopo della Quercia para Hilaria del Carretto en la catedral de Lucca.

Boceto para el paso
Nuestro Padre Jesús
de la Esperanza.
Victor Ramsés.
Cofradía Jesús
Sacramentado.

En las representaciones de los Cristos muertos se valoran fundamentalmente los aspectos humanos, para dignificar el cadáver es necesario buscar valores idealizados que distinguirán unas imágenes de otras. Siendo las aportaciones barrocas las más naturalistas.

En el plano pictórico el audaz escorzo de Andrea Mantegna fue repetido numerosas ocasiones y aminorado por Annibale Carracci, por contra Holbein pintó al Cristo de manera longitudinal confiriéndole gran porte y serenidad. Los pioneros



Nuestra Señora de los Reyes. Melchor Gutiérrez. 1997.

en escultura corresponde a Cascalls y será Gregorio Fernández el autor que alcance las máximas cotas de popularidad en la confección de la tipología de los Cristos yacentes. Según la opinión de Frazer la devoción de esta iconografía se debe a los antiguos cultos a los Dioses muertos, tales como Adonis o Tammuz, a quienes se adoraba a su muerte. El profesor Urrea manifiesta que será la catedral de León uno de los primeros receptores

de la escultura perteneciente a este género y disposición de yacentes en un período de finales del siglo XV.

La obra del Cristo de Melchor Gutiérrez San Martín es una figura modelada en origen en barro a tamaño natural donde posteriormente se realiza un vaciado en poliéster. Es una perfecta ejecución sobre la pureza religiosa y la plasmación en las artes plásticas, es apasionada y puesta en escena con gran lujo y narcisismo derivado de la propia corriente del artista. Es un alegato lúcido y visionario contra las peores pesadillas de la mediocridad reinante en algunas parcelas de la escultura procesional. Es un tema, el de la vuelta a la vida, de plena actualidad donde se gira la mirada hacia el misticismo y la visión legendaria de la teología pasional. La extrema tensión de la prosa de su autor emana unos campos anhelantes y embriagadores. Donde la obra se convierte en fundamental en la década de los años 90 para una mejor comprensión de la evolución de la escultura leonesa.

NUESTRA SEÑORA DE LOS REYES

Esta obra realizada en 1997 por Melchor Gutiérrez San Martín para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Sacramentado ha significado una verdadera ruptura con respecto al resto de representaciones marianas en la Semana Santa leonesa. En cuanto a la figura cobran especial protagonismo las manos y la cabeza de la Virgen. Es un rostro, muy en línea de las representaciones de San Martín que siempre busca la belleza formal y una idealización de las formas humanas. Facciones delicadas y planos angulados configuran el resto de la obra. La escultura se modeló a tamaño natural en barro para posteriormente realizarla en poliéster, al igual que el Cristo Yacente. La mirada de la escultura aparece perdida en el infinito, a consecuencia del padecimiento sufrido. El cabello vuelve a cobrar relevancia siendo el autor muy detallado y concienzudo en su labor de talla y modelado. El cuello es esbelto y afinado muy en línea de las obras renacentistas italianas del pictórico Rafael. Las manos son delicadas y alargadas con unos dedos elegantes y airosos. La policromía es un tono perla azulado muy sobria y distinguida, resaltando los ojos, los labios y el pelo como eje de la composición. Los ojos son verdes y las pestañas postizas. En una de sus manos lleva una custodia de plata con perlas, sustituyéndose la Hostia Sagrada por un motivo de cristal. Esta custodia enlaza iconográficamente con una vasija de metal o caldero que tenía gran importancia en los pueblos antiguos a la vista de los cambios acaecidos en ella, cocción, vaporización etc. Estos elementos sugirieron su valor como un lugar de transformacio-



nes ontológicas, resurrección, regeneración, inmunización etc. El resultado final es una magnífica escultura con clase y distinción que servirá de referencia a posteriores creadores procesionales.

EL VESTIDO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REYES

Sin duda el aspecto más destacado de este segundo paso creado por Melchor Gutiérrez de Nuestra Señora de los Reyes en 1997 es su vestimenta. El vestido de la Virgen está confeccionado en terciopelo azul ultramar con gran cantidad de bordados en hilos de oro. El pectoral le confiere un aspecto sobrio y airoso al estar realizado con diversos calados que dejan entrever el fondo azul aterciopelado. Su forma de "V" es un símbolo Mariano de victoria sobre el mal y de Madre de Dios. La decoración que se dispone en el pecho es floral con motivos idealizados cercanos a un paraíso espiritual. En las mangas se bordan elementos similares al pectoral con una pequeña red de rombos de fondo denominado "Sebka" de clara influencia musulmana representada en numerosas edificaciones islámicas con trazos lobulados y mixtilíneos. En la cabeza de la figura de la Virgen de los Reyes se sitúa una rica y decorada mantilla con

bordados en hilos de oro y con representaciones de un gran jarrón con realce floral con alusiones simbólicas a la pureza virtuosa de la Virgen. En la parte frontal del vestido se ubica la mayor concentración de bordado de todo el conjunto. Se trata de un gran cáliz custodia enmarcado por decoración de base de grutescos y candelieri con claras alusiones al mundo renacentista italiano. En la parte superior del cáliz se dispone una Hostia Sagrada recordando el aspecto Sacramental de la Orden con las iniciales J H S (Jesús, Hombre, Salvador). El cáliz representa simbólicamente el sacrificio Eucarístico, adopta una forma semiesférica representando la recepción y el contenido de las energías espirituales procedentes de los seres más elevados. El cáliz es además atributo de Melquisedec, Santa Bárbara y San Marcelo.

En la parte baja de la decoración frontal del vestido se han bordado dos grifos. Monstruos compuestos de águila y león guardián de tesoros que la tradición griega estuvo consagrada a Apolo Sauróctono. A veces ha sido interpretado en contexto cristiano como un ser diabólico, como expresión de fuerza destructora, siendo muy frecuente en bestiarios medievales. La coexistencia de miembros de los dos animales le confiere a este ser

Detalles del Vestido de Nuestra Señora de los Reyes. 1996.



La Corona de Nuestra Señora de los Reyes con alusiones al Antiguo Reino de León. Jesús Sacramentado.

los poderes simultáneos del cielo y la tierra. También se interpreta simbólicamente como la unión de dos naturalezas de Cristo: divina y humana.

El vestido va ricamente ornamentado con piedras semi preciosas como rosas de Francia, aguamarinas, topacios, amatistas, jades y alejandritas. Para la realización de los bordados en oro se han utilizado diversas técnicas como el torzal, granito, caracolín, ojuela etc. El manto de la Virgen está en proyecto, siendo uno de los bocetos más espectaculares que nunca se hayan diseñado para este fin.

El paso de la Virgen de los Reyes se completa con la disposición de ocho pavos alegóricos realizados en resina con colas de flores y plumas naturales. La policromía utilizada son óleos y lacas traslúcidas sobre plata y oro en tonos azulados y cobrizos. El pavo real es el símbolo solar debido a su vistosa cola abierta en rueda. En el "Bardo Thodol" el libro de los muertos tibetano, sirve como trono de Amitabha, simbolizando la inmortalidad. En Grecia el pavo real fue el ave de Hera y en Roma la de Juno. También se le relaciona con las estrellas del cielo, una vez más como alegoría de la inmortalidad. En la iconografía cristiana el pavo es atributo de perennidad y de Resurrección de Cristo. El resultado de todo el trabajo realizado

por San Martín en la Virgen de los Reyes es el haber conseguido el mejor vestido bordado de toda la Semana Santa Leonesa y quizá uno de los mejores en España.

LA CORONA DE LA VIRGEN DE LOS REYES

Es un diseño realizado para la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Sacramentado por Melchor Gutiérrez San Martín. El material utilizado es la plata ejecutándose en un taller orfebre de Sahagún. El proyecto de la corona como ente tipológico se aproxima a la mitra de titular de Príncipe de España e incluso la Real, una vez más la simbología con referencia a la titulación de la Virgen vuelve a hacer acto de presencia. Esta configurada por cinco huecos separados por tabiques florales ahuecados con incrustaciones de piedras semi preciosas como lapislázuli y perlas. Las cinco concavidades sirven de acomodo para otros tanto escudos representativos del antiguo Reino de León: León, Zamora, Salamanca, Valladolid y Palencia. El conjunto del ramaje floral se fusiona en la parte alta de la alhaja mediante una técnica de filigrana e hilos enroscados entre sí donde descansan y sobresalen una esfera y una cruz latina. La esfera es el símbolo de la figura perfecta que traslada a la ter-



Virgen del Gran Poder. Melchor y V. Ramsés Gutiérrez. 2000.

cera dimensión la personificación del círculo. En el Renacimiento es atributo del universo, como de la Astrología y Astronomía. También es condición del tiempo, que se escapa raudo e inevitable que no puede permanecer estático. En cuanto a la cruz es el resultado de la intersección de la vertical y de la horizontal y le confiere un simbolismo totalizador. Presenta numerosas coincidencias con el número cuatro. Es el emblema por excelencia del Cristianismo convirtiéndose en la unión del cielo y de la tierra. El madero de la cruz unido al agua señala la eficacia saludable comunicada al agua bautismal. Las cuatro dimensiones de la cruz representan el carácter universal de la acción redentora, según señala Ireneo, en las tradiciones de los presbíteros. La Virgen de los Reyes se ornamenta finalmente con una gargantilla y unos pendientes de oro y perlas.

LA VIRGEN DEL GRAN PODER

La existencia de un público legítimamente correspondido en el ámbito de la Semana Santa y un mercado escultórico lo suficientemente amplio, variado y crítico, es lo que llevaron a Melchor Gutiérrez a realizar la Virgen del Gran Poder para la cofradía del mismo nombre. Esta obra alcanza su

propia madurez con respecto a otras vírgenes similares, como la realizada para la Vera Cruz de Palencia o la Virgen de los Reyes de Jesús Sacramentado. Se llega a un punto que podríamos denominar como la "tradición de la diferencia" con sus propias características y un génesis común. Es una realización que va más allá de la propia tradición cristiana, es un análisis social que desbordará los propios planteamientos iconológicos e ira siempre por delante del propio materialismo contemporáneo. Incluso la fecha de realización, año 2000, ponen a la talla en conexión con una materialización precursora de consignas homogéneas muy típicas en la obra de San Martín. Se aborda esta escultura con un aire poético y con una conciencia etérea que pueda satisfacer su incontenencia material y unas ansias manieristas típicas de un Renacimiento italiano evolucionado. En este ambiente de ruptura y nuevos horizontes artísticos se expresa un inconsciente perturbado y visionario con una dimensión estética diferente emanada de represiones imperiales políticas y contradicciones y certidumbres eclesíásticas. El estilo de la Virgen de los Reyes oscila entre un surrealismo vacilante con gran carga fantástica de componentes inventados y el canon alargado y una "maniera" inspira-



Virgen del Gran Poder. 2000.

do en los genios de Miguel Angel y Rafael que realmente transformaron la conciencia de Italia. Se trata de una cautela controlada. De un acercamiento a postulados convencionales pero con una visión muy personal sobre el personaje en su conocimiento humanista.

EL VESTIDO DE LA VIRGEN DEL GRAN PODER

Melchor Gutiérrez confecciona en la Semana Santa del año 2000 el vestido para la Virgen del Gran Poder, imagen estrenada en el mismo desfile procesional. El vestido y el manto se realizan en terciopelo color burdeos con un gran bordado en la parte central del atuendo. Esta presidido por una Cruz Latina emanando de la parte baja dos hojas de palma, símbolos todos ellos de la Cofradía del Gran Poder. Toda la decoración aparece envuelta en un pequeño conjunto paisajístico compuesto por motivos vegetales y florales. La importancia de estos bordados reside en la labor ar-

tesanal al estar elaborado a mano y las dificultades que entraña de habilidad y precisión, amén de las numerosas horas empleadas para su realización. Se utiliza el terciopelo porque los bordados en oro deben de ubicarse en telas resistentes, siendo necesario un sólido bastidor para montar el bordado, un huso u horquilla de madera para arrollar el hilo y un punzón de pequeño calibre. Con el huso se evita el contacto de la mano con los hilos metálicos, si estos son demasiado rígidos se calientan con precaución hasta ser más flexibles. El punzón se utiliza para abrir paso a la aguja. El símbolo de la Cruz, motivo básico de la Virgen del Gran Poder y de la cofradía que representa está muy extendido desde tiempos prehistóricos en los diversos sectores culturales como ornamento y alegoría. En el ámbito indogermánico (hitita babilónico) por lo general de brazos iguales adornaba el disco solar como emblema de felicidad, la luz o el cielo. En Egipto una Cruz en forma de T con un círculo sobre el centro del brazo transversal formaba el jeroglífico anch = "vida" o "vivir". Una Cruz que reproducía la última letra del alfabeto judío (tav) ornamentaba en el siglo I A. C. tumbas y monumentos judíos como efigie de reconocimiento a Yahveh y signo protector escatológico

Otro de los aspectos destacados de la Cofradía del Gran Poder en el perímetro iconográfico es la representación de las palmas, símbolo del Domingo de Ramos. Entre las palmeras mencionadas en la Biblia ha de entenderse la palmera datilera, una planta de gran importancia económica. Sus hojas o palmas se usaban en el culto o Fiesta de las Tiendas, Lv 23, 40; En 8, 15 y se agitaban como testimonio honorífico el Domingo de Ramos. Se menciona con frecuencia la "ciudad de las palmeras" es decir Jericó. Tamar, la voz hebrea para denominar la palmera, es también topónimo y nombre propio de la mujer. La palmera es comparada con la novia: "tu talle se parece a la palmera, tus pechos, a los racimos. Me dije subiré a la palmera, recogeré sus frutos" (Ct 7, 8) y también representa al justo: "Florece el justo como la palmera" (Sal 92,139).

La corona de espinas que aparece representada en el vestido de la Virgen del Gran Poder era un símbolo de poder real, si era profanada por la tierra, significaba el final del reinado. En algunos de los pasajes aparece el término diadema como sustituto de corona en representación de la insignia real. No solamente este ceñía una corona como emblema real sino también como sumo sacerdote (Ex 29,6) también lo utilizaba el alto funcionario de la corte persa (Est 8, 159 y la novia y el novio en el día de su boda.

La Virgen del Gran Poder aparece ornamenta-

da con unas puntillas doradas en las mangas de su vestido, a modo de ribete del manto y en el pectoral del vestido. Este atuendo representa tres partes fundamentales de la formación del artista: un análisis y sentido estricto de las formas, una reconstrucción instructiva de procedimientos bordados con una técnica enteramente artesanal y una clave de reversibilidad hacia la cofradía y su propuesta con tendencia a la irreverencia estética, típica en toda su trayectoria artística.

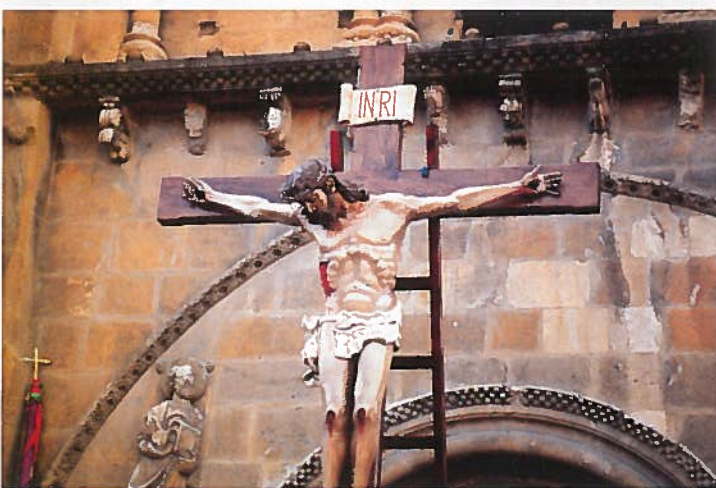
EL PALIO DE LA DOLOROSA

En 1979 Melchor Gutiérrez realiza para la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno uno de los mejores palios de toda la Semana Santa norteña para el paso de La Dolorosa. La mayor novedad reside en que se confecciona sobre cuero repujado, tanto las dieciocho bambalinas que cuelgan de los laterales, frontal y trasera y los escudos de los Partidos Judiciales que van adheridos al techo de metacrilato con un armazón de hierro. El palio se concibió como un homenaje de la provincia de León a la Virgen Dolorosa y fue una donación del escultor y de su familia a la Cofradía del Dulce Nombre. El techo se realizó en un material transparente para dejar penetrar la luz y el sol puesto que este paso se procesiona el Viernes Santo por la mañana a plena luz del día y se hacía necesario la mayor visibilidad posible y acentuar los efectos lumínicos. El metacrilato se dividió en tres partes, un cuadrado central donde se alojan los escudos judiciales con el de la ciudad de León en el centro y dos rectángulos en los laterales con los broqueles de la cofradía de Jesús y el emblema de La Dolorosa. Se rematan las esquinas con motivos vegetales y juegos geométricos calados a modo de enjutas con una clara derivación del gótico flamígero. Alrededor de los clipeos se realiza una ornamentación con pequeñas estrellas, un sol y la luna. Como epitafio de gratitud se dispone una inscripción en la marquesina con dos cartelas de pergamino con un abecedario:

“A la Virgen tan hermosa en su dolor y en su triste soledad la dedicamos nuestra labor en ofrenda de amistad”

Pero sin duda los elementos más llamativos de todo el palio son las bambalinas que recorren todo el dosel acrecentando el ritmo y el dinamismo de todo el paso.

Las bambalinas presentan un aspecto convado de curva y contracurva muy típico de un barroco muy desarrollado. Los elementos decorativos utilizados son de carácter vegetal con la presencia de ángeles y querubines alados. Todas las piezas aparecen caladas ejerciendo sobre la imagen y los motivos florales un verdadero despliegue estético en



función de la luz incidente sobre las distintas texturas. Uno de los modelos ejecutados presente en la parte frontal del palio se muestra con un peñeta superior y dos seres alado guardianes en los laterales, custodiando el escudo de la cofradía (JHS) del cual emanan unos rayos solares todo ello ade-

Palio y talla de La Dolorosa. Dulce Nombre. Detalle del Cristo del Gran Poder. Cristo del Desenclavo. Becker. 2000.

rezado con una rica decoración y un florero italianizante con un claro regusto renacentista. El otro modelo representado destaca por su dibujo trilobulado en la parte central que recuerda los arcos polilobulados islámicos de corte almohade y almoravide. El elemento común a todas las colgaduras son los calados realizados sobre el cuero repujado con un bisturí con resultados lumínicos realmente sorprendentes. Estas perforaciones siguen el paralelismo musulmán conocido como red de rombos o labor de "sebka" muy utilizado en alminares y minaretes en zonas de influencia sarracena. La técnica utilizada en todos estos cueros repujados es la tradicional utilizada en los guada-



Cruz Gloriosa. Ajenjo. 1992. María del Dulce Nombre. En la página siguiente: La Dolorosa. Víctor de los Ríos. 1949. Dulce Nombre.

meciles más ortodoxos. Llámese con la utilización de la plata falsa o proceso del mixtión, la corla (barniz rojizo) con efecto de oro y el óleo para la entonación pertinente con la policromía más adecuada. El resultado final es una mezcla de colores entre tonos plata y dorado entremezclándose las encarnaciones de los putis y personajes figurativos. De las bambalinas cuelgan unos borlones de trapo que marcan el paso de los braceros de La Dolorosa y rubrican la pauta en el camino y la cadencia en el deambular del paso.

Las primeras noticias sobre la utilización del cuero se encuentran en Egipto utilizándolo para cubrir los lechos y los asientos. En origen cada cual curtía el cuero que empleaba en su oficio o en tareas particulares, pero pronto se creó una industria en Grecia que recibió el nombre de "Shutotomoi" (coriarios en Roma) viviendo exclusivamente de esta actividad. Homero habla de Eumeo que se hacía sus sandalias en piel de toro. Se conoce incluso nombres de artesanos que destacaban en esta tarea como el beocio Tiquio, autor del escudo de Ajax, hecho con siete pieles de toro cosidas entre sí y supuesto inventor del arte de la zapatería.

Posteriormente el cuero dio origen a más aplicaciones surgiendo los guarnicioneros (lorarius), los fabricantes de adornos de cuero para los ejércitos (Tabernacularius), los constructores de corzas (loricarius), los fabricantes de pergaminos (membranarii), de artículos de viaje (ampullarius), de objetos de lujo en piel delicada, los embaladores que cubrían de cuero los cofres de madera y los que de los residuos del cuero fabricaban cola (glutinarius). El cuero curtido tenía una tasa o un impuesto mucho más elevado que la piel con pelo y sin curtir, esto se plasma en una inscripción del año 202 en tiempos de Septimio Severo en la que se fijaban los derechos de aduanas en una población fronteriza. En términos similares se recoge en un edicto de Diocleciano que servía para distinguir los cueros de lujo, de los comunes y los usados por los zapateros. Durante la Edad Media adquirió gran desarrollo la industria del cuero sobre todo en su parcela más artística. En el Renacimiento fue el cuero estampado el que cobró mayor protagonismo. Varias ciudades españolas tuvieron gran reputación por su trabajo en cuero pintado y repujado, Sevilla, Toledo, Valencia, Ciudad Real y especialmente Córdoba (por su implicación musulmana) adquirieron grandes dosis de popularidad en este arte.

ESTRELLAS ALEGÓRICAS

Uno de los elementos simbólicos que aparecen en el palio de la Dolorosa son las estrellas ubicadas bajo el techo de metacrilato y entremezcladas con los escudos de los Partidos Judiciales. Son sede de algunos seres superiores y en muchos casos manifestaciones de ellos mismos. Para muchos pueblos han significado ser las puertas que abren el cielo. También se ha creído que sean como ventanas o mirillas por donde los dioses ven lo que sucede sobre la tierra. En la cultura inca las estrellas se identificaban como las almas de los difuntos. La estrella de cinco puntas es un símbolo del microcosmos humano. La de seis puntas presenta el cruce de dos triángulos, alude a la imbricación del espíritu y de la materia, principio activo y pasivo de la dinámica existencial. La de siete puntas presenta un triángulo y un cuadrado significa la armonía universal, el arco iris siete colores, las siete zonas planetarias. En la antigüedad se atribuía a los hombres importantes su propia estrella. Por ejemplo cuando los reyes magos buscan al "rey de los judíos", "hemos visto su estrella al oriente y hemos venido a adorarle..." En cuanto a la obra de San Martín las estrellas tienen unas connotaciones marianas en cuanto a la orientación de la seguridad como la Estrella Polar y símbolo de seguimiento, también es un icono introductorio a la luz como



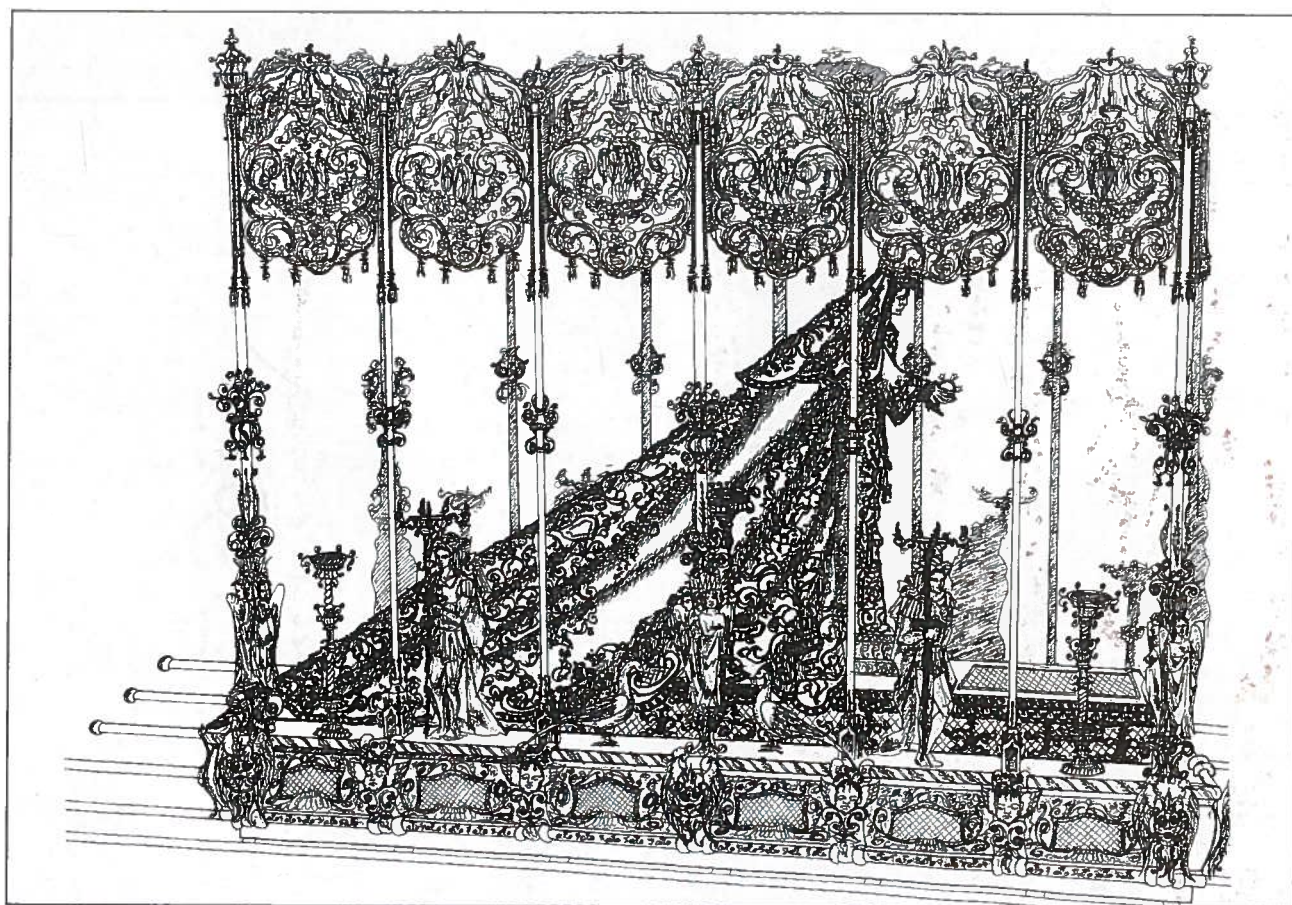
la Estrella Matutina y por su puesto como alegoría de pureza en sí misma y fuente que irradia pureza. El autor también incluye estrellas de ocho puntas como símbolo de unión a través de la cual se comunica la mansión celeste con la tierra, en este caso la disposición del paso y todo lo que encierra en su interior desde el palio hasta las andas. Desde un punto de vista arquitectónico lo vemos reflejado en el octógono, formado por las trompas, que sujetan simbólicamente la cúpula o mansión celeste y la une al cuadrado del crucero. La similitud la hallamos en los varales como elementos sustentantes de todo el perímetro celestial como separación del mundo tangible.

Desde un punto de vista bíblico las estrellas han sido creadas por Dios, son obra del dedo del Creador quien determina su número y llama a cada una por su nombre (Sal 147,4; Is 40, 26) Son la hermosura y la gloria del cielo y fijadas en él por sus palabras, según su orden, sin aflojar en su puesto de guardia, brillan alegres para el hacedor pero del mismo modo Dios también puede "sellarlas" por eso el trono de Dios es imaginado como "por encima de las estrellas". Para el hombre son tan incontables como la arena del mar, pero el hombre puede conocer los ciclos del año y las po-

siciones de las estrellas porque cada una de ellas está en su "puesto de guardia" y tiene su propia órbita. En Jb 9,9 se nombra la "Osa" y "Orion" las "Cabrillas" y las "Cámaras del Sur". Un lugar especial ocupaba la estrella matutina: en la creación solamente acusa su presencia "el clamor a coro de las estrellas del alba". La palabra de los profetas se compara con una lámpara luciendo en un lugar oscuro hasta que despunte el día escatológico y se levante en los corazones de los hombres el lucero del mañana. En Ap 2,28 y 22,16 el Lucero del Alba es el propio Jesús. Bajo el imperio asirio en el siglo VIII y IX A. C. se introdujeron numerosos cultos a los astros. En el reino de Israel se rendía culto "a todo un ejército de los cielos". Desde un aspecto simbólico el oscurecimiento de las estrellas alude a la muerte del Rey de Egipto como icono de la realeza.

El Rey David es comparado con una estrella que surge de Jacob (Nm 24,17). José tiene un sueño en el que once estrellas se inclinan ante él como atributo de la tribu de Israel. En Ap 12,1, una corona de doce estrellas ciñe la cabeza de la "mujer vestida del sol, con la luna bajo sus pies". En Ap 1,16 siete estrellas representan los siete ángeles de las Iglesias de Asia a quienes van dirigidas las

Boceto del Paso de Nuestra Señora de los Reyes. Víctor Ramsés.



siete cartas y en Ap 12,4 la cola del Dragón arrastra la tercera parte de las estrellas del cielo lanzándolas sobre la Tierra en alusión a los siete ángeles malos arrastrados por Satanás en su caída.

LA REPRESENTACIÓN DE LA LUNA EN EL PALIO DE LA DOLOROSA

Es otro de los elementos iconográficos aludidos en la obra de Melchor Gutiérrez. Es el símbolo femenino mortuorio y cíclico. Es el eterno retorno a sus formas iniciales, es un elemento periódico sin fin, la luna es el astro por excelencia de los ritmos de la vida. Por eso controla todos los planos cósmicos sujetos a la ley del devenir cíclico: aguas, lluvias, vegetación, fecundidad. Ya en época glacial se conocían las virtudes y el sentido mágico de las fases de la luna. También sugieren el curso de la vida de los seres: nacimiento, crecimiento, plenitud, decrecimiento, desaparición y también se relaciona con el ciclo menstrual femenino. Algunos pueblos creen que la Luna bajo un aspecto de serpiente o de un hombre se une a sus mujeres. Por eso los esquimales, o las mujeres solteras no miran a la Luna por temor a quedarse embarazadas.

Desde un plano evangélico la Luna es el luce-

ro creado por Dios para dominar la noche, venerado en Occidente como divinidad masculina. El culto a la Luna al igual que a los demás dioses celestes estaba prohibido por los israelitas. Las pequeñas lunas que se colgaban del cuello de los camellos eran símbolos de fertilidad del mismo modo que las mujeres llevaban amuletos del cuello con la misma finalidad. También tiene un influjo maléfico, los lunáticos que menciona Mateos han sido interpretados como epilépticos. La fase de la luna nueva hace pensar en la muerte: la luna ha muerto. Se la concibe como "el primer muerto", aunque de una manera transitoria puesto que el astro desaparece temporalmente. Muchos pueblos han creído que los muertos van a la luna para regenerarse o prepararse para una nueva existencia. De ahí que sean numerosas las divinidades lunares con caracteres también étnicos y funerarios. Para los chinos, la Luna es el *yīng* mientras que el Sol es el *yang*.

LA REPRESENTACIÓN SOLAR EN EL PALIO DE LA DOLOROSA

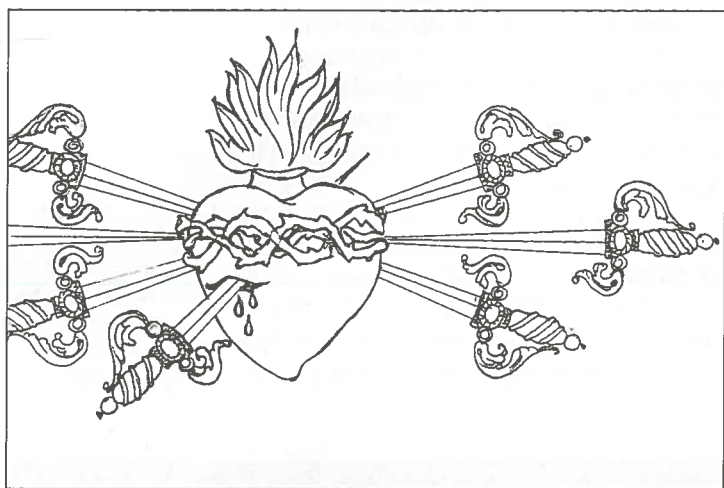
El Génesis lo describe como uno de los dos luceros mayores del firmamento creado por Dios para separar el día de la noche y su dominio sobre

Modelo en barro de Nuestra Señora de los Reyes. Melchor Gutiérrez. 2000.



la noche y sale todos los días tanto para buenos como para los malos e incluso Dios le ordena en ocasiones que no alumbré como ocurre en Jb 9,7. Su órbita invariable es símbolo de la resignación de Qohélet: “Sale el Sol y el Sol se pone; corre hacia su lugar y allí vuelve a salir... Lo que fue, eso será: Nada nuevo hay bajo el Sol. Es la obra admirable del altísimo (Sal 19, 6). Quienes aman al Sol son “como el salir del Sol con todo su fulgor”. Su ardor es insoportable, es un horno, abrasa las montañas, reseca la tierra, ciega los ojos con su brillo, disipa la niebla y seca la semilla. Según Mt 3,19

Arriba: boceto del Corazón de la imagen de La Dolorosa. Abajo: las horas previas al Cortejo procesional.



llegado el día del Juicio Final, para aquellos que temen a Yahveh “brillará el Sol de justicia” y el Sol se pondrá negro como un paño de crin. En el Apocalipsis, la Jerusalén mesiánica no necesitará ni de Sol ni de Luna que la alumbrén porque la ilumina la gloria de Dios y su lámpara es el Cordero. Su importancia en Egipto fue muy grande pues refleja el absoluto dominio de la climatología

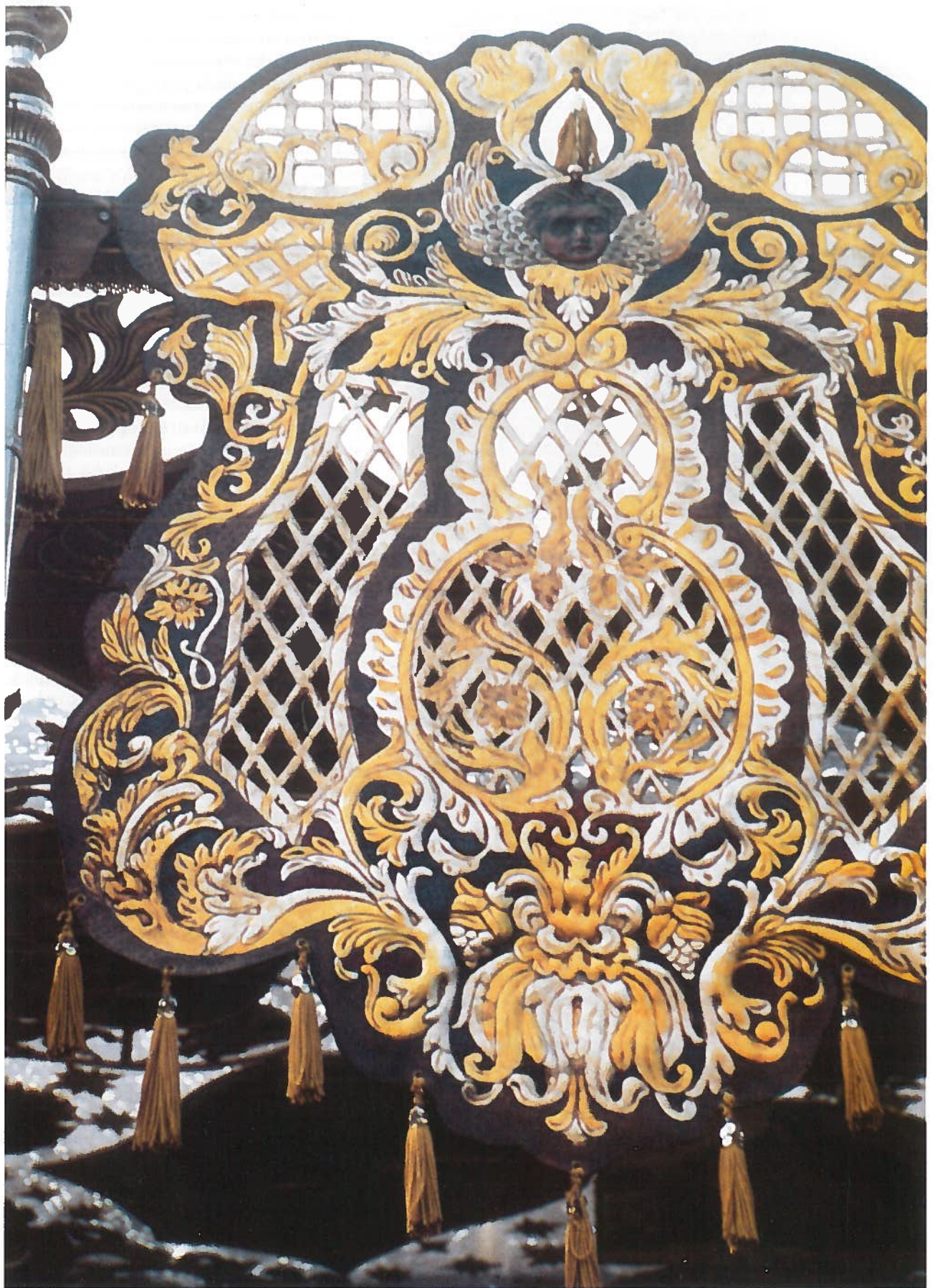
En la página siguiente: Bambalina del Palio de La Dolorosa. Melchor Gutiérrez. 1979.

sobre el país. Amenofis IV conocido como el “faraón hereje” protagonizó un intento de culto monoteísta hacia el Sol componiendo un himno al Sol donde se le atribuyen los rasgos de creador y ordenador. En Grecia fue identificado como Febo (Apolo) en correspondencia a la luz, la claridad y el conocimiento. El Renacimiento lo identificó con Helios en carro y caballos. El “carro del Sol” de Guido Reni, en el pabellón del jardín del palacio Rospigliosi: el sol, en su cuadriga aparece rodeado por la Horas y precedido por la Aurora. Según Valeriano el Sol el símbolo de la Verdad. También es considerado como la inteligencia cósmica donde manifiesta la realidad y permite ser reconocida.

Desde el punto de vista de la fecundación es fuente de vida y ha sugerido a los hombres nociones de poder y energía. En su presencia hay calor y energía. En su ausencia son las tinieblas el frío y la inseguridad. El Sol ha sido concebido como Dios, manifestación suya o enviado del Creador. La representación solar es muy temprana, desde la constitución de carros solares como indicio de movimiento hasta la representación de un disco con ornamentaciones en Trundholm (Dinamarca) manifestado en las ruedas del carro como símbolo de movimiento. Es frecuente su aparición en las representaciones rupestres y la aparición de caballos en la cerámica delante de un disco solar. Las imágenes solares de Balkavra en Schonen y Trundholm en períodos de la Edad del Bronce han sido interpretadas por Lehmann de una forma poética y fantástica: un Sol sacrificado para crear otro. El Sol es el rey del firmamento y es un símbolo del rey humano en la mayoría de las civilizaciones. En muchas ocasiones aparece en el nombramiento del rey como: “hijo del Sol”. Psicológicamente el Sol determina diferencias muy considerables entre los pueblos que lo disfrutaban y los que por el contrario reciben escasos beneficios. Según Dostoievsky en “Humillados y ofendidos” habla de lo agradable que le resulta su presencia del Sol en San Petersburgo, sobre todo durante el ocaso en un tarde radiante y fría. La calle entera resplandece, bañada en su refulgente luz. Todas las casas cobran un brillo repentino. Se pierde la tristeza y el alma se ilumina. Le asombra lo que puede hacer un rayo de sol en el alma de un hombre.

EL CORAZÓN DE LA DOLOROSA DEL DULCE NOMBRE

Es un diseño de Melchor Gutiérrez San Martín para la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno cuya ejecución corrió a cargo del orfebre Isabelino. La obra está realizada en plata y fue una donación de un Abad de la cofradía. La re-



presentación final tiene algunas modificaciones con respecto al diseño primario fundamentalmente en las empuñaduras donde en origen se presentaban con curva y contracurva muy acusada siendo el resultado final más rectilíneo y sobrio. Encarna el corazón de la Virgen atravesado por los siete puñales, símbolo del dolor padecido por la madre ante la muerte de Jesús. Se colocan en disposición geométrica de tres en tres y el séptimo se dispone de abajo arriba. En la parte alta del corazón aparece la manifestación de unas llamas como atributo divino. En el primer tercio del corazón se dispone una corona de espinas de la que mana sangre manifestándose en forma de rubíes. También se muestran piedras preciosas en las empuñaduras de los puñales mediante turquesas.

El corazón es considerado como el centro espiritual, es el órgano central del ser humano. En el Renacimiento se adoptó como símbolo del amor



Izquierda: Guión de la Cofradía de Jesús Sacramentado. Gutiérrez. 1995.
Derecha: Cristo del Gran Poder. 2000.

y de la Caridad Cristiana. Ya fue plasmado por Giotto en la Capilla de los Scrovegni en Padua y Pisano en el "campanille" de Florencia. Estos significados han llegado a la iconografía popular, corazones flechados o unidos. El corazón de la Dolorosa al estar confeccionado en plata le confiere un aspecto femenino, acuático y pasivo, con aires de nocturnidad y frialdad. Pero la característica más importante es la pureza y su visión entre las tinieblas. En el ámbito cristiano la plata simboliza la sabiduría divina, aspecto complementario del amor que se simboliza mediante el oro.

EL GUIÓN DE JESÚS SACRAMENTADO

En 1995 Melchor Gutiérrez San Martín realiza para la cofradía Jesús Sacramentado asentada en

la Basílica de San Isidoro un magnífico guión de claras reminiscencias románicas. Desde el punto de vista técnico del bordado no tiene aplicación estando todo bordado con algodones e hilos de oro. Aparecen muchos volúmenes realizados con fieltros e hilos de oro tendidos sujetados con diversas puntadas. Los volúmenes resultantes son muy similares a los aparecidos en el marfil.

La escena aparece presidida por la mandorla mística, de forma almendrada, partiéndose la representación en dos campos. El primero de ellos en la parte superior se dispone el cordero sagrado envuelto en un círculo con dos ángeles tenantes a los lados adaptándose a la ubicación de la mandorla en clara alusión a la Portada del Cordero de la Basílica de San Isidoro. Se abre en el muro de la nave de la Epístola, en una zona saliente como era característico en el mundo románico. La escena mencionada se dispone en el tímpano de la portada con el apelativo de Agnus Dei con el círculo de infinitud y eternidad. En la parte inferior se narra el Sacrificio de Isaac de una manera secuencial. Su cronología podría estar entorno al año 1147 en pleno reinado de Alfonso VII (1126 - 1157) en referencia a la toma de Baeza. Aunque según muchos historiadores estas fechas son muy tardías acercándose más a las primeras décadas del siglo XII. Según Moralejo además de la visión de Redención del tímpano se le han añadido otras nuevas hacia contenidos Eucarísticos en razón a la presencia del Cordero en el eje mismo del Sacrificio. Sus referencias estéticas las encontramos en modelos de Jaca y Compostela y los ángeles nos llevan a la puerta de Miégeville de Saint - Sernin de Toulouse. En los laterales de la portada se asientan sobre protomos de bóvidos la figura de San Isidoro y San Pelayo o San Vicente de Avila.

En la parte inferior del Guión de Jesús Sacramentado se realiza la composición del Descendimiento del cuerpo de Cristo de la Cruz, motivo aparecido en La Portada del Perdón dispuesto en el brazo sur del crucero de la Basílica de San Isidoro, con un esquema compositivo de claras reminiscencias clásicas. En el relieve pétreo se ubica también otras dos escenas a los lados del Descendimiento. Una de ellas encarna a las tres Marías ante el Sepulcro vacío tras la Resurrección siendo custodiado por un ángel, todo ello enmarcado bajo un arco de herradura que cubre el sarcófago en clara referencia al Santo Sepulcro de Jerusalén. La otra escena lateral representa el momento de la Ascensión. El tímpano descansa en cabezas de animales que de manera simbólica defienden la entrada al recinto. La mandorla mística representada en el Guión de la Cofradía de Jesús Sacramentado aparece cubierta con unas líneas ondulantes to-

madras del Panteón de los Reyes de San Isidoro donde aparecen escenas del Nuevo Testamento y del Apocalipsis aproximándose las figuras a las primeras décadas del siglo XII. Todo el Guión aparece ribeteado con una cenefa compuesta por veinticuatro elementos vegetales, rosetas, enmarcadas en círculos y dos cordones laterales con vuelta en la línea de las enjutas. Es uno de los mejores bordados existentes en toda la Semana Santa Leonesa que a pesar de estar muy condicionado por el motivo bordado por la relación existente de la cofradía con la Basílica, el autor ha sabido representar su impronta dando una vez más muestras de su habilidad y su conocimiento del ámbito de los bordados.

LA TÚNICA DEL CIRINEO

En 1993 realiza San Martín una túnica para la figura del Cirineo, obra de Víctor de los Ríos, emplazada en el paso del Nazareno perteneciente a la Cofradía del Dulce Nombre. Es un bordado con motivos florales sobre terciopelo en tonos burdeos y verdes, en función de la luz y la intensidad se modifica su textura. La disposición de la vestimenta es muy sencilla, como corresponde a un hombre que procede del campo en plenas labores agrícolas. Los antebrazos quedan al descubierto al igual que los hombros, ciñéndose al pecho y teniendo vuelo en la parte inferior. Esta túnica fue donación de un abad de la cofradía.

Este hombre que supuestamente ayudó a Jesús a llevar la Cruz era conocido como Simón de Cirene. Ciudad rica y poderosa en la antigüedad de la fértil región de Cirenaica en las costas septentrionales de África (actualmente corresponde más o menos en Libia). Griegos procedentes del Peloponeso y de las Islas dóricas fundaron colonias en ella durante el siglo VII A. C. que luego se unieron a los poblados de los habitantes libios formando una pequeña monarquía federal. En el 96 A. C. Cirenaica fue sometida por los romanos. Simón procedía de Cirene, de ahí su apodo popular dentro de la Pasión de Cristo como el "Cirineo", mencionado por el Evangelista Mateo 27,32. Muchos judíos de Cirene se convirtieron al cristianismo, algunos de ellos incluso llegaron a predicar en Antioquía (Hch 2, 10; 13,1). Hay que tener en cuenta que en época de los Ptolomeos los judíos constituían la cuarta parte de la población.

EL VESTIDO DE LA VIRGEN DOLOROSA

Otro de los trabajos que realiza el artista Melchor Gutiérrez relacionado con los bordados fue el vestido y la mantilla de la Dolorosa, talla realizada por el imaginero cántabro Víctor de los Ríos en 1949. Todo el diseño corresponde a San Martín y



gran parte del trabajo de bordar corrió a cargo de varias alumnas en su taller de Paredes de Nava. El vestido está elaborado en franjas verticales con la utilización de hilos oro, gran variedad ornamental y profusión de detalles. El predominio de la curva queda patente en cada fragmento trabajado acercándonos a unos parámetros muy renacentistas. Sobre la tela de color blanco destacan los bordados en oro de tonalidad fulgurante con minuciosos detalles grisáceos. En cuanto a la mantilla está elaborada dentro de la reflexión con un vertiginoso ritmo de quehacer donde una vez más destaca la delicadeza y una gran ambición en el trato destinado a la pieza. Sobre el manto de La Dolorosa nuestro autor se encargó de la remodelación ante el lamentable estado que presentaba el manto original efectuado por D. Saturnino, genio del bordado que este caso concreto no pudo realizar una buena labor acuciado por las circunstancias pues

Cirineo. Víctor de los Ríos . 1946. Dulce Nombre.

con muy poco bordado se quería cubrir demasiado espacio. De ahí que Gutiérrez tuviese además la misión de incorporar nuevos elementos al manto, como son los rayos solares que emanan de la corona dispuesta en la parte central del manto para cubrir el espacio mencionado. El material utilizado para esta rehabilitación fue la pana de algodón. Debido a la mala gestación del proyecto siempre ha sido un manto un tanto deslavazado y de difícil solución. Es casi una exasperación del bordado tradicional y una línea presuntuosa anclada en un ámbito de pensamiento un tanto efec-tista pero muy poco innovador, casi sin voluntad de estilo.

EL GÚIÓN DE LA COFRADÍA DEL DULCE NOMBRE DE JESÚS NAZARENO

En 1999 se estrenó el nuevo guión para la cofradía del Dulce Nombre bajo la dirección de Melchor Gutiérrez San Martín y la ejecución de Ana María Renedo. La forma es rectangular con un ábside semicircular a los pies. En el anverso aparece el anagrama de la cofradía con rayos fulgurantes y diversos motivos florales a modo de cenefa. Unas bandas en zig - zag, de clara tradición normanda y códices irlandeses sirven de unión entre los elementos decorativos. En el ábside se ubica un jarrón muy del gusto del Cinquecento italiano del cual exhalan flores afrontadas. En el reverso se cambia la aparición del escudo por la disposición de una Crismón con el alfa y la omega, principio y fin colgando del travesaño horizontal. El resto de la decoración es muy similar con la excepción del jarrón donde se sustituyen las piezas contrapuestas por unas pequeñas cartelas con el nombre de la ciudad y el año de creación de la hermandad en 1611. El Crismón es el símbolo de Cristo en la iglesia primitiva y medieval. Fundamentalmente está compuesto por las letras griegas I - X, las iniciales de Iesus Xristos, o Z - P, las dos primeras letras de Xristos. Inscritas estas letras en un círculo y mezcladas con la cruz, dan la sensación de una especie de rueda, símbolo solar que evoca la noción de Cristo como "Sol Invicto". También es frecuente colocar las letras alfa y omega, como sucede en el caso del guión del Dulce Nombre. En ocasiones el círculo está sostenido por ángeles tenantes como sucede en el Crismón de San Pedro el Viejo en Huesca. En Jaca el motivo aparece flanqueado por dos leones con un significado profiláctico.

EL PALIO DE LA VIRGEN DE LOS REYES

En el año 2000 se produce un acontecimiento muy importante para la Semana Santa Leonesa, la Hª del Arte y el desarrollo de la obra de Mel-

chor Gutiérrez con el estreno parcial del palio de la Virgen de los Reyes perteneciente a la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Sacramentado, aunque desgraciadamente se produjo sin demasiado éxito y renombre por las condiciones meteorológicas que se dieron durante el Sábado de Pasión del referido año. Es, sin duda el mejor palio jamás realizado para los desfiles procesionales de León. El dosel está compuesto por dieciocho bambalinas realizadas en cuero con un doble motivo iconográfico. En la parte interior se representan leones abrazando a castillos, al igual que ocurre en el atrio de la Catedral de León en el "locus apellationis" lugar de apelación y de sentencia judicial, reunión de consejos y legalización de contratos. Presidiendo la composición se dispone un mascarón con rostro de león, a modo de bucráneo emanando de su boca follaje y decoración floral, aunque en el mundo romano y renacentista se reproduce con un cráneo de buey con ornato de guirnalda y cintas. Este adorno enlaza con las fuentes de Roma donde aparecen distintos motivos figurativos relacionados con el león del palio de la Virgen de los Reyes. Giacomo Della Porta realizó uno similar en 1593 y en la "Casita de Pio IV" Ammannati en 1553 realizó una composición de características similares. Se remata la pieza con una banda de color dorado en forma de "V" donde lleva una inscripción relacionada con la ciudad: "Tu leo devincit animalia vique decore, sic cunctas urbes haec vincit prorsus honore" que traducido sería: "Como el león aventaja a los demás animales en belleza y fuerza, así esta ciudad supera a todas las ciudades en honor"

Los leones que aparecen en la bambalina son cuatro, dos de ellos más pequeños, al fondo, a modo de perspectiva afrontados y mirándose entre sí sujetando cada uno de ellos dos pequeños castillos con un solo piso muy alto, vano cuadrangular, sillares rectangulares, un ático recorrido por almenas y merlones, una línea de arcuaciones debajo del alero, dos pináculos en la esquinas y una torre cilíndrica con remate en chapitel en la parte central. Los otros dos leones, de mayor tamaño se ubican en las esquinas de la bambalina, también de carácter rampante y cogidos al castillo pero mirando hacia el espectador. La construcción defensiva ofrece variantes como es la disposición piramidal, más alta con la disposición de tres pisos con torres exentas en el segundo de ellos y bandas de separación a modo de listeles entre el primero y el segundo, el tercer piso se corona con una torre cilíndrica sin cubierta con la correspondiente defensiva almenada. Sus piedras también son rectangulares y aparece una línea de arcuaciones de claro sentimiento lombardo y románico catalán. La puerta



de acceso se manifiesta a través de un vano circular muy adintelado y un sillar a modo de clave muy acentuado. El castillo es el símbolo de la parte interior de individuo estando a salvo de influencias externas es el refugio para las experiencias espirituales. El propio Bhagavad Gita habla del castillo como una fortaleza con nueve puertas comparándolo con el cuerpo del yogui. Los Salmos comparan con un castillo o una fortaleza inexpugnable al propio Yaveh. Existía un gremio de constructores de castillos denominados los "castellers", que son castillos humanos que simbolizan la fuerza y la solidaridad, con una fuerte sujeción en su base renunciando al éxito individual en favor del colectivo. Existen también connotaciones negativas para el fortín como mansiones de personajes indeseables como ogros o seres malignos o sencillamente como lugar de tormento o prisión e incluso de practicas vampíricas (Black Tepes).

El paraíso en cuero

En la parte exterior del palio cuelgan las bambalinas relacionadas con el paraíso que ilusoriamente San Martín crea en el palio de la Virgen de los Reyes. A diferencia de las colgaduras exteriores, estas presentan unas peinetas fijas en la parte su-

perior, de las cuales parte el resto de la decoración para moverse al ritmo del paso de los braceros. En esos ornamentos se representa la figura de dos pavos afrontados entre sí, en relación con el mundo sumerio, de cuerpos muy estilizados y largas colas azuladas con los botones característicos de su plumaje típicos de estas aves. Estos animales están sostenidas sobre un entramado a base de telas retorcidas como si se tratase de un gran composición escenográfica siguiendo parámetros barrocos donde este tipo de producción era muy frecuente. Toda el ornato de las telas se realiza en tonos dorados para resaltar aún más la figura de los animales encolados. Ya hemos mencionado al pavo como símbolo solar debido a su vistosa cola abierta en rueda y los botones aludidos. Se piensa que la belleza de su plumaje ha sido causada por la transformación en su organismo de los venenos que el ave ingiere al dar muerte a sus enemigas las serpientes. En el mundo clásico griego había sido relacionado con el mundo de las estrellas del cielo apareciendo de nuevo el componente de inmortalidad. Término también utilizado en el "Bardo Thodol" del libro de los muertos tibetano simbolizando también la eternidad. Los cristianos recogen este pensamiento y lo transforman como per-

Nuestra Señora de los Reyes. Jesús Sacramentado. 1997.

sonificación de la Resurrección de Cristo, es frecuente que aparezcan pavos en las caracumbas bebiendo de un cáliz aludiendo a la perdurabilidad adquirida en la Eucaristía. Desde un punto de vista más profano el pavo es considerado como símbolo de la vanidad al ser su hermosura muy fugaz.

En el centro de la composición y como eje de demarcación de los pavos se dispone la aparición de una fuente de dos pisos, con una peana cónica en la parte inferior y una sujeción a modo de cáliz entre el primer y el segundo tramo. La belleza plástica se determina a través de la distribución del agua emanando del fontanar en una doble altura y cayendo sobre toda ella. Esta relación del agua y la fuente se asocia con el culto Mariano, como gracia divina. María como manantial de aguas vivas. Al brotar el agua se manifiesta la vida y la regeneración. Es el agua más pura y no utilizada para nada, no está contaminada. Es el estado puro por naturaleza. El hecho de su utilización pone de manifiesto estas mismas connotaciones en el paso de la Virgen de los Reyes. La fuente es un alivio para el caminante y esto se adapta a la vida espiritual. Según el Génesis la marcha de un río del paraíso terrenal, supone la existencia dentro del mismo de una fuente eterna. Otra vez se pone en contacto con el mundo de la bambalina en la parte in-

ferior donde se manifiesta el Paraíso. Las fuentes también se han utilizado iconográficamente como lugares de salvación de la eterna juventud en muchos casos custodiadas por monstruos. En la actualidad son varios los lugares de estas características donde la gente acude para que se produzca el milagro para la curación física, siendo la mayoría de ellas fruto del fanatismo más que de una teoría objetiva y científica. El agua en la época de Jesús en Palestina era esencial, al igual que sucede ahora, el acto de realizar pozos era una labor compleja y constituye una de las promesas de Yahveh al pueblo israelita. La fuente que representa Gutiérrez se relaciona con la plasmada por Jan Van Eyck en la manifestación pictórica de "La fuente de la Gracia y triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga" donde se pone de manifiesto la purificación y el símbolo del Bautismo Cristiano.

En la bambalina exterior del palio de cuero repujado realizado por Melchor Gutiérrez San Martín se coloca una alegoría sobre el paraíso donde se significan motivos florales, distintas clases de pájaros y muchas frutas. Una guirnalda central sirve de eje fundamental de la composición donde se disponen seis loros y cacaúas. En los laterales de la decoración se disponen otras cuatro aves a cada lado en distintas posiciones y formas. En la parte

Bambalinas del Palio de la Virgen de los Reyes. 2000.



baja a modo de argumento heráldico se halla un frutero custodiado por dos pequeños pájaros con un pergamino enrollado en sus patas. Esta es una de las más bellas composiciones realizadas para el mundo de la Semana Santa sin ser un motivo directo relacionado con la Pasión de Cristo hace referencia al Paraíso traducido según el Génesis como "Jardín de Edén", este lugar se menciona en la Biblia para designar el lugar terrenal de la creación del hombre, del que fueron expulsados Adán y Eva por su desobediencia, como lugar de residencia de los justos en el más Allá, en el que gozarán de la comunión de Dios. En los profetas, el paraíso simboliza el estado en que se encontrará la humanidad en el reino mesiánico. Con estas mismas representaciones aparece en el Nuevo Testamento, siendo en el Apocalipsis de Juan donde se representa con todo su esplendor en la imagen de la nueva Jerusalén. En origen el termino paraíso es una voz persa con la que se designa un jardín o huerto. Es un lugar deleitoso que representa el estado primigenio de gracia. Significa para la humanidad la nostalgia del "paraíso perdido" donde todo sería paz y armonía con un ambiente relajante, sosiego, felicidad, conocimiento sin esfuerzo. Existen paralelismos con otras religiones con la "Tierra Pura" de Amida la región suprema de los hindúes. Siendo muy frecuente la concepción del paraíso con un jardín, sucediendo igualmente en el Islam con bastantes similitudes con respecto al cristianismo.

La representación de los pájaros en el Paraíso de San Martín

Evidencian el dominio de los cielos, mediante su capacidad de volar, considerados mensajeros de los Dioses y manifestación de sus disposiciones. Simbolizan uno de los sueños del hombre que es la traslación aérea, por su capacidad de ingravidez, ligereza y visión totalizadora de la tierra. También se les relaciona con fundamentos de trascendencia con nociones de inmortalidad, trascendencia y superación. Los Taoístas en sus ritos se convierten en pájaros y vuelan con ellos. Los chamanes en sus consagraciones igualmente asumen la capacidad de volar. En muchas religiones y costumbres morales se asocia la separación del cuerpo con el alma a través del vuelo de un ave. La relación de los pájaros con la parte negativa se asocia en cuanto a su distracción como reflejaba San Juan de la Cruz en cuanto a su capacidad de trivialidad y vacuidad. En nuestro días se sigue aceptando la frase de: "tener la cabeza a pájaros". Asimismo se les representa como un símbolo de libertad en cuestiones políticas o en épocas de guerra, como la paloma o cuestiones humorísticas cuando alguien se golpea



y le salen alrededor de la cabeza un grupo de pájaros silbando en círculo. Las connotaciones mordaces se hacen patentes en ciertas especies de rapaces, que evidencian el vicio o los peligros espirituales, el cuervo es un ave de mal agüero, recordemos "Los pájaros" de Hitchcock con vínculos hacia lo demoníaco y lo mesiánico. Aunque en el caso de los cueros de San Martín esto no ocurre puesto que los loros ya eran simbolizados por los pitagóricos como aves que siempre estarían incluidas en el paraíso por su belleza externa y su cercanía fonética con el ser humano a la hora de pronunciar ciertas frases. El Génesis considera aves a todos aquellos animales capaces de volar en el cielo.

La fruta como abundancia

Si la manifestación del paraíso es sinónimo de saciedad, esta viene reflejada a través de la fruta como símbolo de prosperidad. Alude también a la

Bambalina en cuero repujado. Policromado. Melchor Gutiérrez. 2000.



Alegoría fantástica del Reino de León.

naturaleza, que es pródiga y benigna y sirve para alimentar al ser humano. Según el Génesis, Adán y Eva podían comer todos los frutos deseados. En ocasiones se la relaciona con la caridad con la alegoría de las obras de Cranach el Joven y de Holbein. Pero sin duda el máximo apogeo de la representación de fruta se produce durante el Barroco en el siglo XVII con la masiva aparición del bodegón, como goce inmediato del gusto y don divino. También se relaciona la fruta con actitudes morales negativas como plasmó El Bosco con alusiones claras hacia el pecado y la concupiscencia. El fruto es el símbolo de las buenas obras, como ocurre en la parábola de la vid verdadera: "Yo soy la vid; vosotros los sarmientos", el apóstol Pablo también relaciona el fruto con el amor, la alegría y la paz, siendo lo contrario de "las obras de la carne": impureza, libertinaje, discordia y orgías. Uno de los elementos centrales en la obra de San Martín es el higo, uno de los frutos más importantes de la Palestina de Jesús. El pan de higo se elaboraba a base de higos frescos amasados y se usaba con fines gastronómicos y curativos. Actualmente es muy apreciado en ferias y mercados relacionados

con la alimentación. La higuera crecía incluso en terrenos pedregosos siempre que tuviese agua suficiente. Según Mateo, Jesús maldijo una higuera estéril y seca que no tenía hojas. El higo se podía recolectar dos veces al año en junio y en septiembre. Para el Budismo es el árbol a cuya sombra Buda recibió su iluminación coincidente con el eje del mundo. Es el árbol del conocimiento superior y realidades del pensamiento. En la expulsión de Adán y Eva utilizaron una hoja de higuera para tapar sus genitales.

La vid "eterna"

Otro componente inherente en el paraíso de San Martín es el conocido por los pueblos antiguos de Oriente como la "hierba de la Vida" o más difundido como la vid, planta sagrada debido a las propiedades del jugo que produce. En el ideograma sarmierio que expresaba la noción de la vida había una hoja de parra. Esta manifestación es común a muchos pueblos que consideran la vid como signo de inmortalidad. Del mismo modo paso a Israel y posteriormente al cristianismo. El propio Cristo como creador de vida se compara con la vid. En el arte cristiano, la representación del racimo de uvas, como plasma Melchor Gutiérrez en las bambalinas de la Virgen de los Reyes, es el símbolo eucarístico, evocando la inmortalidad a la que conduce la transubstanciación. En la Biblia la aparición de las uvas se relaciona con las acciones más nobles, la viña para los cristianos es como el atributo del reino de los cielos. El cultivo de la vid se menciona en las Sagradas Escrituras en relación con Noé y su estado de embriaguez. En numerosos pasajes se hace referencia exacta al cultivo y al tratamiento de los viñedos y de la uva (lagar). La viña es un símbolo de Palestina como tierra entregada a Dios por su pueblo y a la vez símbolo del propio pueblo. En los frescos de la Basílica de San Isidoro de León aparece representada la vendimia dentro del calendario agrícola.

La manzana del "paraíso"

El manzano era un árbol muy extendido en Palestina. En el Cantar de los Cantares se alude a él con frecuencia: la novia es "como él manzano entre los árboles silvestres... su fruto es dulce al paladar". El perfume del aliento de la novia es como el de la manzana. El novio despertó a su novia debajo del manzano "allí donde te concibió la que te dio a luz". Una palabra oportuna es como "manzanas de oro con adornos de plata".

El león como emblema cristiano

Siempre ha sido considerado como el rey de los animales y símbolo de energía y rotundidad,



fuerza, poder y soberanía. Esto explica que el cristianismo se apropiase del emblema del león como símbolo de Cristo. Es muy frecuente encontrarlo en sarcófagos cristianos aludiendo a la figura de la resurrección. Es la contienda del bien contra el mal, representada mediante la lucha del león contra el toro, el día contra la noche. Es un atributo muy representado también por la realeza, el emperador de Etiopía se denominaba como “el león de Judá”. Se utiliza también la figura del león como protección, por ejemplo en templos románicos, siempre en posición amenazante, con la fauces abiertas para la defensa del templo de una forma alegórica, como ocurre en San Isidoro de León en la portada del Descendimiento, e incluso se evidencia en acción de despedazar a una víctima, aludiendo a la muerte de un hombre viejo, pecador, frente a la renovación del creyente que traspasará las puertas de la purificación y eliminará sus lacras. Este animal estaba muy extendido en Palestina y aparece mencionado en la Biblia en numerosas ocasiones. ¿Que hay más dulce que la miel y más fuerte que un león? (Jc 14, 18). Yahveh, juez y vengador, “como el león triturará todos mis huesos” (Ez. 1,10). Judas Macabeo era semejante a un león en sus hazañas como cachorro que ruge sobre su presa. La representación del capitel de San Pedro de la Nave en Zamora en el que apa-

rece “Daniel en le foso de los leones”, probablemente leonera de la corte de los babilónicos, es otro ejemplo de la aparición de esta mamífero cazado con redes en fosas y arrastrado con garfios y transportado en jaulas para los grandes espectáculos de los anfiteatros romanos. El león “ruge y agarra la presa, la arrebató y no hay quien la libre” (Is 5, 29).

MEDALLONES REALES

En la Semana Santa del año 2000, Melchor Gutiérrez realiza unos distintivos reales que irán ubicados en el interior del techo del palio perteneciente al paso de la Virgen de los Reyes. Hasta la fecha solamente se han realizado diez medallones, en el diseño final esta previsto la realización de veintidós emblemas que representan otros tantos reyes leoneses. Se han configurado cuatro formatos diferentes: circulares, cuadrangulares, romboidales y cuatriforios. Dentro de los que están inmersos en un círculo existen cuatro dobles y los cuatriforios se disponen en las esquinas con una forma de cruz griega con las aspas redondeadas a modo de ábsides. Todos ellos están enmarcados con motivos florales, bien recogidos del natural o ficticios y decoración frutal. Todos los personajes se representan individualizados a modo de retrato. Las expresiones de los soberanos son serias, graves

Medallones con alusiones reales. Vermudo III y Alfonso II. 2000.

y de tono noble, imponiendo autoridad con miradas serenas e inquietantes. Ninguno mira directamente hacia el espectador, todos con gestos laudados y miradas perdidas. Las bocas permanecen cerradas creando en los dignatarios un ademán circunspecto. El movimiento viene dado fundamentalmente por el cabello y la vestimenta que es donde se aprecian los pliegues agitándose al viento así como las barbas y el peinado de los dignatarios. La indumentaria que portan los retratados es

la belleza ideal a través de un canon muy estilizado.

La técnica utilizada para su confección es la habitual es la obra de San Martín. Se inicia el proceso con un modelado en barro, posteriormente se realiza un vaciado de escayola para finalizar con la reproducción en poliéster y la aplicación de los dorados y la policromía. Las coronas utilizadas para el enaltecimiento de estos altos dignatarios varían en sus formas y concepciones. Desde las más tradicionales tiaras con incrustaciones de piedras rematadas con decoración de sogueado, como es el caso de Vermudo III y Alfonso VI, hasta las más sofisticadas con motivos islámicos a modo de turbantes y pañuelos ajustados en la cabeza, pasando por las tradicionales mitras almenadas y las irregulares con distintivos triangulares y palmetas decorativas.

LA CORONA COMO ORDEN DIVINO

La forma de la corona hace depender ésta del simbolismo del círculo, entrañando una relación en el orden superior. A esto hay que añadir que el destino final de la corona es su colocación en la cabeza, la parte más noble del ser humano y la cúspide de la vertical que el mismo constituye evidenciando su función de nexo entre la realidad humana y el más allá. El hombre coronado está en conexión con el orden superior, por elección, nacimiento, méritos... En la iconografía cristiana, la corona de espinas, combina todo lo anterior con el martirio, paso previo de la salvación, mediante el sacrificio sangriento. En Grecia la coronación era un rito frecuente para la protección divina, por ello se coronaba tanto a los vivos como a los muertos. La sacralidad de la corona se refuerza en muchos casos acompañándose de un ritual de unción. En muchos casos los Dioses clásicos también aparecían coronados: Apolo con laurel, Hades con ciprés, Zeus con encina y Dionisio con pámpanos. La corona y la coronación adquieren el valor simbólico de la culminación espiritual.

EL REY COMO SÍMBOLO DE UNIDAD

La necesidad de los distintos pueblos de establecer un organigrama jerárquico fue el detonante para la aparición de la figura real. El rey es depositario de muchos poderes divinos, en cuanto se considera como hijo de un Dios, como un representante celestial. Es también el organizador de los distintos ciclos de la naturaleza así como del orden cósmico, muchas veces se identifica la muerte de un rey con el cambio hacia un nuevo ciclo de una manera simbólica. Comunica directamente con el orden superior es por ello que muchas veces hace funciones de sacerdote, unificando el poder real y



Medallones del Palió del Paso de Nuestra Señora de los Reyes Jesús Sacramentado. 2000.

En la página siguiente: Cristo del Gran Poder. Gutiérrez. 2000.

lujosa, ricamente decorada y exuberante en colorido. Con una policromía muy intensa y tonos metálicos. Se compaginan los pliegues humedecidos y pegados con los acartonados, mucho más rígidos. En los rostros se alternan personajes sin barba, con perilla y con barba, incluso la figura de Ordoño II aparece con unas prominentes patillas en una línea muy contemporánea. Las facciones son angulosas y equilibradas en una búsqueda de





Guión del Dulce Nombre. 1999.

el religioso. Su ubicación siempre es el centro como eje del mundo. El rey asimismo tiene obligaciones morales haciendo funciones de juez y legislador para defender la justicia, la paz, el bien o la verdad. En la vida cotidiana debe defender a los súbditos de los males diarios por ello aparecen muchas veces representados cazando leones liberando a los pobladores de las fieras, son muy frecuentes los relieves asirios. Esta relación con la caza se mantendrá hasta los siglos XVII y XVIII aunque de una forma más tranquila apareciendo los monarcas representados en distintas pinturas. En la guerra el rey tiene un sentido de protección y de lucha contra el mal para restablecer el orden vulnerado por sus enemigos. Todo esto se sustituyó a partir de la Revolución Francesa, 1789. En la actualidad el rey constitucional es un símbolo nacional, representante de sus ciudadanos y de unidad nacional y está desprovisto de cualquier refe-

rencia divina, incluso su continuidad depende del consenso o voto del pueblo.

El denominar como rey a Dios es relativamente corriente en el Antiguo Testamento y en la época anterior a la cautividad babilónica. En los textos que tratan de los tiempos anteriores a la consagración de Saúl como primer rey panisraelita se le menciona en algunas ocasiones: "Yahveh reinará por siempre jamás" Ex 15,18., "El pueblo aclama a Yahveh como rey" Nm 23, 21. De esto deducimos que durante este período no era parte esencial de la ideología religiosa de los israelitas y que fue posteriormente, bajo influjo extranjero de los cananeos, cuando la idea tomo forma. Durante la huida de los israelitas de Egipto por el desierto al morir los respetados Moisés y Josué el caos fue el protagonista del pueblo siguiendo a los dioses de lo material y del pecado. En los apéndices del libro de los jueces este estado de cosas se achaca a la falta de un rey: "En aquel tiempo no había rey en Israel y hacía cada uno lo que le parecía bien" (Jc 17,6). El aumento de la amenaza militar por parte de los filisteos y los ammonitas condujo en la segunda mitad del siglo XI A. C. a la creación de un rey como máxima autoridad. El elegido fue Saúl, pertenecía a una tribu que siempre había rechazado los intentos separatistas. Pero el verdadero fundador del reino israelita fue Samuel, vidente, profeta y que había sido el último juez de Israel. En cuanto a la relación de Jesús con el reinado, le nombró la muchedumbre como Rey de Israel, título mesiánico gritado por el pueblo que salió al encuentro de Cristo a su entrada en Jerusalén el Domingo de Ramos. El discípulo Natanael se dirigió a Jesús dándole este título: "Rey de los Judíos" Jn 1,49. Denominación que el propio Jesús nunca se dio a sí mismo pero que fue el punto central de su acusación y condena. En cuanto a los libros de los Reyes son libros históricos del AT que tratan de la época de los reyes de Israel y Judá desde el año 960 y el 538, año en que se concluyó el destierro de Babilonia.

LOS REYES DE LEÓN

Melchor Gutiérrez como homenaje a la monarquía leonesa decide realizar un diseño de veintidós medallones y colocarlos en la parte interior del techo del palio del paso de La Virgen de los Reyes de la Cofradía de Jesús Sacramentado. El Reino de León parte de la vieja dinastía astur, que comenzando en Pelayo tiene su continuidad en León tanto administrativa, política e ideológicamente. Una de sus aspiraciones era la expansión del territorio y lo consiguió espectacularmente por el este, oeste y sur, aunque también sufrió grandes derrotas y momentos delicados ante el invasor



musulmán. La monarquía leonesa se puede dividir en tres partes. La primera de ellas heredera directa del linaje pelagiano cuya capital se encuentra en Oviedo y que ante la fuerte expansión geográfica se instaura en León a partir del año 910. Abarca desde el reinado de Alfonso I (739 - 757) hasta el periodo de Vermudo III (1028 - 1037) siendo una etapa de gran conflictividad bélica y ataques constantes de los musulmanes con Almanzor a la cabeza, con un aumento de la nobleza laica y eclesiástica. El segundo periodo es el conocido por Dinastía Navarra donde los protagonistas son Fernando I, Alfonso VI y Urraca. Con ellos se produce un gran avance a nivel cultural, litúrgico y guerrero, siendo Fernando I un rey poderoso y respetado en Europa. El tercer momento llega como consecuencia del matrimonio entre Urraca y Raimundo conde de Borgoña, surgiendo así lo que se conocerá como la Dinastía Borgoña subiendo al trono el hijo de ambos: Alfonso VII iniciándose un proceso de fortalecimiento del poder regio con la reordenación del espacio y del poblamiento del Reino donde comienzan a destacarse lugares como Valderas, Benavente, Mansilla, Mayorga, Ciudad Rodrigo o Sanabria, con la creación de concejos y el correspondiente alfoz. En

1230 concluye el Reinado leonés perdiéndose los rasgos identificadores del gobierno.

Medallones Reales.
Gutiérrez y Ramsés.
2000.

Alfonso I (739 -757)

La monarquía asturiana dentro de la Dinastía Astur arranca con Alfonso I suponiendo la consolidación y primera expansión del territorio que comienza a recibir la influencia de los inmigrantes venidos del Sur de la cordillera Cantábrica que contribuyen a crecer la joven monarquía asentada en Cangas.

Alfonso II (791 - 842)

Conocido como el Casto e hijo de Fruela fue desplazado del trono paterno por mucho tiempo suponiendo el definitivo afianzamiento de la monarquía asturiana regida desde Oviedo tras un breve período de capitalidad en Pravia como un ambicioso proyecto cultural y político. Al morir sin descendencia origina un grave conflicto sucesorio. En el plano artístico se levantan distintos edificios religiosos conocidos como Arte Asturiano y periodo preramirense siendo los más característicos San Julián de los Prados en Oviedo, la cripta de Santa Leocadia de la Catedral de Oviedo con un interesante bóveda de cañón, la iglesia de

Santa María de Bendones, San Pedro de Nora y San Tirso también en Oviedo.

Ramiro I (842 - 850)

No le fue fácil, al sucesor de Alfonso II y con él emparentado como descendiente directo de Fruela, hermano de Alfonso I y homónimo del padre del Rey Casto, asegurarse el control efectivo sobre el reino cuya jefatura ostentaría por poco tiempo, en el que le sucede su hijo Ordoño, estabilizándose a partir de aquí la transmisión hereditaria del trono asturiano. Con este monarca se produce el momento más álgido desde el punto de vista arquitectónico de toda la monarquía asturiana, bajo su mandato se construyen los emble-

ba, según testimonio de la Crónica Albeldense, "en la primera flor de la adolescencia", viéndose desposeído del trono sólo durante unos meses por un tal Fruela, conde de Galicia. Era conocido como "El Magno" y continua la labor de repoblación anterior. Tuvo muchos encuentros bélicos con el mundo islámico siendo León y el Bierzo los primeros en sufrir los ataques. Pero las tentativas musulmanas fracasan ante la habilidad del rey Magno. Los triunfos militares de Alfonso III y las disputas internas de Al - Andalus crean las condiciones necesarias para crear una unidad peninsular bajo el mando del monarca asturiano. En el plano cultural también se producen grandes avances como fue el renacimiento literario y el fortalecimiento arquitectónico con la construcción de San Adriano de Tuñón, San Salvador de Priesca y el extraordinario edificio de San Salvador de Valdediós, todas ellas fundaciones regias, periodo conocido como postiramense.

García I (910 -914)

Con la muerte de Alfonso III la capital se trasladó a León asumiendo funciones de "regia sede". La memoria de este monarca ha sido bastante oscura y silenciosa desde su llegada al poder por métodos violentos hasta su especial interés por los problemas concernientes a la organización del territorio. Tenía gran preocupación por completar la línea de defensa del Duero en el tramo central que corresponde a Castilla. Bajo su mandato se construyó el monasterio mozárabe de San Miguel de Escalada en tan sólo doce meses mediante obreros procedentes de Córdoba. Murió en Zamora a consecuencia de varias heridas recibidas en combate tras su victoria en Arnedo el 19 de marzo del año 914.

Ordoño II (914 -924)

Fue uno de los grandes reyes de la monarquía leonesa. Dio un notable impulso a la Reconquista apoderándose de Évora y territorios de la comarca de Mérida. Las crónicas califican a Ordoño como un rey animoso e inteligente que estuvo a la altura del trono solucionando los enormes problemas con soltura y brillantez. Se caso en el año 889 con Elvira Menéndez y ya en 898 consta que habían nacido los cinco hijos de este matrimonio. Contrajo nuevas nupcias, al quedarse viudo, con Aragón en el año 922. En el 917 ayudado por el navarro Garcés I derrotó a Ahmad ben Abí Abda en San Esteban de Gormaz y se apoderó de territorios riojanos. Pero tres años después los musulmanes se tomaron revancha en Valdejunquera, batalla perdida por la desertión de una parte de los condes castellanos. Ordoño primer gran rey de



Medallones del Polio de la Virgen de los Reyes.

máticos edificios de Santa María del Naranco, San Miguel de Lillo (ambos en las cercanías de Oviedo) y Santa Cristina de Lena, en Pola de Lena.

Ordoño I (850 - 866)

Tuvo gran importancia su labor repobladora añadiendo a su reino muchos centros locales de tradición romano - gótica hasta entonces abandonados o semi despoblados y carentes de organización política - administrativa y eclesiástica, repoblándose con gente del norte y los procedentes del sur que no quieren estar bajo el dominio de los musulmanes. Fueron ciudades repobladas: Tuy, Astorga, León y Amaya. Tuvo que controlar una sublevación de los vascones así como a la familia muladí de los Banu Qasi que habían llegado a consolidar un fuerte poder local en el valle del Ebro. Del mismo modo tuvo que rechazar las incursiones normandas que intentaban introducirse por Galicia. Las crónicas nos transmiten una imagen amable, moderada y paciente de este rey.

Alfonso III (866 - 910)

Alfonso es llamado a la sucesión cuando esta-



León moría a mediados de Junio de 924 estando sus restos actualmente en la Catedral de León.

Alfonso IV (926 -937)

Existe mucha despreocupación por parte de los historiadores por este periodo por la carencia de interés con un monarca desprovisto de grandes dotes de voluntad y de inteligencia, indiferente a las necesidades y exigencias del reino. En todo su quehacer público es difícil hallar un solo hecho afortunado. Entre el año 924 y 926, previamente al reinado de Alfonso IV, accedieron al poder dos monarcas Fruela II Adefónsiz y Alfonso Froilaz, ciclos muy poco conocidos y escasamente interesantes para el desarrollo de la monarquía leonesa y al no estar reflejados en los medallones del autor San Martín no realizaremos mayor mención.

Ramiro II (931 -951)

Bajo su mandato se produce un gran engrandecimiento territorial del reino, avanzando la frontera desde el Duero hasta las cercanías del Tago, estabilizando y fortaleciendo el entramado administrativo y la repoblación de las tierras del Tormes. Planifica los cuadros personales de la curia

regia y de otras instituciones subordinadas. Era un hombre muy temperamental y profundamente religioso. Cuando se estaba muriendo se hizo llevar a la iglesia de San Salvador y en presencia de todos se despojó de las vestiduras y vertió sobre su cabeza la ceniza ritual, uniendo en el mismo acto la renuncia del trono y la práctica de la penitencia pública "in extremis" con la misma fórmula utilizada por San Isidoro de Sevilla, sucedió esto en León la tarde del día 5 de enero del año 951 a la edad de 53 años.

Ordoño III (951 - 956)

Hijo de Ramiro II y su primera mujer Adosinda Gutiérrez, subió al trono por renuncia de su padre en el 951. Se casó con Urraca Fernández, hija del conde de Castilla Fernán González. En los comienzos de su reinado sofocó una rebelión encabezada por su suegro y su hermano el infante Sancho el Gordo, gobernador de Burgos. Del mismo modo hizo frente a un movimiento sedicioso de los nobles gallegos. En cuanto a los islámicos atacó la parte de Lisboa, zona occidental del califato. Su batalla más emblemática se desarrolló en San Esteban de Gormaz en el 955. Alentado por

Momentos previos a la salida de la procesión Jesús de la Esperanza.

la victoria atacó nuevamente la frontera musulmana y se dirigió hacia el sur, al poco de comenzar la campaña enfermó de una desconocida afección, le dejaron reposar en Zamora, donde al poco tiempo murió con solo treinta años. Trajeron sus restos a León a la iglesia de Palat del Rey junto a la tumba de su padre el gran Ramiro II.

Sancho I (956 - 966)

Conocido como "El Craso" era orgulloso y belicoso. Nacido del segundo matrimonio de Ramiro II con Urraca de Navarra, su padre siempre delegó en él ciertas funciones más propias de un futuro soberano que de un infante segundón. Tenía una imagen de persona vacía, ostentosa y hueca, transmitiéndolo a su forma de gobernar, todo ello unido a su excesiva gordura creó un perfil de rey inhabilitado para desempeñar tal función. Siempre tuvo en contra a la nobleza coaligándose esta para expulsarlo del trono. Murió envenenado por el duque gallego Gonzalo Sánchez cuando acudía a sofocar una revuelta en Galicia.

Medallones Reales.



Ramiro III (966 - 985)

Hijo de Sancho el Gordo y de Teresa Ansúrez de Monzón. Subió al trono con tan solo cinco años, hasta la mayoría de edad quedó bajo la regencia de su tía Elvira Ramírez. Su reinado fue complicado, tuvo que hacer frente a los normandos de Gundereco que arrasaron Galicia hasta ser expulsados por el conde Guillermo Sánchez. Con los musulmanes tuvo que enfrentarse con el peligroso Almanzor (Ibn Abi Amir) siendo derrotado por el califa islámico en varias ocasiones. A todo ello se unió la guerra civil entablada con Vermudo, hijo bastardo de Ordoño III enfrentándose en el 982 en Portilla de Arenas. Muere en el 985 en plena Guerra Civil en Astorga con veintitrés años.

Vermudo II (982 -999)

Conocido como "El Gotoso", los historiadores no se ponen de acuerdo en calificar su persona, para unos era prudente y misericordioso, para otros tirano y nefasto. Lo que si es cierto es que tuvo un reinado muy agitado protagonizado por las rebeliones nobiliarias y los ataques musulmanes con Almanzor a la cabeza, sufriendo la ciudad de León sus investidas en el 986 y las fortalezas montañosas en de Argüellos, Luna, Gordón y Alba en el año 994. Con su muerte se terminan casi cincuenta años de guerras internas entre dos líneas dinásticas surgidas de Ramiro II: la primera de Ordoño III y la contraria de Sancho I. Murió de artritis gotosa en el 999.

Alfonso V (999 - 1028)

Durante su minoría, la reina Elvira y el Conde Menendo González gobernaron en su nombre. Tuvo que hacer frente a Almanzor y su hijo Abd al Malik, así como diversas rebeliones nobiliarias sobre todo contra los condes García Gómez y Munio Fernández de Saldaña. También tuvo que hacer frente a incursiones normandas. En el 1017 promulga el Fuero de León. Muere en Visco por la herida de una flecha enemiga.

Vermudo III(1028 -1037)

Sucedió a su padre tras su muerte en el cerco de Visco. Heredo el trono con once años siendo Urraca la encargada de gobernar hasta la mayoría de edad, hermana de Sancho III que aprovechará la juventud del monarca para apropiarse de varias tierras palentinas pertenecientes al rey de León. Tuvo muchas disputas en territorio nacional con el representante navarro, la más importante fue la pérdida de León en el año 1034 y se proclama emperador según el texto de una moneda acuñada en Nájera: "Sancho emperador. En Nájera", aunque un año después la ciudad fue recuperada. En este

mismo año muere Sancho III declarándose la guerra a continuación entre leoneses y navarros. Vermudo III muere en el año 1037 concluyendo con él la monarquía astur - leonesa.

DINASTÍA NAVARRA

Fernando I (1037 - 1065)

Al morir Vermudo sin descendencia la corona paso a su hermana Sancha y a su marido el conde de Castilla: Fernando. Se implanta así la nueva dinastía del viejo linaje pamplonés. La entrada en León de Fernando tuvo dificultades y se vio obligado a tomarla por las armas. Reforzó la frontera y aumentó el territorio pero al morir dividió sus estados entre sus hijos: Sancho II Castilla y Alfonso VI León. Navarro de nacimiento se adaptó a los usos y tradiciones leonesas. Su legislación es leonesa inspirada en la "Lex romana Visigotorum" el Fuero Juzgo de los leoneses. En territorio leonés celebra sus concilios y sus curias regias. Cuando en Valencia sintió que su vida finalizaba, regreso a León a morir. La iglesia románica de San Isidoro fue realizada gracias a su empeño para dar prestigio a su corte dotándola de codiciadas reliquias, de libros miniados y marfiles.

Alfonso VI (1065 - 1109)

Entre 1065 y 1072 fue rey de León y a partir de dicha fecha rey de todo el conjunto de Castilla y León. Un acontecimiento muy importante fue la conquista de Toledo en el 1085, antigua capital visigoda que sirvió para realzar el carácter del Imperio Hispánico. Su reinado es uno de los principales de toda la Edad Media constituyendo una ruptura histórica por tener lugar muchos acontecimientos históricos, políticos, militares y culturales. El Cid realiza importantes campañas en el Levante concluyendo con la toma de Valencia. Alfonso VI abrió el reino a Europa y la influencia francesa se dejó notar en modas y gustos. Él mismo se tituló como. "Emperador de toda España". Su muerte tiene lugar en Toledo el 1 de julio de 1109 con setenta años.

Urraca (1109 - 1126)

Hija y heredera de Alfonso VI de León. Se caso con Raimundo de Borgoña. Su reinado estuvo marcado por los conflictos con Aragón y la oposición de la nobleza gallega al ser nombrado Raimundo de Borgoña como "Imperans Galicia" y quedar como regente de esta región. El pueblo gallego nunca estuvo de acuerdo con esta decisión de ser gobernados por un magnate extranjero. Las intenciones de Raimundo de Borgoña eran hacerse con el poder a la muerte de Alfonso VI, pero el



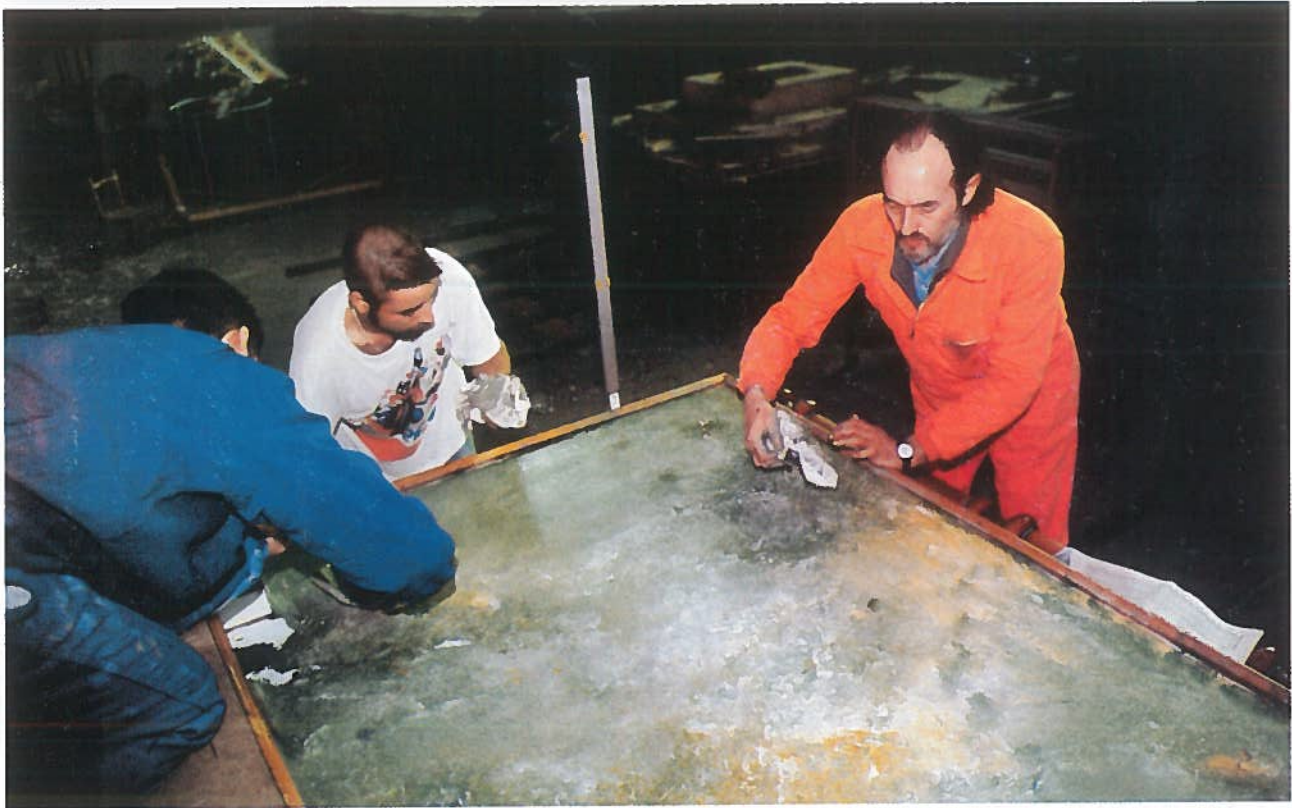
borgoñón muere antes que el conquistador de Toledo en Grajal de Campos. Urraca sola, viuda, con un padre decrepito y un gobierno débil decide casarse con el aragonés Alfonso I. El matrimonio dura poco tiempo y se convierte en un lucha conyugal en dos frentes de batalla por los territorios. Urraca muere el 8 de marzo de 1126 después de reinar 16 años con una fuerte agitación política, siendo incapaz de fusionar la corona leonesa con la aragonesa por las guerras con su marido "Alfonso el Batallador" y la pérdida de Portugal por el enfrentamiento con su hermana Teresa.

San Juan. Jesús Iglesias. 1994. Jesús Divino Obrero.

LA CASA DE BORGÑOÑA

Alfonso VII (1126 - 1157)

Hijo de Urraca y del conde Raimundo de Borgoña. Si Urraca hubiese tenido herederos con Alfonso de Aragón las capitulaciones matrimoniales le hubiesen alejado del trono, pero esto no sucedió y pudo reinar siendo conocido como "El Emperador". Durante el reinado de su madre pro-



Melchor Gutiérrez y su característico mono naranja. En la página siguiente: modelo inicial en poliéster del Cristo del Gran Poder. Gutiérrez. 2000.

tagonizó diversos enfrentamientos contra ella. Con él nace la rama dinástica denominada como Casa de Borgoña por la patria de su padre. Al morir Alfonso de Aragón (El Batallador) se propone a la sucesión de Navarra y Aragón. En el 1135 en plena eclosión de poder es coronado en León como Emperador de España, Alfonso de Portugal y el nuevo rey de Aragón se reconocen como vasallos del leonés. Entre las expediciones contra los almorávides destacan la toma de Almería en el 1147 y la de Baeza. La entrada de almohades freno su impulso conquistador. Muere en 1157 en Fresneda el 21 de agosto desapareciendo con él la idea imperial leonesa.

Fernando II (1157 -1188)

Era el segundo hijo de Alfonso VII y de Berenguela. Según el Obispo de Tuy en la Crónica de España, Fernando era valeroso en las armas, victorioso en la guerra, justo con todos, magnánimo y benévolo. Amó tanto la fe católica que entregó todos sus bienes a la iglesia y los monasterios. Fue rey de León mientras que su hermano Sancho heredó Castilla. La muerte de este en 1158, le permitió como tío de Alfonso VIII intervenir en los asuntos castellanos. Se casó con Urraca y realizó una gran repoblación en Extremadura, concedió fueros a tierras salmantinas como Ciudad Rodrigo y Ledesma y conquistó Taifa y

Badajoz. Murió en Benavente el 22 de enero de 1188 y fue enterrado en la catedral de Compostela.

Alfonso IX (1188 - 1230)

Hijo de Fernando II de León y de Urraca de Portugal, sucedió a su padre a pesar de la oposición de su madrastra y parte de la nobleza leonesa. En 1188 celebra una curia regia dando lugar a las primeras cortes europeas donde se promulgaron leyes que protegían a los súbditos frente al poder, siendo considerada como la Carta Magna Leonesa. Se enfrentó constantemente con el castellano Alfonso VIII, lo que llevó al leonés a pedir ayuda a los musulmanes constándole la excomunión del Papa Celestino III por su pacto hereje. Se caso con Teresa de Portugal de la tuvo dos hijas: Dulce y Sancha. Su segunda mujer fue Berenguela, hija del monarca castellano de la que se separará siete años después. En sus conquistas finalizó la obra de su padre en Extremadura tomando: Cáceres, Mérida y Badajoz. En el ámbito cultural fundó la Universidad de Salamanca y consagra la catedral de Santiago en el 1211. Con su muerte la idea imperial cae en el olvido siendo el último monarca del reino de León cuando muere en Villanueva de Sarria el 24 de septiembre de 1230. El reino de León como entidad libre e independiente había dejado de existir.



Bibliografía

- Adzet Riba, Juan, *Cómo se trabaja la piel*, Editorial Vecchi, Barcelona, 1987.
- Berwald Marcus y Mahoney Tom, *Historia de las joyas*, Zeus, Barcelona 1966.
- Belinger Gerhard y otros, *Diccionario de la Biblia*, München 1985.
- Bonet Correa Antonio, *Figuras, modelos e imágenes en los Tratadistas Españoles*, Alianza Forma, Madrid 1993.
- *Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo en España (1498 - 1880)* 2 volúmenes, Vaduz, Madrid 1980.
- Juan de Arfe y Villafañe: *Escultor de oro, plata y tratadística*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1974.
- "Nuevas obras y noticias sobre Colonna" en *Archivo Español de Arte*, t. XXXVII, nº 148.
- Caballero Chica Javier, *Paso a Paso. Imaginería procesional en la Semana Santa de León*, Diario de León, 1996.
- *Simbología y Tradición en la Semana Santa de León*, Diario de León, 1998.
- *Iconografía Pasionai en la Semana Santa de León*, Diario de León, 1999.
- "La Escultura como unidad espacial", *Revista de la Cofradía del Dulce Nombre*, León 1998.
- "Manierismo y Entradas Triunfales", *Revista Cofradía Cristo del Gran Poder*, León 2000.
- "El escultor, Tudanca y el pragmatismo", *Revista Cofradía del Dulce Nombre*, León 1999.
- Carducho Vicente, *Diálogos de la Pintura*, Ediciones Calvo Serraller, Madrid, 1979.
- Carlen L., "Wallfahrt und recht", 1984.
- Cayré P.F., *La contemplation agustienne*, Tournai, 1927.
- Cean Bermúdez J. A., *Diccionario Histórico de los Ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. II, Madrid 1800.
- Cennini Cennino, *Tratado de la Pintura*, Barcelona, 1950.
- Cervera Vera Luis, "El Arquitecto en las Medidas del Romano" De Diego de Sagredo, *Academia* nº 68, primer semestre 1989.
- Codina Carles, *La joyería*, Colección Artes y oficios, Barcelona 1999.
- Cormack R., *Writing in Gold: Byzantine Society and its Icons*, Londres, 1985.
- De Campos Redig, *L'ex voto dell Inghirami al Lateranos*, Fasc. 1 -4, 1956 -57.
- De Maio R., *Pittura e Controriforme a Napoli*, Bari, 1983.
- De Molinos M., *Defensa de la Contemplación*, Ediciones E. Pacho, Madrid 1984.
- De Monzón F., *Norte de Idiotas*, Lisboa 1563.
- Dobschütz, *Hª Basilicae Vaticanae Antiquae, Iter Italicum*, 1724.
- D'Onofrio Cesare, "Los rostros del agua, mascarones romanos", *FMR*, nº 31, Italia, 1996.
- Engelberts E., "Architecture sans matériaux", en *les Musées de Geneve*, Septiembre 1959.
- Eusebio, *Historia Eclesiástica*, 7 -18.
- Ferrandis Torres Jose, *Cordobanes y Guadamecies*, Sociedad Española de Amigos del Arte, Palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales, Madrid, 1955.
- Freedberg D., "Prints and the Status of smages in Flanders", De Zerner, Congreso C.I. H.A., Bologna, 1979.
- *El poder de las Imágenes*, Cátedra, Madrid, 1992.
- Furió, Vicenc, *Sociología del Arte*, Cátedra, Madrid 2000.
- Gerson J., *Oeuvres compétes de MGR, Glorieux*, París, Turnai, Roma, Nueva York, 1962.
- Gombrich, "Ritualitel Gesture and Expresión in Art", *CCLI*, 1965.
- Gómez Moreno Manuel, *El libro Español de Arquitectura*, Instituto de España, Madrid, 1949.
- Hall J., *Diccionario de Temas y símbolos artísticos*, Madrid, 1987.
- Hamilton Head, Ian, *Trabajo del cuero*, Barcelona 1988,
- Hernández Perera Jesús, *El Cinquecento y el Manierismo en Italia*, *Historia del Arte*, nº 26, Hª 16, Madrid, 1989.

- Hume David, *The Natural History of Religion*, Ediciones T. H. Green, Londres, 1889.
- "Incisore Bolognese de Emiliani del seculo XVII a crura di Giovanna Gaeta Bertela con la colaborazione di Stefano Ferrara", Bolonia 1973.
- Ladner G. B., *The Concept of the image in Greek fathers and Byzantine Iconoclastic Controversy*, 1953.
- Le Brun Charles, *Méthode pour apprendre á dessiner les passions*, Amsterdam, 1702.
- Lorgues Christiane, "Les proportions du corps humain d'après les traités du moyen, age et de la Renaissance", en *L'Information d'Histoire de L'Art* año 3, París 1968.
- Marcuello, primera parte de la *Hª Natural y moral de las aves*, Zaragoza, 1617.
- Mariategui Eduardo, *Arte Español VII*, Madrid, 1978.
- Marqués de Ureña, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, Madrid 1785.
- Martín Moreno Manuel, *El libro Español de Arquitectura*, Instituto de España, Madrid, 1949.
- Martín Moreno Antonio, "El Padre Feijoo y las ideologías musicales del siglo XVII en España", Orense 1976.
- Mateos Rodríguez Miguel Angel, Coordinador, *La Semana Santa en Castilla y León*, Edilesa, León 1993.
- Matías de Irala (1680 -1753), "Método sucinto i compendioso de cinco simetrías apropiadas a los cinco órdenes de arquitectura adornada con otras reglas útiles", Madrid, 1730.
- Mignes J.P., *Patrología Graeca*, 162 volúmenes, París 1857 - 66.
- Mignes J. P., *Patrología Latina* 221 volúmenes, París, 1844 -64.
- Montañes Luis y Barrera Javier, *Joyas, Diccionarios, Antiquaria*, Madrid 1987.
- Pacheco Francisco, *Arte de la Pintura*, Ediciones de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1956.
- Paleotti G., *Discorso intorno alla immagini sacre e profane*, Ediciones Paola Barocchi, Bolonia 1582.
- Pérez de Oliva Fernan, *Diálogo de la dignidad del hombre*, Ediciones de Cultura Popular, Barcelona, 1967.
- Rettenbeck Kriss y Möhler, *Peregrinaciones en el Occidente Cristiano*, 1984.
- Revilla Federico, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Cátedra, Madrid 1995.
- Roberts y Donalson, *Apocryphar Gospels, Acts and revelations: The Death of Pilate*, Edimburgo 1870.
- Rodríguez G. de Ceballos, "El Manierismo como constante o como estilo", R. I.E., 1975.
- Ruíz de la Peña, J.I., *La Monarquía astur - leonesa. (718 - 1109)*, León 1995.
- Sebastián S., García Gainza C., Buendía R., *Historia del Arte Hispánico*, nº III, El Renacimiento, Alhambra, Madrid 1992.
- Sterner Gabriele, *Modernismos*, Labor, Barcelona, 1977.
- Stoichita Víctor, *El Ojo místico*, Alianza Forma, Madrid 1996.
- Sumption, *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 1881.
- Trapote Sinovas María del Carmen, "Comentarios sobre algunos pasos de la Cofradía Jesús Sacramentado", *Revista ABBA*, León 2000.
- Turner, V., y Turner E., *Image and pilgrimage in Christian Culture: Anthropological perspectives*, Nueva York, 1978.
- Villanueva Antolín, *Los ornamentos sagrados en España*, Labor, Barcelona, 1935.
- Viñayo González, A ., *La coronación imperial de Alfonso VII de León*, 1979.
- Vitiello Luigi, *Orfebrería Moderna*, Omega, Barcelona 1989.
- Wilson I., *The turin Shroud*, Londres, 1979.

Índice

Prólogo	pág. 3
La Semana Santa como Símbolo del dolor de Cristo	pág. 5
La Semana Santa como expresión de un pueblo	pág. 5
Las primeras manifestaciones procesionales	pág. 6
La Semana Santa en León	pág. 6
LA TENDENCIA DEL ESCULTOR	
Melchor Gutiérrez San Martín como artista integral	pág. 8
El Estilo de Melchor Gutiérrez	pág. 8
LÍNEAS DE APROXIMACIÓN CASUÍSTICAS	
Manierismo Pasional	pág. 10
Madera y nuevos materiales en la Semana Santa Leonesa	pág. 10
El protomanierismo italiano como ascendiente en la obra de Melchor Gutiérrez San Martín	pág. 12
Manierismo consolidado	pág. 13
LOS TRONOS EN LA SEMANA SANTA DE LEÓN	
Los tronos en la iconografía pasional leonesa	pág. 14
LOS TRONOS DE GUTIÉRREZ SAN MARTIN	
El Expolio	pág. 15
El Prendimiento	pág. 17
El Cristo de la Agonía	pág. 17
La Coronación	pág. 19
San Juan	pág. 24
La Verónica	pág. 26
La Crucifixión	pág. 32
La Dolorosa	pág. 38
El Ecce Homo	pág. 38
POÉTICA DEL CUERPO E ILUSIONES EN LOS ROSTROS	
Proporciones del cuerpo humano y su habilitación renacentista ..	pág. 45
La inestabilidad y los escorzos	pág. 48
INFLUENCIA ARQUITECTÓNICA	
Órdenes arquitectónicos en la obra de Gutiérrez	pág. 49

MOTIVOS DECORATIVOS E ICONOGRAFÍA

- Los ángeles y querubinespág. 50
Ornamentación, paraísos perdidos y notas caligráficaspág. 50

PENSAMIENTOS DE IMAGINERO

- El significado de la obra de Gutiérrezpág. 53

REFLEXIONES SOBRE: FE, DESFILES PROCESIONALES Y ARTE

- Procesión: peregrinación de la imagenpág. 54
Sobre la meditación de las imágenes procesionalespág. 57

¿VERDADERA MISIÓN ARTÍSTICA?

- La certidumbre de las esculturas religiosaspág. 58
La función integradora de los tronos y pasos procesionalespág. 61
El lenguaje corporal de la imagineríapág. 62
La joyería y la Semana Santapág. 64
Los bordadospág. 70
La piel y su aplicación socialpág. 88

OBRAS MAYORES

- Nuestro Padre Jesús de la Esperanzapág. 92
Nuestra Señora de los Reyespág. 94
La Virgen del Gran Poderpág. 97
El palio de la Dolorosapág. 99
El corazón de plata de la Dolorosapág. 104
El guión de Jesús Sacramentadopág. 106
La túnica del Cirineopág. 107
El vestido de la Dolorosapág. 107
El guión del Dulce Nombrepág. 108
El palio de la Virgen de los Reyespág. 108
Medallones realespág. 113
El rey como símbolo de unidadpág. 114
Los reyes de Leónpág. 116
- Bibliografíapág.124
Índicepág. 126

Gracias a Melchor y a su familia por compartir sus conocimientos.

A todos los artesanos, artistas e imagineros que han dedicado su vida a la realización de tallas procesionales engrandeciendo con ello la historia de la civilización humana y el ámbito creativo.

Para Pilar, mi pilar

Abril, Semana Santa 2001