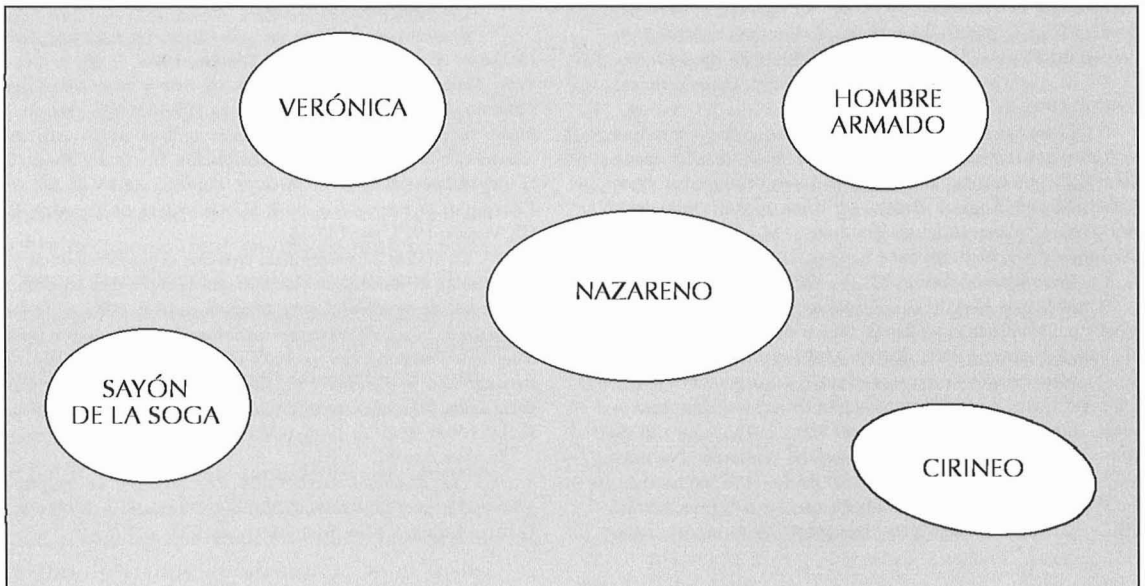




Camino del Calvario (montaje actual), por Gregorio Fernández. Museo Nacional de Escultura.



Esquema del paso Camino del Calvario. Propuesta de montaje.

EL PASO CAMINO DEL CALVARIO DE GREGORIO FERNÁNDEZ

Luis Vasallo Toranzo

Múltiples problemas ha suscitado este paso procesional de Gregorio Fernández. La pérdida de la escritura de contratación, que llegó a ver Ceán Bermúdez, la existencia de una documentación equívoca o al menos susceptible de variada interpretación, y el empleo de distintas imágenes en sustitución del desaparecido Nazareno original, han provocado una notable confusión –solventada en buena medida por las últimas aportaciones de Luis Luna y Jesús Urrea¹– y un erróneo montaje de sus figuras.

Gracias a la información recogida por Ceán Bermúdez sabemos que la obra se escribió entre Fernández y la cofradía de la Pasión el 22 de noviembre de 1614. El Conde de la Viñaza, que utilizó los datos de Ceán, copió equivocadamente el número de figuras que componían el paso, que redujo a cuatro². Martí y Monsó, que también empleó los manuscritos de Ceán, corrigió la falta y añadió la Verónica, con lo que se completaban las cinco figuras originales: «Jesús Nazareno con la Cruz auestas, Simón Cirineo ayudándole a llevarla, un sayón tirando de la sogá, un hombre armado y la Verónica»³. De ellas, sólo se conservan cuatro, ya que el Cristo original de Fernández desapareció a lo largo del siglo XVII. La actual imagen del Nazareno procede de la cofradía del mismo nombre, mientras que la titular, se guarda en la iglesia del Carmen de Extramuros⁴.

La representación del Nazareno con la cruz auestas se había convertido en el Otoño de la Edad Media en una de las más repetidas, impulsada por distintos movimientos cristianos. Un grabado de Cristo portacruz ilustró el frontispicio de las ediciones de 1518, 1531 y

1534 del *De imitatione Christi* de Tomás Kempis⁵; obra que dedicó uno de sus capítulos a este tema, subrayando las palabras del propio Cristo que proponían a los fieles cargar con la cruz: «el que quiera ser mi discípulo, que se niegue a sí mismo, coja su cruz y me siga» (Mc 8,34)⁶. Junto a los representantes de la *devotio moderna*, los franciscanos aconsejaban la meditación de los padecimientos de Cristo mediante el rezo de las estaciones del Vía Crucis. El método ocasionó la multiplicación de las imágenes de la Pasión, inmejorables a la hora de provocar la conmoción buscada⁷.

La Calle de la Amargura fue abundantemente representada por los grabadores centroeuropeos. Habitualmente se concebía en forma de abigarrada composición, derivada de la puesta en escena de los misterios, donde una multitud de personajes rodeaba al Nazareno⁸. Más extrañamente se resolvían con la figura de Cristo en solitario portando su cruz. Ambos modelos convivieron durante el siglo XVI, aunque paulatinamente la segunda forma se desarrolló durante el manierismo en creaciones de Sebastiano del Piombo, por ejemplo, cuyas obras gozarían de amplia difusión en España⁹. Este pintor se convirtió en el principal representante de una composición esencial del tema, donde la maraña de figuras quedó reducida al Nazareno, acompañado por algún sayón y acaso por las Santas Mujeres o el Cirineo¹⁰.

La fundación de las cofradías de Jesús Nazareno durante el último tercio del siglo XVI originó la consolidación de esta devoción en España y la aparición de imágenes de Cristo con la cruz auestas de bulto redondo con fina-

lidad procesional. Es posible que las primeras representaciones se limitaran al Nazareno portacruz, tal y como aparecen en Sevilla¹¹, si bien inmediatamente se añadirían el Cirineo y algún sayón. Buena prueba de ello es el paso de *Cristo con la cruz a cuestas* contratado en 1574 por los escultores de Guadalajara Diego de Rueda y su sobrino, Lucas de Rueda el Joven, para dicha ciudad. El conjunto se componía de tres figuras -sayón, Cristo y Cirineo- y en él se concretaban ya muchos de los elementos y actitudes habituales en esta iconografía: *...y a de llevar un sayón delante como tira de la sogá y vuelta la cabeza hacia el pueblo y con una mano que vaya señalando y con la otra tirando de la sogá; y el Cristo a de yr inclinado, puesto en buena gracia y perfección, el rostro humillado representando lo que es; y a de llevar una figura atrás de Simón Çirineo que le ayude a llevar la cruz. El sayón a de yr desnudo, lo que requiere para conforme a sayón y al efecto que a de hacer, y el Simón Cirineo vestido, y se les a de parecer el rostro y manos y pies; y el Cristo a de yr para vestido...*¹²

De los albores del siglo XVII se conservan cuatro Nazarenos tallados en los talleres de Valladolid y Medina de Rioseco. Dos de ellos -uno en Nava del Rey y otro en Medina del Campo- pertenecen a Francisco Rincón¹³ y desfilan en solitario, sin que aparentemente, al menos en el caso del de la villa de las Ferias, hayan estado nunca acompañados por figura alguna¹⁴. Los otros dos se encuentran en Medina de Rioseco. Uno todavía permanece anónimo, mientras el otro coincide con el arte de Mateo Enríquez¹⁵. El primero se acompañaba hasta el siglo pasado por dos sayones aparentemente añadidos, dada la diferencia de tamaño respecto de la imagen principal; el segundo ha conservado el Cirineo original.

La novedad del paso concebido por Gregorio Fernández radica en la multiplicación del número de figuras, como consecuencia de una barroquización de los desfiles procesionales, que buscaba una narración más teatralizada, capaz de conmover los sentimientos de los espectadores al paso de las imágenes. Fernández añade al sayón que tira de la cuerda con saña, a

la Verónica, que con actitud compasiva reconforta a Cristo, y a un soldado que escolta la comitiva.

Todas estas imágenes eran habituales en la representación tardogótica y renacentista de la Subida al Calvario. El Cirineo podía ayudar a Cristo a llevar la cruz o la podía transportar en solitario en una de las caídas; la Verónica podía aparecer en solitario o más habitualmente acompañada por las Santas Mujeres; el sayón de la cuerda tiraba con fuerza de la misma o agarraba de los cabellos a Cristo para apremiarle en el camino; y los soldados se multiplicaban portando picas o alabardas.

Es altamente arriesgado proponer un modelo para el paso de Fernández dada la hiperinflación de estampas experimentada en torno a 1600. Sin embargo, la amplia divulgación del libro *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in Sacrosancto Missae Sacrificio toto anno leguntur*, del jesuita Jerónimo Nadal, ponía a disposición de los artistas de principios del XVII todo un repertorio de imágenes al que acudir en busca de inspiración¹⁶. Tres de esos grabados hacen referencia a la Subida al monte Calvario. El primero muestra a Cristo con la cruz al revés. El segundo representa la salida del cortejo de Jerusalén, con Cristo agarrado a la cruz con las dos manos, urgido por los sayones que tiran de una cuerda y rodeado por una multitud de soldados. En la última se visualiza una de las caídas del Nazareno, de manera que es el Cirineo quien lleva la cruz, la Verónica espera a Cristo con el velo extendido, y un soldado con pica se sitúa a la derecha del Nazareno. Gregorio Fernández pudo servirse de las dos últimas estampas para componer un paso, en el que se combinan personajes y actitudes de cada una de ellas¹⁷.

De hecho la disposición de estas imágenes en los grabados coincide con la que presumiblemente tuvo el paso en sus orígenes. La instrucción antigua de la cofradía de la Pasión para el montaje de los pasos, documento que se puede datar en torno a 1650¹⁸, proporciona una orientación sobre la disposición de las figuras. Se asentaba primero el Nazareno en el centro del paso, después se colocaba el Cirineo, luego el

hombre armado, más tarde el sayón de la sogá y por último la Verónica, «a la derecha del paso frente al Señor». Según esta ordenación, que claramente avanza desde atrás hacia adelante, y en virtud de una composición equilibrada, las imágenes giraban en torno a la figura principal, con dos tallas detrás del Nazareno: el soldado a su derecha y el Cirineo a su izquierda, y otras dos delante: la Verónica a su derecha y el sayón de la sogá a su izquierda. De esta manera todas las esculturas se dirigían hacia Nazareno: el sayón de la sogá volvía su rostro hacia Él, la Verónica lo esperaba en el camino, el Cirineo le ayudaba a llevar la cruz y el soldado lo custodiaba mientras sujetaba su espada con la mano izquierda y apoyaba la lanza en el hombro derecho.

En torno a mediados del siglo XVII hubo de producirse la reforma del paso de Gregorio Fernández. En esas fechas se renueva la imaginaria de la cofradía. Dos de los pasos antiguos serán sustituidos por otros del mismo tema —*Paso nuevo del Azotamiento*¹⁹ y *Paso nuevo de Nuestra Señora y San Juan*²⁰— y se fabricará otro inédito —el *Cristo del Perdón*²¹—. El primero de los pasos recompuestos, el del *Azotamiento*, en un intento por articular un relato verosímil en la sucesión de escenas que desfilaban ante el espectador, recreará dos de los tipos humanos del paso de Gregorio Fernández. Uno de los sayones que azotan a Cristo es similar en vestimenta y actitud al sayón de la cuerda del *Camino del Calvario*; mientras «el Pilatos» presenta un innegable parecido con el hombre armado del *Camino del Calvario*.

La renovación de los grupos procesionales de la cofradía afectó también al paso de Gregorio Fernández, en el que se van a introducir, con muy ligeros cambios, otros elementos iconográficos presentes en las pintorescas representaciones de la Subida al Calvario del segundo tercio del siglo XVII. La divulgación de las composiciones de Rubens de *Cristo con la cruz a cuestas*, donde aparecían, entre un torbellino de sayones y soldados, un heraldo con trompeta sobre cabalgadura y un soldado que clavaba la lanza en el costado de Cristo, puede estar detrás de la mutación²².

La transformación del paso de Gregorio Fernández requería muy escasos cambios. El personaje más indicado para llevar la trompeta era sin duda el sayón de la sogá, pues iba delante y podía actuar con toda propiedad como heraldo anunciador del cortejo que subía al Calvario. Igualmente, el soldado no requería tampoco un cambio radical, bastaba con variar ligeramente su posición y colocarle una lanza más larga («de dos pedazos» aclara la instrucción antigua²³) para que el extremo llegara a tocar el costado derecho de Cristo.

Nunca se añadió una figura más, como prueban las instrucciones para armar los pasos del siglo XVII. En la primera, publicada por Agapito y Revilla, se recoge, además de las tres figuras principales, el sayón que «va tirando del cordón de Jesús, éste es al que se van cayendo los calzones», y otro que «va metiendo la lanza por el costado de Jesús»²⁴. Nada se dice del sayón de la trompeta, que aparece por primera vez en las instrucciones de 1661, dadas a conocer por Martí y Monsó²⁵. En ellas se cita al «soldado que lleva la lanza que arrima en el costado del Cristo...» y al «sayón que lleva la sogá y corneta...». Es decir, los sayones seguían siendo dos: el «hombre armado», que ahora agredía con su lanza a Cristo; y el de la cuerda, que ahora portaba un instrumento musical que se convertirá, dada su peculiaridad, en su elemento identificador.

Dicha disposición perdurará hasta bien entrado el siglo XVIII, como demuestra la descripción del paso realizada por Canesi hacia 1740, donde se recoge al «judío con la lanza hiriéndole en el costado»²⁶. De hecho, prueba de que el soldado maltrataba a Cristo en el lado derecho, y de que, por lo tanto, se situaba a su diestra, es la sujeción que el Nazareno del Carmen de Extramuros presenta en forma de chapa metálica con rosca, precisamente en ese costado²⁷.

Junto a estos elementos se pueden señalar otros que demuestran la pervivencia del soldado armado, sin trompeta, en el paso vallisoletano. El primero es una pintura encargada por la hermandad en la segunda mitad del siglo XVII,

que representa el paso de Gregorio Fernández²⁸. Ejecutada por un artista escasamente dotado, se recogen las cinco figuras, con el sayón de la cuerda tocando la trompeta y el soldado destocado y armado con una alabarda. Su escasa pericia le impulsó a disponer frontalmente las figuras, trasladando a la Verónica y al soldado detrás del Nazareno, por lo que es poco fiable en cuanto a la disposición real de las figuras. El segundo es el paso de *Jesús Camino del Calvario* realizado para la Semana Santa de Palencia entre 1694 y 1696²⁹. Éste recrea el vallisoletano tal y como declaran la disposición de las figuras y los tipos humanos utilizados. De hecho, la figura del soldado repite la empleada por Gregorio Fernández, aunque sin sombrero y maza en lugar de lanza. Se dispone a la derecha del Nazareno, con la cabeza ligeramente inclinada hacia Él, en postura similar a la de la figura vallisoletana, que también vuelve levemente el rostro hacia su izquierda. El sayón que abre el cortejo imita también la postura del vallisoletano, aunque ahora la actitud se concentra en el toque de la trompeta, que sujeta con la mano derecha, mientras la izquierda sigue sosteniendo la sogá que ata a Cristo.

El declive de las cofradías durante el siglo XIX y la recogida de imágenes por la Academia de la Purísima Concepción provocaron el olvido de la composición de los antiguos grupos procesionales. Cuando se procedió a su reconstrucción en los años 20 del siglo pasado, los investigadores echaron mano de las instrucciones de las cofradías y de las descripciones para completar los distintos rompecabezas. Agapito y Revilla llegó a admitir que el sayón «de la sogá y corneta» del paso *Camino del Calvario* correspondía a dos figuras distintas³⁰. Al de la corneta lo identificó erróneamente con el «hombre armado» del contrato, colocándolo, en un primer montaje del paso, delante del Nazareno³¹. Al de la sogá lo encontró en el paso de la *Flagelación* de la Vera Cruz³², donde se había colocado en un principio, a pesar de representar «actitud de ir tirando, por cierto, con gran energía, de una sogá»³³. El sayón que hería a Cristo se quiso identificar con el de la lanza que luego se colocó

en el paso *Señor, perdónalos...*, y posteriormente con otro al que hubo de modificársele los brazos. Finalmente, al no hallar ninguno capaz de desarrollar la acción de arrimar la lanza al costado del Nazareno, se concluyó que sería una de las dos imágenes que salieron para Madrid antes de 1803, de las que nunca más se supo³⁴.

Ya en 1926 Agapito y Revilla dudaba que el sayón de la «sogá y corneta» fueran dos imágenes distintas: «En la duda, coloco las dos figuras aisladas, la de la sogá y la de la corneta; tiempo habrá para rectificar, si la cosa fuera rectificable»³⁵. Creo que ese tiempo ha llegado. Si se quisiera devolver el paso a su disposición original, habría que situar al soldado a la derecha de Cristo y sustituir la trompeta por una lanza que apoyara en su hombro derecho. Si la intención fuera la de recuperar la imagen que tuvo el paso desde mediados del siglo XVII, sería preciso disponer una trompeta en la mano derecha del sayón de la sogá y sustituir la lanza del soldado por otra más larga que llegase a tocar el costado derecho del Nazareno del Carmen de Extramuros.

NOTAS

¹ Luis LUNA MORENO, «Gregorio Fernández. Camino del Calvario», *Gregorio Fernández y la Semana Santa de Valladolid. En el CCCL aniversario de su muerte*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 1986, pp. 51-57; *Caída y Despojo de Cristo*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 1993; y Jesús URREA, «Paso del Camino del Calvario», *Pasos Restaurados*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2000, pp. 53-63.

² *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, t. 2, Madrid, 1889, p. 253.

³ *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1901, p. 499.

⁴ Ésta fue tallada a finales del siglo XVII (Jesús URREA, art. cit., p. 55), quizás hacia 1697, cuando se le confeccionaba una túnica nueva y se reparaban otras imágenes de la cofradía bajo la supervisión de los escultores Juan Antonio de la Peña y Juan de Ávila. José MARTÍ y MONSÓ, Ob. cit.

⁵ María CALI, *De Miguel Ángel a El Escorial*, Madrid, 1994, p. 217.

⁶ Tomás DE KEMPIS, *Imitación de Cristo*, Libro Segundo, capítulo 12.

⁷ David FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992, p. 209.

⁸ Louis RÉAU, *Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996, p. 483.

⁹ Fernando BENITO, «Sebastiano del Piombo y España», en *Sebastiano del Piombo y España*, Museo del Prado, Madrid, 1995, pp. 41-79.

¹⁰ María CALI, ob. cit., pp. 218-220 y 231-235.

Como representación de un paso procesional –Nazareno portacruz desfilando por las calles de una ciudad y venerado por el público, en este caso el Padre Simón– se puede interpretar la conocida composición de Francisco Ribalta, realizada sobre modelo piombesco, titulada *Visión del Padre Simón* de la National Gallery de Londres.

¹¹ Miguel Ángel PALOMERO PÁRAMO, *La imaginería procesional sevillana: Misterios, Nazarenos y Cristos*, Sevilla, 1981, p. 114.

¹² Pedro José PRADILLO y ESTEBAN, «Primeras noticias documentales de pasos de Semana Santa en Guadalajara (1553-1621)», *BSAA*, LXII, 1996, p. 345.

¹³ Jesús URREA, *Semana Santa*, Valladolid, 1987, pp. 7 y 18.

¹⁴ Manuel ARIAS MARTÍNEZ, José Ignacio HERNÁNDEZ REDONDO y Antonio SÁNCHEZ DEL BARRIO, *Semana Santa en Medina del Campo. Historia y obras artísticas*, Junta de Semana Santa de Medina del Campo, Valladolid, 1996, p. 92.

¹⁵ Virginia ASENSIO MARTÍNEZ y Ramón PÉREZ DE CASTRO, «Semana Santa en Medina de Rioseco», en José Luis ALONSO PONGA (coordinador), *La Semana Santa en la Tierra de Campos vallisoletana*, Valladolid, 2003, pp. 184 y 187-8.

¹⁶ La primera edición de los grabados de los hermanos Wierix tuvo lugar en 1593. Hubo otras posteriores con la inclusión del texto del padre Nadal en 1595, 1606 y 1607, todas en Amberes. Existe edición facsimilar en Barcelona (1975) con estudio introductorio de Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: «Las 'Imágenes de la Historia Evangélica' del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma», pp. 7-15.

¹⁷ Se ha constatado la utilización de estos grabados en otras composiciones de Fernández. Benito NAVARRETE PRIETO, «Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández», *Gregorio Fernández 1576-1636*, Madrid, 1999, pp. 63-4.

¹⁸ Dados los detalles reflejados en esta instrucción acerca del paso del Azotamiento de Cristo (Juan AGAPITO Y REVILLA, «Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid. 2.ª adición y corrección», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 15, 1929, pp. 9-20), parece indudable que éstas se refieren al paso actualmente conservado, que se policromaba en 1650 (María Antonia FERNÁNDEZ DEL HOYO, «El escultor Francisco Díez de Tudanca (1616-?)», *BSAA*, L, 1984, p. 376).

¹⁹ Luis LUNA MORENO, *El Azotamiento de Cristo*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 1992 y Rosario FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «Paso del Azotamiento», *Pasos restaurados*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2000, pp. 45-52.

²⁰ Luis LUNA MORENO, *Caida y Despojo...* y Miguel Ángel MARCOS VILLÁN, «Paso nuevo de Nuestra Señora y San Juan», *Pasos restaurados*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2000, pp. 85-92.

²¹ María Antonia FERNÁNDEZ DEL HOYO, «El Cristo del Perdón, obra de Bernardo Rincón», *BSAA*, XLIX, 1983, pp. 476-81.

²² Richard JUDSON, *The Passion of Christ. Corpus Rubenianum, Part. VI*, Turnhout (Bélgica), 2000, p. 72 y ss.

²³ Juan AGAPITO Y REVILLA, art. cit., p. 13.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ob. cit., p. 499.

²⁶ Manuel CANESI ACEBEDO, *Historia de Valladolid*, t. II, Valladolid, 1996, p. 24.

²⁷ Fue Luis LUNA MORENO el primero en señalar este elemento, que consideró acertadamente el amarre del extremo de la lanza: «Gregorio Fernández. Camino...», p. 52.

²⁸ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ y Francisco Javier DE LA PLAZA SANTIAGO, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios)*, Valladolid, 1987, pp. 193-4. Jesús URREA, «Paso del Camino...», pp. 60 y 62.

²⁹ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1959, pp. 128-9; Timoteo GARCÍA CUESTA, «La cofradía de Jesús Nazareno en Palencia», *BSAA*, XXXVI, 1970, pp. 85 y ss. y Rafael Ángel MARTÍNEZ GONZÁLEZ, *Las cofradías penitenciales de Palencia*, Palencia 1979, pp. 64-65.

³⁰ *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*, Valladolid, 1926, p. 46: «...un sayón que lleva la soga y corneta; ¿serían dos las figuras? ¿uno tirando de la soga y otro con la corneta? Esto es lo más probable y por ello rectifico la composición».

³¹ Ver imagen publicada por Javier BURRIEZA SÁNCHEZ, *Cinco siglos de cofradías y procesiones. Historia de la Semana Santa en Valladolid*, Valladolid, 2004, p. 90.

³² Ibidem, imagen de la p. 145.

³³ Juan AGAPITO Y REVILLA, ob. cit. El mismo Agapito y Revilla llegó a considerar si el soldado con trompeta no habría sido añadido a lo largo del XVII para equilibrar la composición original de cinco figuras (Juan AGAPITO Y REVILLA, *Catálogos del Museo de Bellas Artes de Valladolid. I Escultura*, Valladolid, 1930, p. 92), cuando en realidad la composición estaba perfectamente ordenada en el paso original: dos figuras atrás, el Nazareno en medio y otras dos delante.

³⁴ Luis LUNA MORENO, «Gregorio Fernández. Camino del...», p. 52.

³⁵ *Las cofradías, las procesiones...*, p. 46.