

GREGORIO FERNÁNDEZ, A SÚA VIDA E MÁIS A SÚA OBRA

Por: Rodríguez Rodríguez, Luis

RESUMO

*Hai anos que a entón recién creada sociedade cultural sarriana “Meigas e Trasgos” convocou un concurso sobre Gregorio Fernández. A pretensión era reafirma-la natureza de fillo daquela zoa do ilustre escultor e mais imaxineiro castelán. O noso traballo **Gregorio Fernández, súa vida e mais súa obra** concurriu a aquel certame, se ben en castelán, obtendo o primeiro premio, índa que non puidemos demostrar que o artista fose natural de Sarria, e mesmo que fose galego. Hoxe a erudición segue na mesma situación de hai 25 anos, polo que cremos que o traballo índa é válido, e que a biografía non experimentou sustantivas modificacións.*

RESUMEN

*Hace años la enconces recién creada sociedad cultural sarriana “Meigas e Trasgos” convocó un concurso sobre Gregorio Fernández. La pretensión era reafirmar la naturaleza de hijo de aquella zona del ilustre escultor e imaxinero castellano. Nuestro trabajo **Gregorio Fernández, su vida y su obra** concurrió a aquel certámen, si bien en castellano, obteniendo el primer premio, aunque no pudimos demostrar que el artista fuese natural de Sarria, e incluso que fuese gallego. Hoy la erudición sigue en la misma situación de hace 27 años, por lo que creemos que el trabajo aún es válido, y que la biografía no experimentó sustantivas modificaciones.*

Preocupados por outros temas hai tempo que perdimos contacto ca Arte. Con todo, sobre Gregorio Fernández non se dixeron moitas cousas ó longo dos 27 anos que van desde o nacemento deste ensaio ata hoxe. Apareceu algunha cousiña moi pouco ou nada orixinal, que se publicou cun alarde de erudición que non viña ó caso, xa que se trataba de cousas tópicas, e artigos de pretendida erudición que non era senón deci-lo mesmo con outras palabras. Quizais a única novidade seña a copia dunha carta d Gregorio Fernández ó Cabido de Plasencia que nos foi facilitada por un coengo desta cidade, na que o escultor alude a unha crise

de saúde -outra máis das xa coñecidas- que non lle permitiu ter roatado o retablo da catedral no tempo pactado, a pesar dos chourizos e xamóns que lle regalou aquel, carta que nos recollemos agora, e que soamente ten importancia na polémica que traguía divididos ós eruditos nos que afirmaban que o escultor sempre firmou *Fernández* e os que sostían que o normal era que firmase *Hernández*. Parece ser que a polémica decantouse a favor dos primeiros, pero non teñen toda a razón. Así a todo, sería moi interesante revisa-la investigación que se fixo arredor deste persoaxe por que nin el nin a súa obra están medianamente coñecidos.

Este traballo -que no seu momento recibiu o primeiro premio no segundo certame de "Meigas e Trasgos"(1973)- foi escrito ca san intención de atopar algunha proba que permitira afirmar súa orixe galega e, xa que logo, sarrián; desgraciadamente non atopamos ningunha, o que non quere decir que non a haxa. Orixinariamente foi escrito en castelán e, índa que nas bases do concurso cremos recordar que figuraba o compromiso da súa publicación, esta non se fixo, e o traballo practicamente desapareceu. Logo de moito buscar apareceu un borrador entre uns papeis que íamos tirar, que nos serviu de base para unha semblanza que publicamos no *El Progreso*. Hai moi pouquiño tempo apareceu a copia que gardamos para nós cando concurrimos ó certame con algunhas acotacións, a que, posta en galego, publicamos a continuación.

---XX---

Gracias a seu comercio con Flandes, Francia, Italia, Portugal e as terras españolas do interior, a situación económica galega na primeira metade do século XVI, senón floreciente, é, a lo menos, soportable. Emporiso, a partir do 1560 os gastos dos "señores", que un tras doutro fóranse vivir lexos de Galicia, aumentan sensiblemente polo que impoñen novos tributos e serventías a seus vasallos. No agro aparece o problema foral co despoxo dos colonos que pagaban renda moi baixa; o tempo dos contratos ("voces") caducara, e os propietarios aforan de novo as terras ós que pagaran mellor. A miseria espállase por todo o país.

En contraste con esto, a Igrexa vive unha etapa de esplendor que ía cristalizar a partir do último tercio do século nun fato de importantes reformas nos seus edificios. Samos, Monfero, Sobrado, Celanova, Oseira, Lourenzá, Ribas de Sil, Montederramo e outros mosteiros levantan novos claustros, novas sillerías de coro, escaleiras e mais fachadas. Santiago convírtese nun importante centro de contratación de "entallistas", pintores, mestres de obras, canteiros, rexeiros...Pero non soamente os grandes mosteiros fan reformas, tamén as igrexas rurais, parroquias e confradías. O ambiente para a arte é inmellorable e a eclosión entre 1600 e 1640, xa no século XVII, non tivo parangón, agás na etapa románica.

Para as máis importantes destas obras foron contratados mestres extranxeiros. Non eran grandes artistas (ó decir da crítica de Arte que a moitos deles nin os cita), pero, sen embargo, deixaron en Galicia unha obra imperecedeira. Un dos primeiros en chegar foi Cornelius de Holanda, que traballou na catedral de Lugo.

Ven logo o pintor aragonés Juan Bautista Celma, que aparece no 1564, dous anos antes de que nacesse Gregorio Fernández. Este pintor residenciábase en Santiago con saídas a miúdo a Castela. Foi “entallador”, estatuario, bronceista, rexeiro...No 1569 celebra un contrato cos pintores vivarienses Juan Lombarte e Marcos de Torres, así coma co seu tío Juan Tomás Celma, entón a traballar na igrexa de san Benito de Valladolid. O contrato abrangue outros oficios e ben puidera se-lo antecedente da actual figura do “contratista”, señor que contrata unha obra e a realiza íntegramente achegando tódolos oficios necesarios. Juan Tomás Celma, que traballara en Ourense (1563), volta a Valladolid pouco despois da firma deste contrato.

A miseria social que xa mentamos xenera unha gran emigración cara Andalucía, Castela e mais Portugal, polo que resultou moi difícil ós mestres atopar aprendices e mais oficiais. Desto queixase Guillermo de Gante cando o Cabido compostelán lle urxe o romate dun crucifixo. A pesar de recorrer toda Galicia e maila rexión leonesa non atopa a ningún que queira traballar no seu taller.

Aló polo 1573, no momento no que lle encargan examinalas ruínas das pontes de Caldas de Reis, Juan Herrera, mestre de obras da provincia de Santander, leva varios anos en Galicia facendo numerosos traballos que o acreditan coma bo mestre. Pouco despois da súa morte, a viuva contrae matrimonio co Juan Bautista Celma.

No 1587 son chamados para a obra do coro da catedral de Ourense Diego de Solís e Juan de Angés, residentes en León. A carón deles traballa coma oficial Francisco de Moure, autor do coro da catedral de Lugo e mais do retábulo do convento da Compañía de Monforte. Co Angés, que fora discípulo de Juan de Juni, chega o “junismo” a Galicia. Angés non volta a súa terra e axiña o vemos no mosteiro de Ribas de Sil e mais en Vilabade (Castroverde-Lugo).

Xunto destes mestres viven outros “entallistas” de menor categoría, tales coma Bartolomé e Juan de la Huerta, vizcaínos. Ó primeiro escárgaselle unha obra na capela maior da igrexa parroquial de santa María de Belande (Sarria); como non pode terminala, cédea o 16 de xullo do 1609 a seu irmán Juan. Outros artistas son Juan de la Riera, que traballa en Monfero; Melchor de Velasco, que o fai en Celanova. O granadino Bartolomé Fernández Lechuga talla na capela maior de santa Susana, en Santiago e, na compañía do salmantino Peña de Toro, aparece en san Martín Pinario. No 1571, Gaspar de Arce Solórzano, “el Viejo”, realiza o primeiro corpo da torre das campás da catedral de Lugo.

A competencia destes extranxeiros non semella perxudicar en nada a actividade dos indíxenas; pola contra, varios deles espallaban pola rexión as novas tendencias que cristalizaran na chamada escola de Valladolid: un gosto pola ampulosidade ó Becerra e mais Jordán, ou unha case delectación pola sencillez de Pompeyo Leoni, sen que a arte escultórica española perdese o carácter de artesanía, a que a levaran prexucios de época e a pervivencia de estruturas

medievais: prexucios porque ca chegada do Renacemento, cos seus mármore e mais bronce, desprendeuse da madeira coma material non nobre, e da pintura, a policromía, pola considerar coma elemento alleo á escultura. Por outra banda, a organización gremial mantense en España deica o século XVIII. Segundo ela ninguén fora do gremio respectivo podía exercer oficio algún, e cada taller gardaba celosamente seus segredos técnicos e mais disciplinarios. "El mismo Montañés -dinos María Elena Gómez-Moreno- fue denunciado por pintar sus esculturas sin pertenecer al gremio de pintores"¹. Índa que o século XVI ve triunfa-lo tradicional sobre das corrientes renacentistas, a influencia italiana espallárase por tódalas partes. E mesmo fracasos coma o de Forment por introducir en España os modos italiáns non o son tanto se contamos que o "imaxineiro" obraba atado por un ambiente hostil a toda novidade.

Os escultores galegos asimilan as novas técnicas dando preferencia á imaxe exenta e mailo baixorrelieve. É a partir do 1600 cando a escultura galega e maila talla (singularmente nas sillerías dos coros de catedrais e mais mosteiros) adquire unhas dimensións que non a fan desmerecer da que se realizaba en Castela ou Andalucía. No 1606, un tal Juan Martínez traballa nos mosteiros de Montederramo e mais Oseira acreditándose coma un dos máis finos mestres da escultura española. Mateo de Prado, de San Julián de Cumbras (A Coruña) talla a sillería do coro de san Martín Pinario. No 1632 atopámolo traballando na colexiata de Vilagarcía de Campos (Valladolid), avencindándose na capital do Pisuerga ata 1635. Pérdese logo súa pista ata que aparece novamente en Galicia no 1639, tres anos despois da morte do que pasa polo seu mestre, Gregorio Fernández. Con estes conviven un fato de pequenos artesáns, entre outros, Alonso Canabal, que talla es efigies dun retablo da igrexa de Nosa Señora de Allariz; o monfortino Antonio Fernández, que termina o dourado do retábulo da igrexa de Corbelle (Sarria) iniciado polo sarrián Domingo de la Fuente².

Antonio Fernández tamén dora e pinta o retábulo de santa María (1604) e o de san Salvador de Pena (1606), ámbolos dous en Sarria. De Sarria son ademais o pintor Benito Fernández, que traballa en san Lázaro; Giraldo Alvares, "entallador"; Gonzalo Alvares, escultor...

Como se vota de ver, o ambiente para que un artista puidese realiza-lo seu traballo é excelente desde a segunda metade do século XVI ata ben entrado o XVII, e o intercambio entre as chamadas "escolas" galega, vallisoletana e mesmo granadina non podía ser máis intenso. A proba máis evidente destas

¹GÓMEZ-MORENO, María Elena: "Breve historia de la escultura española". Ed. Dossat. Madrid, 1951²

²No Boletín do Museo de Lugo, tomo VI (xaneiro 1956-dembro 1957), Vázquez Saco reprocha a Pérez Costanti que non inclúa a De la Fuente no seu "Diccionario", polo que el aparece coma seu descubridor. Con todo, isto non é certo; Costanti faino aparecer na letra "F", en Fernández, onde tamén reseña a Antonio Fernández e Benito Fernández.

influencias mutuas témola no chamado coro novo da catedral de Santiago, hoxe en san Martín Pinario. Contratado por Juan de Vila e Gregorio Español o 2 de setembro do 1599, foi romatado no 1606, segundo consta nunha inscrición da sillería : "Joannes Davila architectus Tvdem diocesis fecit anno 1606". A pesar de intervir soamente tres mestres: Juan da Vila, galego de Tuy e veciño de Valladolid; Gregorio Español, veciño de Astorga, e o pontevedrés Antonio Pereira de Lanzós, a variedade e similitude de estilos é asombrosa, ata o punto de que "es problema árduo la adscripción de los distintos relieves", como dí José Martín González en "Sillerías de coro"³. Pero máis importante aínda, sobre todo para nosa tese, é "que el escultor se entrega virtuosamente a la proliferación de pliegues". Cando o persoaxe central do noso traballo ingresa no mundo da arte, en Galicia non só se espallara o "junismo", traballábase tamén ó modo de Jordán, Becerra e Leoni; é dicir, que sen o recoñecemento da crítica castelán Galicia estaba a un nivel parello ó de Valladolid, o mesmo que Astorga, Toro e Burgos, cunha excepción: mentres en Castela a actividade orientase preferentemente cara a imaxe exenta, en Galicia búscanse os coros das catedrais e mosteiros coma marco e coma medio. En Castela escúltese, en Galicia, tállase.

¿Qué ocorreu co Gregorio Fernández, para moitos galego universal?

Breve nota biográfica

Gregorio Fernández nace no 1566 e chega a Valladolid xa casado ca madrileña María Pérez, no 1605. Este mesmo ano é pai dun neno que morre cando ía cumpli-los cinco anos, ó parecer, en opinión de Luis de Castro, de tisis, enfermidade que, segundo este médico, tamén padece o pai⁴. Fúndase para elo na periodicidade das crises de saúde do escultor: a primeira no 1624, polo que se teme "le faltase la vida antes de terminar el retablo de la catedral de Plasencia"; logo repetiríanlle no 1628 e 1635⁵. Con todo, a filla do matrimonio, Damiana, goza de boa saúde e, a piques de cumpli-los 29 anos, contrae matrimonio por coarta vez. A morte prematura dos seus maridos é analizada polo citado De Castro en función dunha tuberculosis latente na rapaza, herdada do pai, que transmitía ós esposos. Señala isto así ou non, o evidente é que Gregorio Fernández padecía unha

³A pesar de que no contrato ámbolos dous artistas (Da Vila e Gregorio Español) cobrarán exactamente igoal, os eruditos asignan ó tudense os mellores traballos por estar domiciliado en Valladolid e por ser máis coñecido deles. Unha das lagoas da cultura galega é a carencia case absoluta de monografías sobre os imaxineiros da rexión, feitas con rigor. A relación de entallistas, pintores, canteiros, referenciados antes está tomada deste autor (Martín González) e de Costanti, entre outros.

⁴DE CASTRO, Luis: " Un médico en el Museo". T. II. Ed. Miñón, S.A. Valladolid, 1954.

⁵O médico e probablemente tamén os eruditos descoñezan a terceira desas crises, da que fala o propio Gregorio Fernández en carta ó Cabido de Plasencia da que nos foi facilitada, como temos dito, unha fotocopia por un coengo, asinado investigador, don Manuel López Sánchez-Mora, a través dun amigo común. Nesa carta de 16 de febreiro do 1631 conta que non puido romata-lo retablo debido "a una corriente que me dio en la rodilla", e que o tivo na cama quince días, "si bien sin calentura". Naqueles intres índa non podía apoiar-los pes no chan.

enfermidade crónica que provocaría súa morte no 1636, e hai quen dí que probablemente a contraxo con ocasión da viaxe a Vitoria (1624), única vez que saíu da súa casa de Valladolid.

Súa personalidade é estrana, froito quizais dos seus padecementos. Por unha parte era moi afagador e por outra moi sensible ó afago cunha dose moi grande de resentimento, moi ben refrexado nunha carta que o licenciado Juan M. Cabeza Lea escribía desde Valladolid ó deán do Cabido de Palencia na que decía que “es de suyo muy sentido y colérico”⁶. Luis de Castro cae na inxenuidade de crer que era un home afondadamente relixioso e bo polo feito de realizar estatuas de santos; cae no tradicional erro popular de que soamente estando inspirado por Deus se poden facer santos tan fermosos. En apoio da súa tese conta que romatado o corpo do “Cristo de El Pardo”, a cabeza resistíasele, polo que o escultor encomendouse a Deus; finalizada a obra con fortuna, Gregorio Fernández afirmaba que o corpo realizarao el, pero a cabeza únicamente podía facela Deus. O autor recolle un diálogo, ó parecer popular, entablado entre o Señor e mailo artista:

-“¿Dónde me miraste que tan bien me retrataste?”

-“Señor, en mi corazón”.

Este halo místico non abandonou nunca a figura do imaxineiro, polo que nos seus feitos hai máis de fantasía que de verdade. Gregorio era un home de grandes arrebatos de fe e xenerosidade, e de cambéos bruscos cara a carraxe. Por unha banda era tan xeneroso que non só “socorría a los pobres, pagándoles su entierro y sepultura”⁷, senón que permitía ós poderosos o podelo visitar na súa casa durante súas graves enfermidades e, sobre todo (o que resulta estrano coñecendo a sensibilidade dos artistas e a estrutura dos gremios), que presenciasen como traballaba no taller.

Os cambéos de carácter hai que apoñelos a seu delicado estado de saúde -eso dín os críticos-. Cabe dentro do posible ca el, un home enfermo que perdera un fillo propio e outro adoptivo e cunha filla eternamente viuva, sentise desprecio polos poderosos e sanos. Non é que a xente acodise a el porque fose bondadoso, senón porque era popular e tiña o atractivo dunha mente enferma⁸. Tratábase dun ser que convertira súa propia traxedia en instrumento para chancearse dos demais. Debil, pero xenial, toleraba a presenza dos sanos e poderosos coma un insulto a súa impotencia creadora. A “intensidade expresiva” dos seus rostros de que nos fala María Elena Gómez-Moreno, é antes expresión de seu carácter que pervivencia de modos góticos.

⁶AMOR MEILÁN, Manuel: "Gregorio Hernández (El Murillo de la escultura)". Estudio histórico-crítico. Imp. "El Regional", Lugo, 1898. Foi premiado cun accesit no certame literario celebrado en Santiago no 1897.

⁷ARAÚJO GÓMEZ, Fernando: "Historia de la escultura en España". 1885.

⁸Que lle gostaba a coquetería e mailo trabucar ás xentes queda refrexado cando, ó estampa-la súa firma nun expediente aberto pola igrexa de san Ildefonso de Valladolid o 19 de novembro do 1610, declara "ser de edad de 34 años poco más o menos". Na realidade tiña 44. Tal e como se desenvolveo a investigación sobre deste artista non sería estrano que neste caso non mentise e nacesse efectivamente dez anos despois do que se di. A afirmación de que morreu "a los setenta de su edad" -que é un engadido no retrato- pode non ser certa. Con todo, este problema soamente é esencial nun plano estrictamente biográfico: sabe-la data exacta.

Notas sobre súa obra

Cando o románico cede paso ó gótico prodúcese un fenómeno importante na arte escultórica: a imaxe deixa de ser simbólica para se converter en narrativa; o santo deixa paso á esceca bíblica.

En España, o Renacemento non ía modificar esencialmente este feito. Valoraría desde logo a imaxe exenta (estatua) e os baixorrelieves. Respecto ó estilo a influencia resulta máis importante e chega a todos nosos imaxineiros: maior riqueza ornamental, maior ampulosidade nas teas e ropaxes, maior “amaneramiento”, ou, por decilo con outra verba, maior “academicismo”.

Xa antes da aparición do gótico e sobre todo durante seu desenvolvemento, a arte española e mailo flamenco compartían un mesmo sentimento: o naturalismo, entendendo por tal o pracer causado pola reprodución do medio ambiente. Pero mentres os flamencos experimentan un gran sentimento pola paisaxe convertíndoa en verdadeiro protagonista da obra, para os españois o centro ocupao a figura humán, e é probablemente a partir do Greco cando tanto escultores coma pintores valoran a representación paisaxística.

Nosos imaxineiros, mesmo Gregorio Fernández, non teñen en conta a paisaxe nin sequera coma “fondo”. Claro exemplo desto son as sillerías dos coros e o “Bautismo de Cristo”, do Fernández, no que non soamente amosa unha curiosa incapacidade para a talla, senón que se reduce ó que María-Elena Gómez-Moreno atinadamente describe coma “un bulto redondo, adosado a un fondo plano, sin gradación de términos”.

Os escultores españois dos séculos XVI e XVII, tan pendentes da figura humán, levan a estética naturalista a un realismo popular, a unha especie de fotografía do home vulgar, como acontece co “San Pedro na Cátedra”, realizado por Gregorio Fernández no 1617.

A escultura e a talla discorren entón por un camiño equidistante do flamenco e mais do italiano, e cunha notable influencia árabe: o hábito de acentuar afondadamente a expresión melancólica. Nin o fantástico nin o abstracto foron, por regra xeral, materia adecuada ós artistas españois. Contrariamente, a arte española é unha asociación de naturalismo e de sentimento democrático. Por eso, na arte relixiosa, como os españois tendimos a dar encarnación humán ás escecas celestiais, canto máis atrevida é a nota terrenal, canto máis se achega o ceo á terra, tanto máis intenso é o encanto da obra. E ata tal punto leva no seu sangue ese “sentimento democrático” que o propio Fernández (e en xeral case tódolos da súa época) non “entiende de arqueoloxías a la hora de facilitar al pueblo la comprensión del asunto”⁹, polo que viste ós persoaxes de seus pasos con traxes militares do século XVII.

⁹GÓMEZ-MORENO, María Elena: “Breve historia de la...”. Op. Ct.

Gregorio Fernández non é, polo tanto, ese ser estrano que irrumpe no mundo escultórico español rompendo con todo. Non. Súas obras están tan enraizadas na tradición que destacan xustamente porque a escultura que se fai perdeu o legado de tempos pasados e caeu no “amaneramento” italianizante. El índa teima naquela valoración da figura humán e o realismo popular levouno a valora-lo máis expresivo desta: caras e mans. Seus priegues (o coñecido papel enrugado de que falan os eruditos) non é súa nota máis característica; trátase dunha influencia renacentista que el non valora, e ca que non conta, por eso un ten a impresión de que os ropaxes están sen romatar. Os priegues non definen á persoa, son un recurso estético que usa o “academicismo”, pero alleos a unha inspiración popular.

Estas notas, unidas a un xenial sentido do ritmo e mais da perspectiva, parece que serían de abondo para determinar con claridade e mais rigor a paternidade das súas obras. Mais non é así. A Gregorio Fernández apóñenselle multitude de obras que non puido facer. Son tantas que é imposible que fosen realizadas por un so home e ademais enfermo. Son posiblemente laboura de discípulos ou dalgún outro escultor descoñecido que puido ter idéntica sensibilidade artística, ou dunha escola ou taller á que pertencera o propio Gregorio. Como sobre esto imos volver máis adiante, pasemos agora a reseñar algunha das súas obras, mantendo a ambigüedad que resulta do feito de que índa non esteñan debidamente documentadas ou a lo menos datadas.

Os dous temas máis queridos da imaxinería española a partir do século XII son a Virxe e maila Paixón, singularmente o primeiro, que se converte na vida da Virxe; a importancia do segundo foi sendo tanto maior a medida que se “perfecciona” a escea bíblica. Os pasos de Semana Santa e as sillerías das catedrais e mosteiros convírtense nos medios máis idóneos para o desenvolvemento destes episodios. Juan de Juni realizou unha serie magnífica sobre da Virxe: nacemento, coronación, presentación, ascunción...Gregorio Fernández produce outra: a Candelaria, Virxe do Escapulario, a desaparecida Virxe do Carne. Pero Gregorio Fernández non era tallista, senón escultor. Mentres Mateo de Prado expón na sillería de san Martín Pinario de Santiago os diferentes episodios da vida da Nosa Señora, Fernández representa nos pasos a paixón de Cristo. Sen embargo, non tódolos que se lle apoñen son del, mesmo hai imaxes realizadas por outros escultores e “armadas” máis tarde polas confradías. A parte do **Descendimiento** do que falaremos máis adiante témolos seguintes pasos:

Paso del Azotamiento; foi modificado no 1661 e volto a recompoñerse por Agapito y Revilla.

De la cruz a cuestras. Contratado por Gregorio Fernández en novembro do 1614 en dous mil reás, o escultor non se compromete nin a pinta-las figuras nin arma-lo paso. Actualmente dubídase que a figura de Xesús fose a primitiva, é decir, a realizada polo Fernández. Das imaxes que comprende destacan as debidas á gubia do famoso artista: a Verónica e Simón Cireneo.

Cristo del despojo. Xa figuraba nas procesións no 1662. Como o paso foi destrozado, a confradía encargou outro novo a Juan de Ávila, sobre modelo confeccionado polo escultor Juan Antonio. Terminado no 1660, pouco despois arde totalmente, polo que foi substituído por outro.

Elevación de la Cruz, tamén coñecido por **Paso del Levantamiento** e dos **Reventados.**

Cristo Crucificado. Durante moito tempo creuse obra de Gregorio Fernández, pero hoxe sábese que foi realizado por Juan Antonio de la Peña e Pedro Marqués.

De las siete palabras. Gregorio Fernández é o autor das imaxes da Virxe e San Juan, e Juan de Ávila das restantes.

Durante certo tempo lle foi atribuído o paso **Los durmientes**, mais agora pódese afirmar que non tivo participación algunha nel. A semellanza no estilo enganou á crítica ata que documentalmentepuido demostrarse que o Cristo dentro da urna fora construído no 1679, e que os durmientes pertencían ó escultor Alonso de Rozas e os anxos a seu fillo José de Rozas.

De entre as numerosas esculturas de santa Teresa de Jesús, cinco pertencen a Gregorio Fernández, sendo a máis importante a que se conserva no Museo de Valladolid, realizada polo mestre no 1627.

Xa van remitindo as apaixonadas polémicas sobre **San Pedro na cátedra** e **San Bruno**. A primeira, romatada no 1617, foi atribuída nun principio a Esteban Jordán e logo a Berruguete; agora, polo seu naturalismo e pola expresión tan de home común que ten a imaxe, crése que é de Gregorio Fernández¹⁰. Na segunda, **San Bruno**, sábese que colaborou o discípulo e xenro do mestre Juan Francisco de Iribarne. Nun principio creuse que fora de Juan de Juni e logo de Gregorio Fernández; máis tarde atribuíuse a Pedro Alonso de los Ríos e, ó cabo, a Gregorio Fernández. Realizada no 1634, pasa por se-la última obra do xenial imaxineiro.

En **A Piedad**, Gregorio Fernández segue a Gregorio de Tours na disposición dos dous crucificados e utiliza tamén catro clavos. Construída para ollar de frente, a obra ten unha perspectiva falsa se se ve de lado, xa que entón Cristo aparécenos nunha perspectiva imposible de manter. Explícase o feito porque a talla foi realizada para permanecer nunha hornacina e, polo tanto, sen posibilidade de visión lateral.

¹⁰Esta exposición meramente indicativa que nós tomamos de Luis de Castro ten inxenuidades de abondo como trabucar "naturalismo" ca "expresión de home común que tiene la imagen". Hai centos de retratos con imaxes de caras toscas que, sen embargo, son de bispos ou xentes da nobreza, e non de labregos ou xente do común; ademais, o tal Gregorio Fernández non esculpiu moitos rostros de "hombres comunes". Esta nota, desde logo, non é definitiva de nada, pero sí un criterio usado a cotío pola crítica, velai por qué esta ha facer tantas rectificacións.

¿Cál é súa orixe?

A difusión do apelido Fernández pola provincia de Pontevedra levou a Ceán Bermúdez a decir que o Gregorio era pontevedrés. Súa autoridade non foi discutida e a partir de entón no ánimo do tódolos eruditos a provincia galega pasa pola patria do mestre. Algún, como Araújo Gómez, atrévese a insinua-la posibilidade duns lares composteláns, supoñemos -o autor non o especifica- que polo movemento artístico existente en Santiago e por un par de imaxes a Gregorio atribuídas¹¹.

Por este mesmo sistema calquer pobo pode ser patria do escultor, mesmo Lugo e naturalmente Sarria, xa que tamén a cidade do Sacramento ten moitos “Fernández” e no seu Museo unha imaxe que se dí de Hernández. É curioso coma unha opinión tan pouco científica mantense deica mediado o século XX. No 1950 Alfonso R. Castelao publica en Bos Aires “As cruces de pedra na Galiza” e esta obra desperta o interés do médico Luis de Castro, o que soamente puidera amplia-la opinión de Ceán Bermúdez no senso de afirma-lo seu pontevedrismo con outra vanalidade: a cabeza do retrato de Diego Valentín (Gregorio Fernández) e a de san Bruno eran celtas e, polo tanto, galegas. O caso é que hai que demostrar primeiro que o retratado seña o Fernández; segundo, que Pontevedra fose terra de celtas, e terceiro que a cabeza destes fora coma do san Bruno. Pero o Luis de Castro non só estaba convencido desto, senón ademais de que tanto o cruceiro de Hío coma o de Noia eran igoais o **Descendimiento** do famoso escultor.

Comenzadas as investigacións neste senso axiña se atopa con dous problemas insalvables: nin na igrexa parroquial de Hío nin na de Noia se conservaba o libro de batizos correspondente a 1566, e segundo, o propio Castelao asegura que o cruceiro de Hío fora debido ó “mestre Calviño”, imaxineiro galego do século XIX. Se ben hai quen dí que o fixeran os canteiros Antonio Mosquera e Domingo Fernández, e mesmo “Santeiro de Marracén”, ninguén insinúa que fose obra de Gregorio Fernández. Pero índa hai máis: o cruceiro é unha obra de imitación antes que unha obra de creación. Consta sí dos mesmos persoaxes: Cristo, José de Arimatea, Nicodemos, María Magdalena e a Virxe; mais tamén ofrece non poucas variantes: no cruceiro Nicodemos e José de Arimatea están subidos cada un riba dunha escala apoiada cada unha delas nun brazo da cruz; Nicodemos terma de Cristo por un brazo, e José de Arimatea, polo pubis, a Virxe está de xeonllos. No paso do **Descendimiento**, Nicodemos non terma de Cristo e José de Arimatea vaino recoller pola cintura, a Virxe está sentada. A perfección da talla - toda ela dunha soa peza- non é un indicio claro dun estilo “primitivo” do Gregorio, e ademais Castelao xa nos dí quen pode se-lo seu posible autor.

¹¹Supoñemos que Araújo Gómez tivo en conta as imaxes de san Ignacio, san Francisco Javier e un Crucifixo de tamaño natural que cita Amor Meilán como existentes en Santiago e debidas á gubia do vallisoletano.

Pois ben, a pesar destes erros o bon do médico -como él mesmo conta no libro “Un médico en el Museo”- elabora un artigo e envía a unha publicación pontevedresa, “Litoral”, despois de telo publicado en “Libertad” (11 de xuño de 1953). Con gran sorpresa e desconsolo, o doutor De Castro fai constar no seu traballo que o artigo non foi publicado e tres meses despois aparece outro igoal de Filgueira Valverde, no número 20 da publicación. Así se ratificaba a orixe pontevedresa do Gregorio Fernández.

A teoría na natureza sarriana do noso protagonista, máis obxecto de tertulia que de opinión escrita, ten sobre da de Pontevedra un tono afectivo: esa manda de 150 reás para a igrexa de santa Marina de Sarria (Lugo) que a muller do Gregorio Fernández, cando morre, outorga no nome daquel. Se contamos que o mestre nunca deixou súa casa de Valladolid (agás unha saída a Vitoria) o feito de deixarlle encargado a súa muller que cando morrese deixara legados no seu nome eses 150 reás para a igrexa de Sarria, ten indubablemente importancia, pero tampouco debemos crer por eso que era natural de Sarria nin fose descendente dun sarriano. Sinxelamente pode facer referencia a unha débeda contraída con calquer señor vallisoletano ou galego porque entón Valladolid estaba cheo de nobres galegos coma don Pedro Fernández de Castro ou seu irmán Francisco. Ou tamén pode se-lo sinal dunha obra encargada e non romatada, que se ía donar á igrexa de Sarria -non esquezamos que o Gregorio era moi lento no traballo-, pero coma o escultor morreu antes encargou a súa muller que devolvese os cartos a santa Marina ou a quen lle encargou a obra para santa Marina. No medio de todo esto pode estar doña Catalina de Zúñiga, marquesa consorte de Sarria.

Cando hai uns anos, o cura párroco de santa Marina descubriu unha partida baptismal referente a Gregorio Fernández creuse que o problema estaba resolto. E non hai moito tempo -non esqueza o lector que este ensaio foi escrito no 1973- tomando por base dita partida, a manda dos 150 reás e maila opinión persoal dalgúns eruditos da vila, difundíuse por Tv. a orixe sarriana do insigne escultor¹². Nada houbo máis falso. Prescindindo do legado, ó que xa aludimos, o que se dixo Gregorio Fernández non era tal, senón un Gregorio Hernández, como nós mesmo comprobamos, e tampouco se trataba dunha partida, ou asento, de batismo, senón de casamento celebrado o 7 de xaneiro de 1578, cando xa o noso Gregorio tiña 12 anos:

“El siete de enero de mil quinientos setenta y ocho, Juan diez, clérigo, caso a Gregorio hernandez, señor mio, y a maria diaz en la iglesia de santa marina de esta villa y junta...”

¹²Vázquez Saco, no Boletín citado na nota número dous (páx. 282) é o único que adica dúas liñas ó que el cré pai do escultor, un tal Gregorio Fernández, que moi ben puidera non o ser.

Sinala ademais a acta que ámbolos dous tiñan un fillo “al que se le puso el nombre de “...gel” (a acta está rota). Se tiñan un fillo chamado “...gel” (probablemente Angel) non tiñan outro chamado Gregorio, pois entón tamén se consignaría. Cómpre suliñar ademais que Gregorio apelidábase Fernández e que o apelido de Hernández utilizouno soa-mente unha ou dúas veces e xa sendo maior.

Cómpre suliñar que o libro de batismo que nós vimos en santa Marina era realmente interesante, e mentres os investigadores, coma Inocencio Portabales Nogueira, quemaran as pestanas tratando de atopa-lo apelido Moure por Ourense, nosoutros sen os buscar atopamos dous Moures: Gregorio Fernández de Moure, escribano, e Gonzalo López de Moure, o que en novembro do 1594 ten un fillo ó que pon de nome Diego, e no 1599 Gregorio Fernández de Moure ten outro ó que pon de nome Pedro. Non ten importancia e menos para o traballo que nos ocupa, só serve para desterralo dito de que “Moures” soamente os había en Ourense. Onde tamén hai un moi bo arquivo é nos Xulgados, pero moito nos tememos que cando esto se publique estará destruído pola humidade.

Primeiros problemas

Na vida de Gregorio Fernández hai unha lagoa de 39 anos, desde seu nacemento (1566) ata súa aparición en Valladolid (1605), moito se contamos que viviu setenta anos. En realidade, eses anos son os que ten que encher todo estudioso deste home. Nós ímolo intentar sabendo de antemao que imos fracasar porque, como nosa profesión é outra, non temos tempo nin medios materiais nin económicos para pescudar de arquivo en arquivo. Con todo, coidamos que quedará perfectamente claro que o camiño seguido ata o de agora é absurdo, e que Gregorio Fernández no tocante a súa natureza tódolo máis que pode ser de Sarria é oriundo, nunca -a lo menos con datos hoxe coñecidos- natural.

Para Araújo Gómez, e en xeral para todos cantos escribiron sobre noso persaxe, “aprendió escultura en Valladolid con alguno de los buenos profesores que allí seguían la escuela de Berruguete”¹³. Amor Meilán, ca lixeira que o caracteriza, sinala que “hizo en Galicia sus primeros estudios y joven todavía partióse para Valladolid, centro obligado, a la sazón, del arte y de la grandeza española”¹⁴. Seguindo a Fernando Araújo (só nos aspectos que lle interesaban) afirma que “estudió los principios de su arte con alguno de los buenos maestros que existían en aquella ciudad, con los discípulos de Berruguete, acaso con Gaspar de Tordeillas, tal vez con el inspirado Andrés de Nájera. Lo único que se sabe de positivo y cierto es que en Galicia aprendió los primeros rudimentos de la escultura, pues aquí, a donde no ha vuelto desde que de ella salió, se conservan algunas

¹³ARAÚJO GÓMEZ, Fernando: "Historia de la escultura...". Op. Ct.

¹⁴AMOR MEILÁN, Manuel: "Gregorio Hernández". Op. Ct.

obras que delatan desde luego su primera época"¹⁵. Amor Meilán, que escribe para un concurso, non ten reparo en consignar afirmacións que non pode demostrar, afirmacións gratuitas que posiblemente só tiñan coma misión a exaltación do rexionalismo. A cita non ten desperdicio: Valladolid, como xa vimos, non era "centro obrigado del arte"; Berruguete, que se saiba, non tivo discípulos, e Gregorio non puido estudar en Valladolid os principios do seu arte e en Galicia os rudimentos da escultura. O mestre nace para a arte no 1605 e a obra ca que xurde, "El Cristo yacente", é unha das máis perfectas da escultura española.

¿Cómo é posible que poida ser aprendiz e logo oficial nun importante taller vallisoletano e soamente se advirta súa presenza na cidade cando ten 39 anos? ¿Cómo é posible que unha persoa se pase media vida nun lugar, estudiando e máis traballando e non se coñeza nada dela nin da súa obra, sobre todo se esta é boa?. Carecendo, como carecemos, de documentos que nos fagan coñecer esa etapa da súa vida compartimos plenamente a opinión de María Elena Gómez-Moreno: "nada de esto, sin embargo, explica la aparición del arte de Gregorio Fernández, tan desligado de la tradición vallisoletana como si **hubiese llegado allí ya formado**"¹⁶. En efecto, cando no 1605 aparece noso escultor en Valladolid traballando nun templete para as festas do nacemento de Felipe IV, acadou plena madurez artística.

Ós que levan a Gregorio Fernández a ser natural de Sarria ou Pontevedra parten do feito de que o mestre ha ser fillo dun escultor ou artista. Non sinalan porqué, pero buscan entre os artistas chamados Fernandez seu posible proxenitor, tal o caso de Vázquez Saco. Sen embargo, pode ser fillo de campesiños forzados a emigrar de Galicia no século XVI; pode ser fillo dunha familia xudaizante expulsada do país pola Inquisición -o que non parece moi probable-; pode ser fillo de moza solteira que tomou o apelido que máis lle gostaba...As conxeturas poden ser moitas, pero para nós a máis probable é a da emigración a raíz da crise dos foros, que levou moitos galegos para Castela e mais Andalucía, pois a de América estaba practicamente prohibida ós galegos, segundo asegura Vicente Risco. Chega un momento -como xa dixemos- que ninguén quere traballar nun taller artístico e nese ninguén temos que inculir a Gregorio Fernández, se estaba en Galicia ou en terras de León, o que nos leva a sospeitar que non andaba por esas terras, ou sería xa importante escultor, o que non é probable dado que entón sería coñecido. O máis seguro está en que fose membro dunha familia emigrante a Castela, menos rica que Andalucía, pero máis poderosa e atractiva por radicar nela a Corte e a seu carón multitude de "poderosos", moitos deles galegos e decididos protectores da arte, tales coma os Lemos, e o de Lerma, sobre todo súa muller e mais súa filla. Se Gregorio era galego non tiña mellor campo para traballar; mesmo sendo oriundo sería ben recibido. Pero na súa emigración a familia non chegou a Valladolid,

¹⁵AMOR MEILÁN, Manuel: "Gregorio Hernández". Op.Ct.

¹⁶GÓMEZ-MORENO, María Elena: "Breve historia...". Op.Ct.

quedouse antes, seguramente en Tordesillas, por onde debía anda-lo pintor Diego Valentín, como se sabe, colaborador seu. Pero ¿e se non fora galego?. Neste caso tampouco sería natural da cidade de Valladolid nin, sendo de fora, viviría nela durante moito tempo. Temos que contar que os que descoñecemos son precisamente os primeiros 39 anos da súa vida, e non é posible que durante todos estes anos vivise na cidade e moito menos que traballase nun taller artístico e ninguén o coñecese, sobre todo sendo como era un dos mellores escultores da súa época. Gregorio puido vivir en Tordesillas e estudar co Gaspar de Tordesillas, e logo deixala cidade vallisoletana...

É moi probable que a vida do escultor fose moi dura e que soamente co paso dos anos puidera entrar no taller dun mestre, que non ha ser necesariamente "xenial", senón de terceira fila que inculca no aprendiz máis que unha técnica, un sentimento artístico, unha querencia pola nosa tradición escultórica. Resulta sintomático que varias das obras que se tiñan por súas, rexeitado que pertencieran a discípulos seus, probas documentais demostraran que non tiñan que ver co Fernández, tal o caso do retábulo de Peñaranda de Bracamonte (1618) moitos anos atribuído a el cando en realidade era de dous escultores de Toro: Sebastián Duceite e Esteban de Rueda. Isto explicaría súa independencia da escola artística de Valladolid, o que non quere decir que teñamos que achegalo á galega (se houbo tal escola) índa das obras que recordan seu estilo porque xa temos visto que esto do estilo leva a moitos erros.

Pero hai algo que non debemos esquecer: a tradición, e esta afirma que Gregorio Fernández é natural de Galicia, pero ¿non será a tradición froito dun groseiro erro?. ¿Non puido ser natural de Castela e trabucado con outro Fernández?. Prescindindo do feito de que moi ben se puido facer pasar por galego nunha cidade dominada por galegos e despois serlle imposible renunciar á súa "nacionalidade" sen se atrae-las iras dos poderosos, cabe outra pregunta fundamental: ¿cómo se chamaba en realidade, xa que hai un intre no que se apelida Hernández, e por qué na partida de defunción non se fai constar súa orixe galega, nin en cartas nin en documentos?

Incongruencias de datas e mais apelidos

Cando no século XVIII o "Diario Pinciano" di que "este excelentísimo escultor aunque natural del reyno de Galicia, floreció y tuvo su escuela en esta ciudad (Valladolid), en el siglo XVII vivió en la calle de Santiago, junto a la Puerta del Campo y su cuerpo yace en los Carmelitas Calzados", o que probablemente quere sinalar é súa oriundeza galega, algo semellante ó que lle ocorreu a Miguel Servet o que durante moito tempo foi tido por tudelán, no reino de Navarra, e logo sópouse que era aragonés, se ben de ascendencia navarra. Que vivise en Valladolid está claro porque residiu na cidade do Pisuerda desde 1605 ata 1636, cunha saída breve a Vitoria no 1624, pero que seña natural do reino

de Galicia resulta moi problemático porque esto soamente se dí no retrato que lle fixo Diego Valentín. E posible que o retratado sí fose natural de Galicia, pero ¿trátase do Gregorio Fernández autor do **Cristo yacente**? O problema non é doado de resolver porque non temos máis que o retrato para identificar ó Gregorio Fernández, e por riba aparece Guillot Carratalat o que se refire ó imaxineiro Gregorio Hernández afirmando : "que las antiguas crónicas le llaman así, y no Fernández, ya que, al parecer, existe otro artista Fernández visto en una lápida mortuoria, sin asegurar fuese este famoso escultor gallego"¹⁷. Mágoa que o autor non consigne onde está esa lápida porque María Elena Gómez-Moreno teima en que sempre utilizou o apelido *Fernández* e nós a fotocopia que nos regalou o coengo de Plasencia da carta que o escultor escribía ó Cabido témola firmada tamén co nome de Gregorio Fernández; sen embargo, el ou outro utilizou o Hernández. Vexamos entón como está este problema que fixo que Araújo Gómez, no libro xa citado por nós, exclame:

"¡Imposible desenredar esta madeja! Dos escultores, gallegos los dos, vecinos los dos de Valladolid, los dos acreditados, llamados los dos Gregorio Fernández, los dos casados, llamada la mujer de uno y otro María Pérez, muertos los dos a los setenta años y los dos enterrados en la misma iglesia...¡Son demasiadas coincidencias!".

Efectivamente, son moitas coincidencias que posiblemente xa seña tarde para as aclarar, e que se deben á torpeza dos eruditos e mais críticos do XIX e XVIII. Existen tres documentos claves para estudia-la figura do Gregorio Fernández ou do Hernández, que se han relacionar con outros, tales coma cartas de encargo de obra, de entrega da mesma ou de cobro cas correspondentes datas. Eses tres indicadores son: a inscrición da sepultura, a do retrato e a partida de defunción.

A inscrición que se puxo na sepultura a principios do século XVIII dí: "esta sepultura es de Gregorio Hernández, escultor, y de Maria Perez, su mujer, y de sus herederos y sucesores, año de 1622. Y ahora es de Francisco de Hogal y doña Teresa de las Dueñas y sus herederos, ano 1721". Reparemos xa en dous feitos: a lenda foi grabada no 1622 por eso dí: "esta sepultura es ..."; segundo, cita a Gregorio *Hernández*. O retrato, presumiblemente pintado por Diego Valentín, compañeiro do escultor durante anos e pintor das súas obras, ten esta lenda: "Gregorio Fernandez, ynsigne Escultor Natural del Reyno de Galicia, Becino de Valladolid en donde floreccio con grandes creditos de su abelidad y murio el año de 1636, a los setenta de su edad en 22 de Enero". Cómpre reparar en varias cousas; primeiro, a data de defunción é distinta, e segundo, o texto non está escrito pola mesma man e así, na primeira parte dícesenos que o retratado é Gregorio Fernández, insigne escultor natural del reino de Galicia, para na segunda emprega-lo pasado e decir que floreció. Non resulta extrano que Araújo Gómez supoña a existencia de dous

¹⁷GUILLOT CARRATALAT, José: "Imagineros".-"Temas Españoles", número 144.

escultores chamados igoal, polo que súas obras, por estas circunstancias, andan confundidas e atribuídas a un só polo reino. Realmente tiña razón, pero cando coñeceu a partida de defunción publicada por Bosarte renunciou a desenguedella-la madexa. Dí a partida: "...en 22 de enero de dicho año de 636 murio Gregorio Fernandez el insigne escultor, el cual recibió los sacramentos e hizo testamento y codicilo ente Miguel Becerra, escribano de S.M. Mandose enterrar en el monasterio del Carmen Calzado en su sepultura, que es propia, y por su anima cien misas, la cuarta parte en dicha parroquia, a la cual tambien mando cincuenta reales para ayuda de hacer la torre de limosna. Testamentarios, Maria Perez, su muger, y el P.M. Fr. Juan Lopez, prior del dicho monasterio". Antonio Ponz, que non coñecía a existencia da partida de defunción, asegura que morreu no 1622, ós setenta anos. Lóxicamente cabe pensar que a razón tena a partida de defunción do Gregorio Fernández, pero claro referente a este, non ó Hernández. ¿Estamos ante dous escultores ou trátase do mesmo?. A estas alturas da vida asegurar que son dous pode resultar unha ousadía porque pasaron máis de trescentos anos desde a morte de calquera dos dous e douscentos de investigacións, para que ningún se decatara deste problema, nin sequera o propio Ponz que estivo en condicións de negar que Gregorio Fernández morrera no 1622, pero, claro, escribiu unha obra tan voluminosa ("Viaje por España") que no tomo VII consigna unha carta que un comisionado manda ó secretario do Cabido de Valladolid (da que se desprende o alto aprecio que se tiña ó artista, entón enfermo) datada no 1629 (logo non morrera no 1622), e despois, no tomo XI esquécese da carta e de que dixerá que falecera no 1622 e faino morrer no 1636. Digamos para rematar esta exposición que cando Floranes copiou a lenda do retrato, como data da morte figuraba 1622, igoal que no sepulcro.

¿Qué ocorreu entón?. Moi sinxelo. Durante a guerra da Independenza o retrato foi parar á Academia da Purísima Concepción de Valladolid. Entón algún membro desta congregación colleu un pincel e modificou a data da morte acadandoa á sinalada na partida de defunción. Pero esto que é o que se sabe, moi ben pode non ser rigurosamente certo e o frade, ou membro da congregación, puido modificar algo máis. Para nós engadiu o párrafo que dí: "Becino de Valladolid en donde florecio con grandes creditos de su abelidad y murio el año de 1636, a los setenta de su edad en 22 de Enero". Todo esto deducímolos da utilización do futuro floreció, xa que se esta parte da lenda fose escrita no momento de remata-lo retrato diría florece. É decír, na lenda só se presentaba ó retratado: "Gregorio Fernández, ynsigne Escultor Natural del Reino de Galicia".; o demais puñéronllo na Concepción, mesmo a expresión a los setenta de su edad. ¿E se esto non fora certo? De feito soamente se sabe que finou no 1636; entón a crítica e mailos eruditos haberían reinterpretar toda a vida do xenial imaxineiro.

Deste xeito, ó armoniza-lo retrato e maila partida de defunción creábase a tradición de que o Fernández era natural do reino de Galicia, e así o dí Alonso Cortés na súa "Miscelánea vallisoletana: "debe tenerse por absolutamente cierto el

hecho de que de allí era natural, pues, aún cuando la inscripción de su retrato fue modificada a principios del siglo XIX, sólo lo fue en la data de su muerte a la vista de la partida de defunción". Pero se soamente modificaron a data, a lenda tivo que ser modificada antes de ser copiada por Floranes (1786), intre no que tiña coma data de defunción 1622. Segundo esto, Araújo Gómez pensa que a sepultura foi comprada durante unha das crises do escultor (1622) e todos pensaron que morría, pero logo non foi así polo que a inscripción da pedra deixouse quedar, e no retrato engadiron o de "Becino de Valladolid, etc", poñendo o ano 1622. Esto pode ser certo, pero índa queda o apelido. ¿Por qué no sepulcro escríbese Gregorio Hernández e no retrato Gregorio Fernández?. Téñase en conta que estes dous nomes ían quedar así para sempre, e que, polo tanto, no sepulcro ía estar enterrado un tal Gregorio Hernández e o retrato ía pertencer a un tal Gregorio Fernández, e que se non se daban un fato de circunstancias ninguén crería que eran a mesma persoa, circunstancias que a ninguén preocuparían no intre da morte dun e de ser retratado o outro. E téñase en conta ademais que ó longo da historia o retrato foi acomodado ás vicisitudes da investigación.

Pois ben, despois de tódolo dito a nós só nos queda dar nosa interpretación, é decir, recompoñe-lo puzle por ver se o debuxo se fai máis limpo.

Xa dixemos que Gregorio Fernández era home que gostaba de axudar ós pobres e socorrelos pagándollelo enterro e maila sepultura. Morto un amigo, mestre ou parente, co seu mesmo nome e apelido, enterrao no mosteiro do Carme Calzado poñendo por lenda nun lugar destacado do panteón un retrato que lle fixeran ó difunto e que rezaba : " Gregorio Fernandez ynsigne Escultor Natural del Reyno de Galicia", e quizais o de "Becino de Valladolid". Pasan os anos e no 1622 o famoso imaxineiro adquire esa sepultura en propiedade e sobre dela manda poñe-la inscripción "esta sepultura es de Gregorio Hernandez, escultor, y de Maria Perez, su mujer, y de sus herederos y sucesores, año de 1622"; que a inscripción foi posta no mesmo momento da compra dedúcese da redacción do texto: "es propiedad..., xa que se non fose así diría fue propiedad. ¿Por qué escribiu *Hernández* e non *Fernández*?, pois sinxelamente por vanidade, porque se soupera quen era cada quen e porque el probablemente xa firmara algunha obra coma "Hernández", polo que coidou que este feito era coñecido; con todo, o que si tiña que ser coñecido era que, como obra de caridade, alí enterrara a un tal Gregorio Fernández, asemade escultor, por eso non lle preocupaba para nada o nome; cando morrera alí o enterrarían e tódos o saberían.

Chegado o século XVIII, concretamente no 1721 cando a familia Fernández xa non existiría a sepultura pasa a ser propiedade de Francisco de Hoyal e dona Teresa de las Dueñas, os que, como sabían que aló estaba enterrado o famoso escultor, non borran a vella lenda, senón que engaden "y ahora es de don Francisco de Hoyal y doña Teresa de las Dueñas y sus herederos, año 1721". Os eruditos de fins do XVIII déixanse levar da inscripción e cren que Gregorio Fernández é o Hernández que está aló enterrado, e que tamén é o mesmo que o do retrato,

así que toman como data da súa morte o 1622, xa que nos sartegos adoitábase poñer como data a da morte real do alí enterrado, non a de adquisición do sepulcro. Con esta idea achéganse o retrato e fan o engadido de “en donde florece con grandes credits de su abelidad y murio el año de 1622”. E xa temos dúas persoas distintas convertidas nunha, e ademais cando apareza a partida de nacemento atoparémonos ca primeira complicación.

A erudición do século XIX non foi máis respetuosa e tamén pola súa conta modifica a lenda do retrato (a do sepulcro resultaba máis difícil e como tiña que ser pública habería que dar explicacións) acondandoa á partida de defunción; borran 1622 e poñen no seu lugar 1636 e ademais engaden “a los setenta años de su edad en 22 de Enero”.

Aínda queda outro extremo ó que temos que aludir á hora de reparar no contrasentido refrexado polo retrato e mailo sepulcro; é decir, que o retrato non tivese data e o sepulcro sí. Araujo non reparou o suficiente nunha afirmación de Palomino que o mesmo Araujo cita na que aquel afirma que o escultor faleceu no 1614. Como Palomino escribe súas “Noticias, elogios y vidas de los pintores y escultores eminentes españoles” pouco antes de 1724, data na que publica o libro, cabe pensar que vise a inscrición do sepulcro e a lenda do retrato sen os engadidos, tal e como se conservaba no 1721 antes da intervención de Francisco de Hogal e dos eruditos. Se entón da unha data de 1614 é porque a viu nalgures, e porqué non na lápida mortuoria á que fai referencia Gilot Carratalat. Existe entón un escultor chamado Gregorio Fernández morto no 1614, vintedous anos máis vello que o valisoletano do que puido ser amigo, mestre ou parente, ó que Fernández, o “Novo”, levado da súa caridade, puido enterrar no mesmo sitio onde no 1622 levantou un sepulcro para el e mais súa familia.

Coido que xa andivemos moito pola vida do noso protagonista; agora cun chisco máis abondará.

Gregorio Fernández, de Sarria

Se supoñemos tamén para este novo persoaxe unha vida de setenta anos (a lonxevidade parece ser característica dos artistas) nacería no 1544, polo que no 1605, no intre da aparición do autor da **Piedad** en Valladolid tería 61 anos, e sería home en plena madurez artística, quizais xa no seu ocaso. Pouco sabemos da vida deste "entallista" e moi pouco ou nada das súas obras. Os escasos datos de que dispoñemos tomámosllos a Pérez Costanti¹⁸.

¹⁸PÉREZ COSTANTI: "Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII". 1930.

No 1562, sendo veciño de Sarria, contrata en Noia (15 de agosto)

"...Hacer la talla necesaria, conforme al pilar que está hecho, en los otros siete pilares que están torneados para el retablo de la iglesia de San Martín de esta villa".

Recibiría pola obra dez ducados. Cómpre reparar en dous feitos: que é veciño de Sarria cando conta 18 anos, e que en Noia, a moitos kilómetros da súa residencia lle encargan a talla de sete pilares.

A partir de acó pérdese todo rastro do artista ata que aparece de novo no 1573. Entón Juan de Herrera, o mestre de obras de San Martín de Gajano (Santander), contrata co el, "que se decía maestro de la obra del Señor San Benito del Campo de la ciudad de Santiago" para que lle acompañe a examinar as ruinas de las puentes de Caldas de Reis, e presupostan a reparación en cinco centos maravedís cada un. Ten neste momento 29 anos e xa debía ter certa fama posto que o Herrera o contrata por se decir mestre da obra do Señor San Benito del Campo, e cobra o mesmo que o acreditado Juan de Herrera. O 12 de novembro do 1575 morre o santanderino, e noso persoaxe volve á escea ó ter que responder diante da Audiencia de Galicia a unha demanda dos frades de Monfero contra el, Antonio Vilarriño e outros, fiadores do Herrera. No 1583 Costanti perde definitivamente súa pista. O 31 de xaneiro deste ano Vasco Rodríguez, cura de Santa Marina de Villaesteba (Sarria), contrata ó pintor Benito Fernández Mariño para "dorar y estofar un retablo que acababa de hacerse para dicha parroquia". *Faría esta operación en nove meses e por 120 ducados. As imaxes de san Francisco e san Antonio "serían pintadas al óleo".* Entre os testigos do contrato figura Gregorio Fernández, entallador, o que, dí Costanti, probablemente fose o constructor do retablo. Como decimos, a partir deste momento no que o "entallista" ten 39 anos, no apoxeo da súa arte desaparece sen deixar rastro. Gregorio Fernández (o vallisoletano) ten 17. É moi probable que os dous se atoparan, o que xa non podemos afirmar é que o Gregorio Fernández, de Sarria, fose mestre nalgún momento do Gregorio Fernández, de Valladolid. Que o primeiro dos dous Gregorios seña natural de Sarria é moi posible porque Pérez Costanti aló o sitúa coma residente cando ten 18 anos e o contratan para Noia. Se fora un rapaz de paso que estivera a traballar en Sarria, Pérez Costanti habíao dicir porque no contrato para Noia diríase que era un entallista que nese intre residía en Sarria facendo tal obra; como non se dí que fixera nada débese supoñer que vivía en Sarria. Do segundo non nos atrevemos a dicir nada sobre súa natalidade, sobre todo porque, como expuñemos, temos nosas dúbidas de que seña o que figura no retrato de Diego Valentín, un mediocre pintor como se ve polo retrato de Gregorio Fernández e mais o do frade que hai no museo de Tordesillas, índa que éste seña mellor que aquel.

A pesar do fracaso dos escultores por introducir en España os modos italiáns, o "italianismo" espállase por toda a península, mais este espallamento produxo resultados moi diferentes debido quizais á oposición do medio que impediu unha análise das novas técnicas. Nossos tallistas e mais escultores toman da nova arte o mais aparente e tamén o máis aparatoso: o tratamento dos panos e mais dos pregues, incorporándoos maxistralmente -xusto é decilo- a noso sentido democrático da arte. Pero o pano e mailo pregue axiña se convirten en mero recurso estilístico; xeneralízase ata se converter nun mero academicismo que, con lixeiras variantes, caracteriza a todos e cada un dos nosos escultores. Daquí o confusio-nismo estilístico.

Así e todo, a escultura en cera, mármore ou bronce, tiña unhas calidades de textura moi aproveitables á hora de traballa-la madeira, e que desde logo reco-lleu Gregorio Fernández, o de Valladolid. Cando o principio decíamos que Gregorio Fernández non era o escultor que entrara no mundo da arte rompen-do con todo, senón que mantiña viva a tradición española, afirmábase que os pregues eran un recurso estilístico alleo a toda inspiración popular. Sen embargo, para esta inspiración, para este "sentimento democrático" era decisivo atopar un procedemento que reduxese a aspereza da madeira, que limase súas aristas, que dese suavidade ás formas...Mentres para o resto dos esculto-res -ó menos para gran parte deles- o arte italiano era oropel, para Gregorio era estrutura, com-posición; neste senso foi o máis italiano dos nosos compo-sitores, e amparándose nas calidades da cera, mármore e bronce acada dotar de "piel" súas esculturas, convertíndose no mestre do que non se ve, pero que un adiviña, palpa... O proceso que o levou a esta perfección para nós está moi claro: seus contactos co Francisco Rincón e co Vimercado.

Segundo o pai Matías de Sobremonte, citado por Agapito y Revilla¹⁹, estu-diara os principios do seu arte co Francisco del Rincón, notable artesán do azaba-che. Agapito y Revilla, sen expoñe-las causas e quizas por querer darlle tamén un mestre escultor de máis entidade dubida que esto seña certo, así como tamén que fixese obras de pequena importancia a carón de Cristobal de Velázquez, un oscuro ensamblador do que, a noso xuízo, moi ben puido empezar a coñece-los problemas de ritmo e mais composición. Esta tendencia de que soamente estu-diando con grandes mestres poden xurdir grandes figuras é un absurdo moi espa-llado por aqueles tempos. Con todo, se o rapaz tiña inquietudes artísticas, e hai que supoñer que sí, cavilaría -senón el seu mestre- que o desenvolvemento e a perfección da súa arte non estaba no taller dun escultor da madeira, dun tallista, senón nun daqueles preto de Valladolid nos que traballaban os italianos baixo a

¹⁹AGAPITO Y REVILLA, Juan: "Catálogo del Museo de Bellas Artes de Valladolid". Casa Santarén. Valla-dolid, 1930. Cita ó pai Sobremonte, o que, ó falar do convento de san Francisco, fai referencia a unha Con-cepción "hermosísima, hiçola un famoso escultor llamado Rincon Maestro del gran Gregorio Fernandez en sus principios".

maestría de Pompeyo Leoni, broncista de vida desdeixada, condeado pola Inquisición e traído a España por Carlos I. Non sabemos cando puido entrar ó servizo do Leoni, se antes ou despois do regreso deste de Milán para romatar no taller do seu pai as estatuas para o retábulo de El Escorial (1582), e mesmo se viaxou á cidade italiana acompañando ó mestre.

Logo de sete anos de estancia en Milán volta a España Leoni (1589) traendo co el, coma oficial, a Vimercato. Ten entón o rapaz 23 anos e acompañase a Italia a Leoni ou non, traballou entre seus oficiais. Probablemente no 1593 participe na construción das dez estatuas de bronce que o mestre realiza para os enterramentos de Carlos I e Felipe II, no Escorial, e no 1595 chegue por primeira vez a Madrid acompañando ós italianos, que constrúen as esculturas do retábulo de San Felipe el Real, e que traballan despois en Atocha; no 1599 pode colaborar no arco triunfal para a entrada en Madrid de dona Margarita de Austria, esposa de Felipe III. Cando a Corte vaise para Valladolid, el probablemente quede en Madrid.

Xa en Valladolid, o duque de Lerma, privado do rei, chama a Vimercato para a confección de nove estatuas decorativas do templete que se fixo no salón das casas que foron do conde de Miranda co motivo do nacemento do que sería Felipe IV, sendo moi probable que entón coñecese a don Pedro Fernández de Castro, sobriño e xenro do duque. Da relación entre o de Lemos e o Fernández é de onde pode xurdir esa manda dos 150 reás, pois non se debe esquecer que don Pedro era marqués de Sarria, e coma tal el ou súa dona puidéronlle encargar algo para Sarria -non neste intre senón máis adiante- que non puido entregar ó don Pedro porque este morreu no 1622 (antes que o Gregorio), nin á marquesa, dona Catalina de la Cerda y Sandoval, filla segunda do tío do marqués de Sarria o duque de Lerma, por morre-lo escultor (1636) antes que a muller (1642). Que o Gregorio tiña xa notoriedade entre seus compañeiros é evidente cando Vimercato o busca a el e non a outro, e está avaliado por María Elena Gómez-Moreno, cando dí que o propio Felipe III lle encarga un Cristo -que logo sería o coñecido por **Cristo yacente de El Pardo**- que entrega precisamente ese mesmo ano de 1605. Pero esto quere dicir algo moito máis importante: indica a indubable relación do imaxineiro castelán cos italianos. Non esquezamos que desde a chegada de Pompeyo Leoni a España traído por Carlos I, o italiano e seus oficiais e máis discípulos convírtense nos escultores da Corte; os únicos practicamente en relación directa co propio Rei. A través deles sería como Felipe III chegaría ata Gregorio Fernández e mesmo pode ser que lle encargara o Cristo por recomendación do propio Leoni. Esta relación cos italianos é a que o mantén en Madrid por eso casa cunha madrileña.

As relacións co Gregorio Fernández, de Sarria, non as coñecemos, pero sí estamos seguros que deberon ser moi duras para este, xa fose amigo, mestre ou pai, como asegura Vázquez Saco nunha afirmación sen proba, pois do ser ámbolos dous serían coñecidos por Gregorio Fernández, o “Vello”, e Gregorio Fernández, o “Mozo”, e este non tería que mudar de nome para non ser trabucado co

galego. O Gregorio “Hernández” debía ser un mezquino gabador dos poderosos e, como se dí na linguaxe coloquial, un “fantasma”, se ó caracter que describimos ó principio deste traballo engadimos o que nos dí Palomino y Velasco:

“Está el dicho Gregorio en opinión de Venerable, por sus muchas virtudes; pues no hacía efigie de Cristo Nuestro Señor y de su Madre Santísima que no preparase con la oración, ayunos, penitencias y comuniones, porque Dios le dispensase la gracia para el acierto”²⁰.

Ten razón, cremos nós, Araújo Gómez cando sinala a existencia dos dous Gregorios e coida que as súas obras andaran polo mundo mesturadas. Sen embargo, somos da opinión -sen proba desde logo- de que, dado o feito de que o Gregorio “Hernández” e *naturalmente* escultor, todo o que non seña escultura, é decir, case tódalas tallas nas que se amosa coma tallista mediocre, ou a lo menos non da categoría que ten coma escultor, pertencen ó Gregorio Fernández, de Sarria, o que era esencialmente tallista.

Bibliografía

AGAPITO Y REVILLA, Juan: “Catálogo del Museo de Bellas Artes de Valladolid”. Valladolid, 1930.

AMOR MEILÁN, Manuel: “Gregorio Hernández”. Lugo, 1898.

ARAÚJO GÓMEZ, Fernando: ”Historia de la escultura en España”. Madrid, 1885.

CORTÉS ALONSO: “Miscelánea vallisoletana”.

DE CASTRO, Luis: “Un médico en el Museo”. Valladolid, 1954.

GÓMEZ-MORENO, María Elena: “Breve historia de la escultura española”. Madrid, 1951.

GUILLOT CARRATALAT, José: “Imagineros”. “Temas Españoles”, número 144.

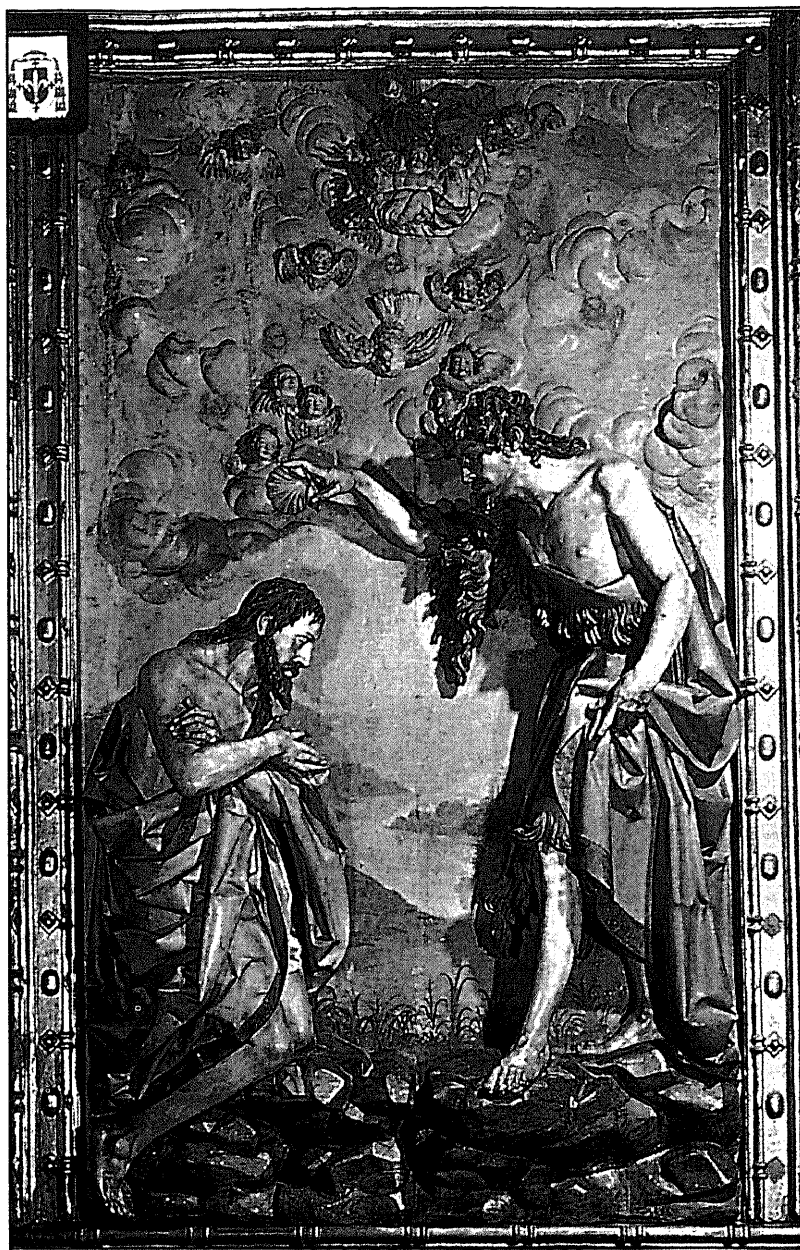
MARTÍN GONZÁLEZ, José: “Sillerías de coro”.

PALOMINO Y VELASCO: “Noticias, elogios y vidas de los pintores y escultores eminentes españoles”. 1724.

PÉREZ COSTANTI, José: “Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII”. 1930.

PONZ, Antonio: “Viaje por España”. Tomos VII y XI. 1772...

²⁰PALOMINO Y VELASCO: "Noticias, elogios y vidas de los pintores y escultores eminentes españoles. 1724.



**"Bautismo de Cristo", do Gregorio Fernández.
É notorio o pouco senso da perspectiva que o autor
tiña para as tallas. Tampouco Diego Valentín,
seu pintor, estimaba a paisaxe**



"Entrega del escapulario", do Gregorio Fernández. Índa que pasa por ser posterior nun ano ó Bautismo de Cristo, Fernández non aprendera e os pliegues non eran nada naturais. Compre sinalar que foi tallado no 1625, once anos antes de morrer e polo mesmo autor que no 1605 fixera o "Cristo yacente"



"San Jerónimo", de Diego de Siloé, é outra cousa. Como tallista, sen ser esta unha obra xenial, resulta moi superior a Gregorio Fernández



"San Bruno" é unha estatua de 1634, na que o escultor de Valladolid se amosa en toda súa capacidade escultórica. Os pliegues son moito máis realistas. A estatua está perfectamente "dibuxada"



Este detalle da "Piedad" é xenial. Fernández demostra súa capacidade para a escultura once anos despois do "Cristo yacente". Extraordinarios o ritmo e maior movemento, así como os volumes, pero os pliegues non acadan a perfección do San Bruno



Como se pode ver no conxunto da "Piedad", Gregorio segue a Gregorio de Tours na disposición dos dous ladróns, crucifados tamén con catro clavos