

INMACULADA VIDAL BERNABÉ
ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO (COORDS.)

Arte y Semana Santa

ACTAS DEL CONGRESO NACIONAL
CELEBRADO EN MONÓVAR (ALICANTE),
DEL 14 AL 16 DE NOVIEMBRE DE 2014.

Monóvar, 2016

Hermandad del Cristo

ARTE Y SEMANA SANTA

EDITA

Hermanidad penitencial y cofradía de nazarenos del
Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza

CON LA COLABORACIÓN DE

Patronato de Turismo de la Costa Blanca

COORDINA

Inmaculada Vidal Bernabé

Alejandro Cañestro Donoso

EDICIÓN DE TEXTOS Y MAQUETACIÓN

Carlos Enrique Navarro Rico

FOTO DE PORTADA

El Santísimo Cristo Crucificado de Monóvar, de Jesús Soriano

IMPRIME

AZORÍN, Servicios Gráficos Integrales

© de los textos, sus autores

© de las fotografías, sus autores

© de esta edición, Hermanidad penitencial y cofradía de nazarenos
del Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza

C/ Segura, 48. 03640. Monóvar (Alicante)

ISBN

978-84-617-5145-7

DEPÓSITO LEGAL

A 629-2016

LA ESCULTURA PROCESIONAL VALLISOLETANA Y SU INFLUENCIA EN CASTILLA Y LEÓN

José Ignacio Hernández Redondo

Museo Nacional de Escultura

El prestigio de la ciudad de Valladolid como uno de los centros españoles más importantes en la producción de escultura se debe, en gran medida, a la calidad de las tallas realizadas para ser utilizadas en las procesiones de Semana Santa. En este artículo se analiza la evolución de las mismas, desde las piezas más antiguas en la primera mitad del siglo XVI a las obras de escultores como Juan de Juni o Gregorio Fernández, que llevaron este tipo de escultura a su mayor expresión con tallas de tamaño superior al natural, en varios casos agrupadas en atrevidas y espectaculares composiciones. Las numerosas copias que se encargaron de los pasos vallisoletanos en diversos lugares de Castilla y León son la prueba más palpable del reconocimiento de dicho prestigio desde los años en los que fueron realizados.

Much of the prestige of the city of Valladolid as one of the most important Spanish centers in sculpture production is due to the quality of the carvings made to be used in the processions of Holy Week. This article analyses the evolution of these carvings, from the oldest pieces in the first half of the sixteenth century to the works of sculptors such as Juan de Juni and Gregorio Fernández, who led this type of sculpture at its best with full-sized works, in several cases grouped in bold and dramatic compositions. The numerous copies of the processional floats from Valladolid that were commissioned in various parts of Castilla y León are the most tangible recognition of their prestige since the time they were made.

Se admite con unanimidad que la Semana Santa de Valladolid se encuentra entre las más espectaculares de España. A ello contribuyen razones históricas ya lejanas aunque también más recientes, dado que se trata de una celebración que sufrió una profunda crisis a partir de mediados del siglo XVIII de la que comenzaría a salir en los años veinte del siglo pasado, pero con una estructura y un desarrollo completamente transformado. La incorporación de un numeroso grupo de cofradías, creadas desde finales de dicha década y sobre todo después la Guerra Civil, y el cambio generalizado en el modo de portar los pasos, optando por carrozas de ruedas frente a las antiguas andas, son quizás los aspectos más evidentes de la nueva etapa.

La pérdida en una gran parte de los usos tradicionales fue el motivo por el que durante algún tiempo se dejó sentir un escaso cuidado en el ceremonial de las procesiones, que las cofradías han ido recuperando en los últimos veinticinco o treinta años con singular acierto. Aunque el esquema que se mantiene, con un momento álgido en la procesión general del Viernes Santo, obliga a seguir utilizando las ruedas, tanto por el número de participantes como por la extensión del recorrido, la Semana Santa vallisoletana está repleta de otro tipo de procesiones aparentemente más modestas pero de gran valor emocional, en las que los cofrades han querido volver a llevar las imágenes sobre sus hombros.

Del mismo modo, los nuevos tiempos han traído también otros actos ceremoniales que ya deben recibir el reconocimiento de formar parte del patrimonio inmaterial de la ciudad. Quizás el ejemplo más difundido, aunque sin duda no el único, sea el pregón que cofrades a caballo de las Siete Palabras realizan desde primeras horas de la mañana del Viernes Santo ante los monumentos más señalados de la ciudad, anunciando el sermón que a mediodía se celebra en la Plaza Mayor. En conclusión, sin olvidar el aspecto religioso que no me corresponde analizar, se trata de una Semana Santa de gran variedad y repleta de valores históricos y, especialmente, artísticos.

En efecto, lo dicho anteriormente no es obstáculo para reconocer que el prestigio de la Semana Santa de Valladolid se sustenta ante todo en la calidad de las esculturas que se pueden contemplar en sus calles. En una gran parte de ellas se refuerza su valor estético al recuperar la función para la que fueron realizadas, de forma que, gracias al movimiento, los conjuntos pueden ser apreciados por los espectadores desde todos los puntos de vista.

Sin embargo, son también varias las tallas de los siglos XVI al XVIII que nunca fueron procesionales y que solamente han comenzado a ser empleadas con esta finali-

dad con la recuperación de las procesiones de Semana Santa, ya avanzado el siglo XX. Resulta significativo comprobar que alguna de las imágenes que en la actualidad reciben una particular devoción y los mayores elogios sobre su calidad artística, como la Piedad de Gregorio Fernández o el famoso Cristo de la Luz del mismo escultor, depositado por el Museo Nacional de Escultura en la Universidad de Valladolid, sólo comenzaron a ser utilizadas en procesión ya avanzado el segundo cuarto del siglo pasado. Es suficiente la contemplación del rostro de dicho Crucificado, con el impresionante recurso de atravesar la ceja con una de las espinas de la corona, para podernos explicar que sea considerado una de las obras culminantes de la escultura barroca en España (fig. 1).

Este empleo de la escultura de altar en procesiones nos lleva a preguntarnos las diferencias entre ambas e incluso si existe un género que podamos denominar exclusivamente procesional. En términos generales, desde el punto de vista técnico se utilizaban en la realización de ambos tipos los mismos materiales y acabados, al menos desde comienzos del siglo XVII, asumiendo las cofradías la necesidad de reparar los daños que con frecuencia sufrían las obras en la manipulación anual.

De cualquier modo, sí hay una serie de condiciones necesarias para el uso procesional que siempre se cumplen en la escultura destinada a este fin y que pueden o no estar presentes en las imágenes de retablos. La primera de ellas, consecuencia de la exigencia de ser portadas a hombros, es el intento de conseguir en el resultado final una obra con el menor peso posible, pero sin perder la monumentalidad que proporciona a las figuras la prestancia que requieren en la amplitud del marco urbano. La segunda afecta a la propia esencia del arte escultórico: la necesidad de realizar piezas completamente terminadas en todas sus dimensiones, tanto en la talla como en policromía, según obliga, como antes se dijo, el hecho de estar pensadas para ser contempladas en movimiento.



1. Cristo de la Luz. Gregorio Fernández. Hacia 1630. Colegio de Santa Cruz. Valladolid (Depósito del Museo Nacional de Escultura)

El deseo de potenciar la Semana Santa ha llevado a que en diversos lugares se piense que cualquier imagen antigua que represente un episodio de la Pasión puede ser utilizada en procesión. En varias ocasiones esto ha supuesto un error, tanto por razones de conveniencia estética como sobre todo porque se ha puesto en peligro la conservación, por ejemplo al utilizar tallas particularmente sensibles a los cambios bruscos de humedad y temperatura.

Con independencia de ello, resulta indudable que especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVI llegó a producirse un tipo de escultura que debe ser analizado como un género con personalidad propia. La circunstancia de que una parte de la producción escultórica fuera expuesta exclusivamente en las procesiones de Semana Santa, como ocurre con los sayones que componían los pasos vallisoletanos, contribuye a corroborarlo. El recorrido cronológico de esa producción específica, será el hilo conductor de esta ponencia.

SIGLO XVI. EL ORIGEN DE LA ESCULTURA PROCESIONAL

Como es lógico, el inicio de la escultura procesional propiamente dicha se relaciona con el nacimiento de las cofradías penitenciales. Con claros antecedentes en los siglos anteriores, es en la segunda mitad del XV cuando comienzan a crearse esta modalidad de cofradías bajo la advocación de la Vera Cruz, casi siempre vinculadas a conventos franciscanos¹. Así sucedió en Valladolid donde se tiene constancia documental de la existencia de dicha cofradía desde 1498, si bien es probable que su fundación sea anterior, al menos en una o dos décadas.

Aunque en un comienzo sus celebraciones se restringen a los oficios litúrgicos, a finales del siglo XV y comienzos del XVI comenzaron a salir en procesión la noche del Jueves al Viernes Santo, acompañando a una cruz llevada por un clérigo. Son escasos los datos que se conocen de aquellas primeras procesiones, pero teniendo en cuenta la austeridad que caracteriza a estas cofradías, se puede deducir que la madera fue lo más utilizado, más aún teniendo en cuenta que con este material se podían hacer con relativa facilidad piezas en las que el Crucificado adquiriría un tamaño mayor que el habitual en las cruces de platería.

1. SÁNCHEZ HERRERO (1988), pp. 42 - 43.

El uso de obras artísticas en las procesiones pronto dio lugar en otras regiones a tipologías novedosas en las que incluso se incorporan alusiones a diversos momentos de la Pasión, pintando en el campo de la cruz los atributos que los representan. Sin embargo, la ausencia de piezas de este tipo tanto en Valladolid como en el resto de Castilla, parece confirmar que los Crucificados de talla fueron en la zona el objeto de devoción en las primitivas procesiones. De hecho se conservan en la ciudad y la provincia varios Crucifijos de un tamaño medio, fechados en la primera mitad del siglo XVI, en los que el extremo inferior de la cruz presenta un rebaje para facilitar el apoyo durante el itinerario de la procesión.

En algunas ocasiones aquellas primitivas cruces procesionales alcanzaron medidas monumentales, más que en la figura en el tamaño de la cruz. De ello son testimonio algunos ejemplares conservados en la provincia de Valladolid, entre los que quiero resaltar la pieza conservada en el presbiterio de la iglesia de Santa María de Curiel de Duero, cuyo interés radica no sólo en la altura de la cruz, cercano a los cuatro metros, sino también en la talla de Cristo que presenta los rasgos característicos del taller de un escultor transcendental para la escultura castellana como Juan de Juni (fig. 2). Comienza de este modo una búsqueda de la monumentalidad que será también una constante, lógica por otro lado, en el género procesional.

En fechas cercanas a la mitad del siglo XVI, el culto penitencial adquiere en Castilla un renovado impulso con la fundación de cofradías que pronto incorporarán nuevas advocaciones. La característica principal de este periodo es el auge por la devoción a la Virgen y su papel en la redención del género humano, como reacción a las tesis protestantes. La consecuencia de ello será la aparición de la figura de María en el arte procesional, lógicamente realizada a través del tema que conocemos con el nombre de



2. Cruz procesional, taller de Juan de Juni. Hacia mediados del siglo XVI. Iglesia de Santa María. Curiel de Duero (Valladolid)

Piedad, en el que a la Pasión de Cristo se suma la de su Madre en el instante de recibir sobre su regazo el cuerpo de Jesús, recién descendido de la cruz.

Esta iconografía, que ya contaba con una larga tradición en el arte español², experimenta a partir del segundo cuarto del siglo del siglo XVI y fundamentalmente en el tercero un notable auge, convirtiéndose en la imagen titular de nuevas cofradías, fundadas bajo la advocación de Nuestra Señora las Angustias o que tenían una Piedad como su principal devoción. Este último es el caso de la Piedad de la cofradía de la Pasión de Cristo de Valladolid (fig. 3), citada en 1553 pero probablemente anterior en algunos años y atribuida a Francisco Giralte³, uno de los más notables discípulos y posteriormente colaboradores de Alonso Berruguete.

La elección de la escena viene a demostrar que en dicho momento era ya considerada más un símbolo de valor general que la representación de un momento concreto. Como fue habitual en este tipo de obras, los diversos grabados que se han localizado, fechados en los siglos XVII al XIX, muestran que era expuesta al culto cubierta con un manto, pero en este caso se utilizaba un varillaje interior para lograr con la tela un mayor volumen, ya que se trata de una pieza todavía algo pequeña para el uso procesional (78 x 81 cm.). El empleo de este complemento tapaba en gran parte la talla, que sin embargo ofrece una notable calidad al resolver con acierto la inestable postura del Cristo colocando en diferentes planos de altura y profundidad sobre las piernas de la Virgen.

En las mencionadas cofradías con la advocación de la Virgen de las Angustias, de las que tenemos constancia que ya existían en el tercer cuarto del siglo XVI en lugares como Valladolid, León, Palencia, Medina del Campo y Medina de Rioseco, se irán realizando esculturas cuya principal novedad será el mayor tamaño de las piezas, como lógicamente requería el uso procesional, manteniendo, con una evidente intención de verismo, una proporción razonable entre ambos personajes, perdida en muchas piezas anteriores.

A dichas características responden la primitiva imagen titular de la Cofradía de las Angustias de Valladolid, obra anónima fechada a mediados del siglo XVI⁴ y la titular de la cofradía de la misma advocación en Medina del Campo, relacionada con el círculo de Juan Picardo y fechada hacia 1567⁵. Mientras que en la primera la policromía se encuentra alterada por un repolicromado de tonos suaves, muy posterior a la ta-

2. RODA PEÑA (2011), pp. 16 - 23.

3. PARRADO (2010), pp. 16 - 17.

4. MARTÍN & URREA (1985), pp. 239 - 240.

5. ARIAS, HERNÁNDEZ & SÁNCHEZ (1996), pp. 112 - 114.



3. Virgen de la Pasión. Francisco Giralte. Hacia mediados del siglo XVI. Cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo. Valladolid.



4. Virgen de las Angustias, Juan de Juni. Hacia 1570. Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias. Valladolid.

lla, la de Medina del Campo conserva su decoración pictórica original con excelentes esgrafiados en el manto de la Virgen, incluida la espalda, que sólo se justifica por su observación desde todos los ángulos en el uso procesional.

Sin ninguna duda, la pieza culminante en el desarrollo de la iconografía en Castilla y León es la escultura que el ya mencionado Juan de Juni realizó para la cofradía de las Angustias de Valladolid, cuya cronología no está documentada pero que la mayor parte de los autores sitúan en el periodo final del escultor, en una fecha cercana a 1570 (fig. 4). Existen varios indicios para pensar que la cofradía existía con anterioridad a dicho año, manteniendo un hospital y una iglesia con el grupo de la Piedad antes mencionado como imagen titular⁶. Sin embargo, la regla de la cofradía aprobada en 1569, que determinaba las advocaciones de las Angustias y Soledad, pudo ser el motivo del encargo a Juan de Juni de una escultura que supondría un cambio radical en la iconografía y una obra clave en la evolución de la escultura procesional castellana. Si en piezas anteriores se detectaba un particular interés por resaltar la figura de la Virgen, la talla de Juni no puede ser más significativa del incremento en su devoción, al adquirir todo el protagonismo eliminando de la escena la imagen de Cristo⁷.

6. LUNA (2002), p. 414.

7. HERNÁNDEZ REDONDO (2013), pp. 184 - 186.

A la hora de situar el momento concreto que se representa, en mi opinión se trata del instante del desfallecimiento de la Virgen al descender de la cruz el cuerpo de Cristo. Son frecuentes los grabados del XVI en los que la Virgen aparece desplomada, actitud que muchas veces no fue vista con buenos ojos por parte de la Iglesia, pues se consideraba que no era acorde con la tradición evangélica que suponía que la Virgen habría aguantado con fortaleza de pie en el Calvario.

Otra de las cuestiones que más se han debatido es si la escultura llevó o no desde su creación los siete cuchillos que simbolizaban las angustias de la Virgen en el Calvario⁸, suprimidos en la restauración realizada en 1970. Posteriormente se ha puesto en duda que los cuchillos no formaran parte de la pieza desde el momento de su realización, teniendo en cuenta que se utilizan en diferentes piezas de cronología similar. La propia imagen vallisoletana fue reflejada con siete largas espadas en la plancha de cobre para grabar, conservada en el Museo Nacional de Escultura, que realizó el pintor de origen flamenco Juan de Roelas algo más de dos décadas después. Sin embargo, en mi opinión no debe descartarse la posibilidad de que fueran un añadido de fecha cercana a la escultura, dado que en otros ejemplos coetáneos, como la copia de Becerril de Campos ya realizada en 1588, figura sin cuchillos.

La novedad que supuso la talla de Juan de Juni no se restringe a la cuestión iconográfica. El mismo tamaño de la escultura, superior al natural, que vino a confirmar el progresivo aumento para el uso procesional ya detectado en ejemplares anteriores, (mide 127 cm. mientras que las anteriores piezas rondaban los 80 cm.); el notable cuidado en valorar los diferentes puntos de vista que ofrece una escultura pensada para ser vista en movimiento; el hecho de que sea una pieza ahuecada para reducir peso y con unas pequeñas ruedas en la base, probablemente incluidas desde su origen, para facilitar cada año los desplazamientos del altar a las andas; son características que permiten situar en esta obra el auténtico punto de partida de lo que desde entonces sería la escultura procesional castellana.

La presencia del mencionado modelo en diferentes ámbitos de devoción se extendería por el uso de grabados pero también por la realización de copias en pequeño formato, algunas de las cuales se remontan a fechas cercanas a la propia realización de la escultura. En mi opinión una de las más antiguas es la que se conserva en la iglesia del Salvador de Valladolid. Se trata de una pieza de singular calidad, perfectamente

8. LABARGA (2011), p. 70.

trabajada en todos sus frentes y en la que se sigue con notable similitud el plegado que presenta la talla de Juan de Juni, hasta el punto que creo conveniente proponer que puede ser un modelo del propio escultor, perfectamente acabado incluso en la policromía (fig 5). Si así se confirmara, su valor quedaría enormemente reforzado como uno de los escasos testimonios del proceso de realización de la escultura procesional castellana.

En cualquier caso, la más clara prueba del éxito de la talla es que pronto se empezaron a hacer copias de un tamaño similar al original para ser utilizadas en procesión. La más antigua, ya citada, fue realizada para la Cofradía de la Vera Cruz de Becerril de Campos (Palencia). La gran renovación que

supuso en la escultura castellana la obra de Gregorio de Fernández en el primer tercio del siglo XVII, determinó también la presencia de una forma de representar el tema de la Piedad según el esquema tradicional, con el Cristo en brazos de la Virgen que, por otro lado, tiene también notables reminiscencias de otras obras de Juan de Juni. Sin embargo, el modelo por excelencia que se identifica con la advocación de las Angustias en Castilla y León no es otro que el de la cofradía vallisoletana del mismo nombre, y ello es digno de ser resaltado por la gran influencia de Fernández en la escultura barroca de la región.

De hecho, ya en los primeros años de siglo se realizaban versiones de la misma como la encargada en 1607 por la Cofradía de la Quinta Angustia de Palencia al escultor Antonio Amusco. La pervivencia del modelo se atestigua con diversas obras de desigual calidad conservadas en las provincias de Valladolid, Palencia y Burgos, varias de ellas de cronología incierta por encontrarse muy alteradas. Esto no implica que la influencia de la Virgen de las Angustias de Valladolid no se plasmara también en otras ciudades castellanas, de las que puede servir de ejemplo la conservada en el



5. Virgen de las Angustias. Juan de Juni (atribución). Segunda mitad del siglo XVI. Terracota policromada. Iglesia del Santísimo Salvador. Valladolid.



6. Virgen de los Dolores, tradicionalmente atribuida a Felipe del Corral, hacia 1718, Capilla de la Vera Cruz, Salamanca.

convento del Corpus Christi de Segovia, fechada a finales del siglo XVII o comienzos del XVIII⁹.

Lejos de desaparecer, la vigencia de la obra de Juan de Juni se incrementa en el siglo XVIII. En 1706 José de Rozas, en su condición de cofrade de las Angustias de Valladolid, tendría todas las facilidades para realizar una copia destinada a la parroquia de San Bartolomé de Astorga. Aunque la escultura presenta rasgos de su tiempo como el uso de ojos de cristal, es interesante destacar que un escultor como Rozas, seguidor de los modelos de Fernández, acepta sin problemas el papel de copista reproduciendo con fidelidad el trabajo del plegado y recursos propios del estilo de Juni.

La Virgen de los Dolores realizada para la cofradía de la Vera Cruz de Salamanca es, sin lugar a dudas, una de las mejores interpretaciones del tema (fig. 6). Con relación al modelo y dejando a un lado su controvertida atribución al escultor valenciano Felipe del Corral, la forma de resolver la carga emocional en el arte del momento se traduce en un rostro más suave e idealizado, que sin embargo refuerza el patetismo con recursos de policromía como las gruesas lágrimas que resbalan por las mejillas. Por otro lado, el plegado pasa a ser más menudo y movido, al tiempo que se olvidan rasgos característicos de Juni, como el ocultar entre la tela la mano izquierda. En un proceso que acentúa la celebridad de la imagen original en distintas zonas de Castilla y León, se llegó a la copia de la copia en obras como la de Rasueros (Ávila), completamente inspirada en la versión de Salamanca.

Para no extenderme demasiado en un tema que aquí no se puede agotar, citaré otra de las réplicas más interesantes realizada para la cofradía de la Vera Cruz de Medina de Rioseco, en una fecha cercana a la de Salamanca, hacia 1720. En la Ciudad de los Almirantes se mantuvo la atribución a Juni, basándose en una tradición según la cual

9. BURRIEZA (2009), pp. 95 - 97.

la Virgen de las Angustias fue rechazada por considerar demasiado grande su zapato. Supuestamente la talla se adquirió después en Valladolid y como intentaron recuperarla, Juni hizo otra para Rioseco. Sin embargo, cuando la crítica comenzó a rechazar esta hipótesis por evidentes razones de estilo, atribuyendo la copia a Tomás de Sierra, el cambio no fue bien admitido, aunque se trate de un escultor más tardío pero también notable. Si bien los últimos estudios no ponen en duda la mencionada atribución¹⁰, de la propia polémica que algunos todavía mantienen se puede deducir el valor que se concede, lógicamente, a un trabajo del creador del modelo.

Una variante de la escultura en madera policromada que ya se utilizaba con fines procesionales en la segunda mitad del siglo XVI, son las llamadas imágenes de bastidor o candelero, empleadas fundamentalmente en advocaciones de la Virgen como Nuestra Señora de la Soledad. En ellas sólo se talla la cabeza y el tronco, en un mismo bloque, y las manos, pues el resto del cuerpo queda cubierto con un traje de tela natural. Los brazos son articulados para facilitar la colocación de las sucesivas prendas y permitir distintas posturas que variaban de acuerdo con el ritual. El tronco se inserta en un bastidor que llega hasta el suelo, formando la base una pieza de madera por la que se sujeta a las andas. El origen de la iconografía se sitúa en la Virgen cuyo diseño realizó, ya avanzada la segunda mitad del siglo XVI, Gaspar Becerra. Destinada al convento de Mínimos de la Victoria (Madrid), se ha justificado con un encargo de la reina Isabel de Valois que cuestiona la investigación más reciente¹¹. En esta obra, desaparecida en 1936, se impone un modelo iconográfico que tendría multitud de réplicas en España, tanto en escultura como en pintura.

El uso frecuente de este tipo de piezas durante el barroco, incluidas otras iconografías, ha llevado a pensar que fue en dicho periodo cuando se comenzó a utilizar la tela. Sin embargo, lo cierto es que tenemos noticias de época medieval en las que ya se habla de vestir imágenes y hay certeza de que en el siglo XVI era muy frecuente. El problema radica en que muchas veces resulta complicado dar una cronología exacta para esta modalidad de esculturas, a las que se modificaba una y otra vez a lo largo de los siglos. En los libros de cuentas de las cofradías se anotan con frecuencia reposiciones parciales y repintes, casi siempre coincidiendo con la renovación del vestuario. La Soledad que se conserva en la capilla de la cofradía de Nuestra Señora de las Angustias

10. ASENSIO MARTÍNEZ & PÉREZ DE CASTRO (2003), pp. 199 - 203.

11. ARIAS MARTÍNEZ (2011), pp. 33 - 56, y ARIAS MARTÍNEZ (en prensa).

en la Colegiata de Medina del Campo, probablemente realizada en fecha cercana a la fundación de la cofradía en 1567, es un buen ejemplo de la utilización de la escultura para vestir en la zona vallisoletana¹².

El desarrollo de las cofradías y las procesiones en la segunda mitad del siglo XVI, pronto se manifestó en el deseo de incorporar escenas con varias figuras que representaran de un modo más completo los episodios de la Pasión. Por este motivo se comenzaron a realizar los primitivos conjuntos, con frecuencia denominados pasos *de papelón*, término que por otro lado no es muy adecuado, ya que en realidad las figuras son un armazón de madera cubierto con telas encoladas con cabeza, manos y pies tallados también en madera, lo cual es diferente de una obra de cartón piedra. En cualquier caso, su ligereza determinó la posibilidad de fabricar grupos muy livianos a pesar de llevar numerosos personajes.

La escasa resistencia del material a las condiciones ambientales extremas y los golpes, determinaron continuos arreglos en estas esculturas, y a la postre su sustitución por otras más duraderas. La consecuencia es que apenas podemos imaginar cómo serían esos primeros pasos que sin duda fueron numerosos, como lo atestiguan las noticias documentales que recogen su realización o los mencionados reparos a los que tenían que ser sometidos.

La pérdida de dichos conjuntos contribuye a acrecentar el valor que tiene para la historia de la escultura procesional castellana la Entrada de Jesús en Jerusalén, perteneciente a la Cofradía de la Vera Cruz de Valladolid, única obra conservada de estas características y por tanto el paso más antiguo de varias figuras que ha llegado a nuestros días (fig. 7). Probablemente en su conservación influyó que no se sintiera la necesidad de sustituirlo por otro más monumental, al tratarse de una escena que salía en solitario en la procesión del Domingo de Ramos. Aunque la destrucción del archivo histórico de la cofradía impide documentarlo, del análisis estilístico se puede concluir que la composición original, de la que se conservan tres personajes ataviados con jubón, calzas y botas, corresponde a un escultor de mediados del siglo XVI, influido por Berruguete. De hecho, así se ha publicado atribuyendo todo el paso a Francisco Giralte¹³. Sin embargo, algunos de los apóstoles vestidos con túnica y manto más el grupo de Jesús montado sobre el asno con el acompañamiento de la borriquilla, obe-

12. ARIAS, HERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ (1996), pp. 120 - 121.

13. PARRADO DEL OLMO (2003), pp. 55 - 56.

decen en mi opinión a los planteamientos estéticos de la escultura vallisoletana hacia el año 1600 y son, por tanto, fruto de una reforma posterior.

SIGLO XVII. LA CULMINACIÓN DE LA ESCULTURA PROCESIONAL VALLISOLETANA

Durante el primer tercio del siglo XVII la escultura procesional vallisoletana alcanzó su momento de mayor esplendor a través de los grandes pasos en madera policromada, afortunadamente conservados en un buen número hasta nuestros días. Con precedentes como la Virgen de las Angustias de Juan de Juni, era cuestión de tiempo que las cofradías quisieran contar en sus procesiones con esculturas realizadas en madera, menos perecederas, con las que además se podrían conseguir escenas más espectaculares y de mayor calidad artística. Ello fue posible por los avances técnicos en la talla y por el trabajo de un reducido grupo de escultores que lo supieron llevar a cabo, entre los que destacan las figuras de Francisco Rincón y, sobre todo, Gregorio Fernández.

Frente a la talla en un bloque principal al que si era necesario se añadían piezas para completar el volumen de la figura, empleada a lo largo de la mayor parte del siglo XVI, en la centuria siguiente se impone un método de trabajo basado en el ensamblaje. Con diferentes piezas se preparaba el embón, en el que se perfilaba la escultura, desmontándolo a continuación para ahuecarlo¹⁴. En muchas ocasiones se tallaban aparte cabezas, brazos o manos, cuya incorporación a la figura quedaba completamente oculta por la policromía. El alto grado de ahuecado que permite esta técnica era, como es lógico, del mayor interés para la escultura procesional pues facilitaba conseguir piezas muy ligeras a pesar de su gran tamaño. Por otro lado, se favorece la estabilidad de la



7. Paso de la Entrada de Jesús en Jerusalén, mediados siglo XVI (Francisco Giralte) y comienzos del siglo XVII. Iglesia Penitencial de la Vera Cruz. Valladolid.

14. ÁLVAREZ VICENTE (2008), p. 144.



8. Nazareno. Francisco Rincón. 1607.
Ermita de la Vera Cruz. Nava del Rey
(Valladolid)

madera y por tanto una mejor conservación, muy necesaria para obras destinadas a ser llevadas en andas y sometidas a bruscos cambios de temperatura.

Otro de los problemas que se debía solucionar era el de la sujeción al tablero de las andas, de forma que se garantizara la seguridad al tiempo que permitiera la contemplación de las tallas libres de refuerzos exteriores. La cuestión era particularmente difícil en las figuras cuya indumentaria no ocultaba las piernas bajo una túnica. La solución fue introducir en el interior de cada pierna una barra de hierro que quedaba sujeta con dos pletinas, una bajo el pie y otra más alta a través de un orificio que posteriormente se tapa-

ba con una pieza igualada con la policromía. Lógicamente, esta solución requería que la parte inferior de la escultura fuera la única que quedaba maciza para darle firmeza.

Los datos que conocemos indican con bastante certeza que estas novedades se gestaron en el taller de Francisco Rincón, al que llegó en calidad de oficial Gregorio Fernández, en una fecha imprecisa pero dentro de los cinco primeros años del siglo. La temprana muerte de Rincón en 1608, poco después de cumplir cuarenta años, privó a la escultura vallisoletana de un artista que con toda probabilidad habría seguido aportando grandes obras al género procesional. Una prueba de ello es el novedoso modelo de Nazareno que se le atribuye¹⁵, materializado en dos esculturas destinadas a Medina del Campo y Nava del Rey (fig. 8). Se trata de tallas monumentales realizadas para ser vestidas, pero con la anatomía perfectamente acabada. Con ello se demuestra una vez más que el uso de la tela natural no fue un recurso ajeno al mundo castellano, como con frecuencia se ha dicho. El minucioso trabajo de policromía en zonas que siempre quedarían ocultas, solo parece justificarse por una ceremonia en la que se vestiría la imagen, aunque fuera en el ámbito privado de la cofradía.

15. URREA (1987), p. 18.

Sin embargo, es indiscutible que la gran aportación de Rincón a la escultura procesional se encuentra en el grupo de la Elevación de la cruz (fig. 9), encargado en 1604 por la cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo, que conserva en su sede la imagen titular mientras que las siete figuras restantes pasaron tras la Desamortización al antiguo Museo Provincial de Bellas Artes, hoy Nacional de Escultura.

La excepcionalidad del conjunto se justifica tanto por ser el primero documentado con figuras en madera policromada y de un tamaño cercano al natural, como por tratarse de una composición de gran complejidad, resuelta gracias al inteligente empleo de los propios elementos y personajes de la acción para conseguir la estabilidad de la cruz en alto. El esquema llevado a cabo muestra notable puntos de contacto con la estampa realizada en 1590 por Aegidius Sadeler II sobre composición de Christoff Schwartz, con dos sayones tirando de las sogas en primer término y dos apoyos sujetando el brazo trasversal de la cruz, que en el grabado son sendas escaleras (fig. 10). Por último, el hecho de que la imagen titular sea un desnudo al que siempre se incorporó un paño de pureza, contribuye a realzar la intención de realismo que se buscaba con el empleo del tejido.

Es lógico que una obra tan innovadora suscitara admiración y fuera utilizada como pauta en Palencia, cuando la Cofradía de Jesús Nazareno encargó en 1614 al escultor Lucas San de Torrecilla una versión del mismo que habría de seguir el paso vallisoletano incluso en aspectos técnicos, aunque en el resultado final quedó sensiblemente reducido.

Tras la muerte de Rincón, la escultura procesional pudo seguir evolucionando gracias al trabajo de Gregorio Fernández, quien por otro lado conocía desde el primer momento e incluso probablemente colaboró en dichas innovaciones, durante el tiempo que permaneció en calidad de oficial en el taller de Rincón. Pocos años después, el escultor inició sus encargos para las cofradías vallisoletanas que le llevarían a realizar



9. Paso de La Elevación de la cruz, Francisco Rincón. 1604. Museo Nacional de Escultura. La talla del Crucificado se conserva en la Cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo de Valladolid.



10. Elevación de la cruz,
Aegidius Sadeler II, 1590.

seis conjuntos procesionales destinados a cuatro cofradías. Curiosamente en esos seis pasos, en los que Fernández fue solucionando con éxito complicados retos compositivos, con un tamaño de figuras más monumentales que las de Rincón, no se repitió ninguna iconografía, por lo que quizás en su elección pudo jugar el escultor un papel más determinante del que en principio pudiera parecer.

La serie se inicia con el encargo en 1612 de un Cristo crucificado y dos sayones que constituían la primera entrega de un paso de la Crucifixión para la cofradía de Jesús Nazareno, completado cuatro años más tarde con otros tres sayones, ya previstos en el diseño original del conjunto (fig. 11). La propia necesidad de aplazar la mitad del trabajo es un indicio del esfuerzo económico que suponía para las cofradías afrontar este tipo de proyectos, en los que se buscaba la mayor espectacularidad en la composición con recursos como colocar una figura por encima de la cruz, en el momento de clavar el rótulo.

Las vicisitudes que han sufrido estos conjuntos tienen en este caso uno de sus episodios más singulares, al perder la cofradía la propiedad de las tres primeras esculturas como consecuencia de su escisión del convento de san Agustín. Para poder seguir utilizando el paso, los nazarenos se vieron obligados a encargar un nuevo Crucificado al escultor Juan Antonio de la Peña en 1684. Ya en el siglo XVIII lograron que el convento permutara los dos sayones con el pago de una deuda, con lo que sólo quedó separado el Crucificado original. Sin embargo, la supresión de los conventos y la expropiación



11. Paso de la Crucifixión (Sed tengo).
Gregorio Fernández. 1612 -1616. Museo Nacional
de Escultura.

de las obras de las cofradías no expuestas al culto, con motivo de la desamortización de Mendizábal, propició que todas las piezas originales volvieran a reunirse en el museo ciento sesenta años después de haber sido separadas.

En el paso Camino del Calvario (fig. 12), realizado para la cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo (1614), se incorporan tallas de extraordinaria calidad como las figuras del Cirineo, la Verónica o el sayón que tira de la cuerda, con frecuencia utilizado para representar este tipo de personajes de rostros malvados y

atuendos descuidados, que suponían una de las escasas oportunidades para los escultores del momento de acercarse a lo profano. Aunque con notables cambios, al igual que había sucedido con la Elevación, en Palencia se quiso contar con una versión notablemente inspirada en el conjunto de Valladolid.

El grupo de la Piedad con san Juan, la Magdalena y los dos ladrones, entregado a la cofradía de las Angustias en 1617, supuso un nuevo reto para Fernández al incorporar tres cruces en una misma escena, incluida la de Cristo ya descendido. Junto a ello, se desarrolla un concepto de la figura monumental y lleno de solemnidad, sin perder el realismo en la caracterización de los rostros, como puede apreciarse en la atormentada figura de Gestas. Por este motivo y por el tratamiento del plegado, el conjunto ofrece una particular relevancia en la evolución estilística del escultor en su avance hacia el naturalismo¹⁶. A causa de avatares históricos similares a los ya mencionados en otros ejemplos, en la actualidad el paso no participa completo en las procesiones vallisoleitanas, conservándose la Piedad y los dos ladrones en el Museo Nacional de Escultura, mientras que el san Juan y la Magdalena se mantienen al culto en la iglesia penitencial de Nuestra Señora de las Angustias.

16. MARTÍN GONZÁLEZ (1980), pp. 72 - 73.



12. Paso de Camino del Calvario.
Gregorio Fernández. 1614. Museo Nacional de Escultura.

La Cofradía de la Vera Cruz de Valladolid fue uno de los principales clientes de Gregorio Fernández y su taller¹⁷. Tenemos certeza documental que en 1619 ya estaba realizado el paso del Azotamiento. Compuesto originalmente al menos por cuatro figuras, como en otros muchos casos la decadencia de las procesiones determinó que quedara reducido a la imagen titular, si bien han llegado a nuestros días los dos sayones que azotan entre los fondos de reserva del Museo Nacional de Escultura.

Sin ninguna duda, el Cristo atado a la columna es una de las obras culminantes en la producción de Fernández (fig. 13). En realidad se trata de la adaptación al género procesional de un modelo con el que el gran escultor realizó toda una serie de obras maestras, en mi opinión inspiradas en la estampa realizada por Aegidius Sadeler II en 1607 (fig. 14), con la diferencia de la posición invertida de la figura en relación a la columna de forma de troncocónica, como era la original de la talla. No es posible pormenorizar en esta síntesis las numerosas réplicas que originó este modelo. A modo de ejemplo de todas ellas y para no salir del género procesional, merece una particular mención el paso de la Flagelación realizado por Alejandro Carnicero para la cofradía de la Vera Cruz de Salamanca, cuando ya se había cumplido un siglo desde que se realizó el conjunto vallisoletano¹⁸.

17. HERNÁNDEZ REDONDO (2008), pp. 158 – 167.

18. ALBARRÁN MARTÍN, 2012, pp. 180 – 192.

Para una gran parte de los especialistas el paso del Descendimiento, encargado en 1623, constituye la culminación de la escultura procesional al lograr colocar con verismo el cuerpo de Jesús suspendido en el aire y sujeto por las figuras de Nicodemus y Arimatea, encaramados en dos escaleras situadas delante y detrás de la cruz (fig. 15). Al contrario de los ejemplos anteriores, el grupo se ha conservado completo en la iglesia penitencial gracias a que permaneció al culto, sin desmontarlo cada año. El único cambio se produjo en 1757 al acordar el cabildo hacer una copia y separar la escultura de la Virgen Dolorosa, con la intención de dar todo el protagonismo a la imagen pero también para garantizar su presencia en la procesión, en un momento en el que la falta de cofrades impedía con frecuencia que saliera todo el paso.

Entre las numerosas copias que se realizaron de la escultura procesional vallisoletana, el ejemplo más llamativo es, por su monumentalidad, el Descendimiento encargado por la cofradía de la Quinta Angustia y Soledad de Nuestra Señora de Medina de Rioseco en 1663 a Francisco Díez de Tudanca¹⁹ (fig. 16). La fidelidad que se pretendía llegó a incluir entre las condiciones del contrato la obligación de montar el paso junto al original para que pudiera ser cotejado, aunque en el resultado final no se podía pretender que alcanzara la misma calidad.

Siempre se ha aceptado que el paso de la Coronación de espinas supuso una nueva ocasión para que la cofradía de la Vera Cruz contratara a Gregorio Fernández, aunque no se cuenta con un documento que lo acredite. Por otro lado, también se ha señalado la apreciable participación del taller, en mi opinión especialmente del escultor Andrés Solanes. Al igual que la Flagelación el paso ha quedado reducido en las procesiones



13. Cristo atado a la columna. Gregorio Fernández. Hacia 1619. Iglesia Penitencial de la Vera Cruz. Valladolid.

19. ASENSIO MARTÍNEZ Y PÉREZ DE CASTRO, 2003, pp. 215 -218.



14. Cristo atado a la columna, Aegidius Sadeler II. 1607.

actuales a la imagen titular, pero gracias al contrato de una copia para la cofradía de Jesús Nazareno de León, encargada al mencionado Francisco Díez de Tudanca en 1675, sabemos que la escena se formaba con otras cuatro figuras de las que se han conservado tres en el Museo Nacional de Escultura. El montaje con motivo de una exposición temporal, nos permite reconstruir el planteamiento original y apreciar su apreciable inspiración en el grabado de Johan Sadeler I del año 1582 (figs. 17 y 18).

Por último, en la misma cofradía se debe mencionar el paso de la Oración en el Huerto, obra por la que se documentan pagos en 1629 a Andrés Solanes, en la que sin embargo no hay que descartar una posible intervención de Fernández en la fase de diseño, dada

la estrecha relación de ambos escultores. Al igual que en casos anteriores, el conjunto ha quedado reducido a las figuras de Cristo y el Ángel, de las que también se realizaron copias para lugares como Tordesillas y Nava del Rey, conservándose en el Museo Nacional de Escultura varios sayones que certifican su monumentalidad original.

La desaparición de ambos escultores determinó que sus sucesores pasaran a ocuparse de los nuevos encargos, alguno de los cuales ya estaba incluso diseñado. Esto fue lo que ocurrió con el paso del Entierro de Cristo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad, para el que Fernández y Solanes habían preparado un modelo que terminó siendo realizado una década más tarde por Antonio de Ribera y Francisco Fermín. La misma cofradía dispuso de un monumental paso de la Crucifixión con Longinos a caballo atravesando el costado de Cristo, que por su pérdida casi total sólo podemos imaginar a través de la copia para Medina de Rioseco, aunque también se trata de una composición posteriormente alterada.



15. Paso del Descendimiento. Gregorio Fernández. 1623. Iglesia Penitencial de la Vera Cruz. Valladolid.



16. Paso del Descendimiento. Francisco Díez de Tudanca. 1663. Salón de los pasos. Medina de Rioseco.

Por otro lado, en el resto del siglo XVII las cofradías siguieron demandando por diferentes razones conjuntos procesionales en los que, en mayor o menor medida, se detecta la huella de los realizados en el primer tercio de la centuria. Se suceden así nuevos pasos con los temas del Azotamiento y el Calvario para la cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo, el Despojo encargado por la de Jesús Nazareno a Juan de Ávila o el Santo Sepulcro destinado a las Angustias. Con este último grupo, realizado por Alonso de Rozas y sensiblemente reformado por su hijo José como consecuencia de un accidente sufrido durante la procesión de 1696, se cierra en la ciudad la producción histórica de pasos con varias figuras en madera policromada.

Es significativo que al llegar la decadencia de la Semana Santa, la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid mostrara desde los primeros años del siglo XIX un singular empeño por garantizar su conservación²⁰. Esa sensibilidad, en varios aspectos pionera sobre la protección de este tipo de patrimonio, fue una de las mejores pruebas de la consideración de la escultura procesional vallisoletana como un capítulo excepcional del arte español.

20. URREA (2000), pp. 14 - 18.



17. Coronación de espinas. Gregorio Fernández y taller. Hacia 1625. Iglesia Penitencia de la Vera Cruz de Valladolid (Cristo) y Museo Nacional de Escultura (sayones).



18. Coronación de espinas. Johan Sadeler I sobre dibujo de Maarten de Vos. 1582.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRÁN MARTÍN, V. (2012). *El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la Corte (1693 – 1756)*. Valladolid.
- ÁLVAREZ VICENTE, A. (2008). “Apuntes técnicos sobre la obra de Gregorio Fernández”. En *Gregorio Fernández: La gubia del barroco* (pp. 139 – 149). Valladolid.
- ARIAS MARTÍNEZ, M. (2011). “La copia más sagrada: La escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de Mínimos de la Victoria de Madrid”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* (pp. 33 – 56), nº 46, Valladolid.
- ARIAS MARTÍNEZ, M. (en prensa). *Gaspar Becerra (1520 -1568) en España: entre la pintura y la escultura*.
- ARIAS MARTÍNEZ, M., HERNÁNDEZ REDONDO, J.I. & SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. (1996). En *Semana Santa en Medina del Campo. Historia y obras artísticas*. Medina del Campo.
- ASENSIO MARTÍNEZ, V. y PÉREZ DE CASTRO, R. (2003), “Semana Santa en Medina de Rioseco”. *La Semana Santa en la Tierra de Campos vallisoletana* (pp. 137 – 316). Valladolid.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, J. (2009). *Civitatis Domina. La Virgen de las Angustias y las gentes de Castilla*. Valladolid.
- HERNÁNDEZ REDONDO, J.I. (2008). “La escultura procesional en la cofradía de la Vera Cruz de Valladolid”. En *Actas del IV Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Vera Cruz* (pp. 149 -172). Zamora.
- HERNÁNDEZ REDONDO, J.I. (2013). “El éxito de un modelo: La Virgen de las Angustias de Juan de Juni”. En *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea* (pp. 177 – 195). II Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura. Valladolid.
- LABARGA, F. (2011). “La Virgen de la Piedad o de las Angustias en la escultura de La Rioja, Navarra y el País Vasco”. En *Virgen de las Angustias, escultura e iconografía* (pp.170-205). II Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico. Estepa.
- LUNA, L. (2002). “La Virgen de los Cuchillos de Valladolid: Reflexiones Iconográficas”. En *Actas del IV Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Salamanca.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1980). *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. & URREA FERNÁNDEZ, J. (1985). *Monumentos Religiosos de la Ciudad de Valladolid*. Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, t. XIV, parte primera. Valladolid.

- PARRADO DEL OLMO, J.M. (2003). “La entrada triunfal de Jesús en Jerusalén (La Borriquilla)”. En *El Árbol de la Vida* (pp. 55 y 56). Segovia: Las Edades del Hombre.
- PARRADO DEL OLMO, J.M. (2010). “Esculturas del siglo XVI de la Cofradía Penitencial de la Pasión”. *Pasión Cofrade*, nº 6 (pp. 16 -21).
- RODA PEÑA, J. (2011). “Los orígenes iconográficos de la Virgen de las Angustias de Estepa: el modelo de la Piedad”. En *Virgen de las Angustias, escultura e iconografía* (pp. 9-30). II Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico. Estepa.
- SÁNCHEZ HERRERO, J. (1988). “Las cofradía de Semana Santa durante la modernidad. Siglos XV a XVIII”. En *I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa* (pp. 27-68). Zamora.
- URREA, J. (1987). *Semana Santa*. Valladolid: Cuadernos Vallisoletanos, nº 24.
- URREA, J. (2000), “Conservación y Exposición de los Pasos en el Museo”. En *Pasos restaurados* (pp. 11-24). Valladolid: Museo Nacional de Escultura.

SUMARIO

Presentación	9
Inmaculada Vidal Bernabé	
I. Historia, cultura y manifestaciones inmateriales	
La Semana Santa y su significación artística	17
Jesús Rivas Carmona	
I Perdoni di Taranto attraverso capolavori dell'arte italiana	43
Valeriano Venneri	
<i>"A joy for ever":</i> Ritualidad y estética neobarrocas en la Semana Santa de Sevilla	59
Carlos Enrique Navarro Rico	
Iconografía, patrimonio y Semana Santa. El legado de Antonio Riudavets Lledó en la provincia de Alicante	83
José Iborra Torregrosa y Fina Antón Hurtado	
Val del Omar y el Viernes Santo Murciano. Del documento histórico a la mirada artística	105
Carlos Salas González	
II. Escultura	
La escultura procesional vallisoletana y su influencia en Castilla y León	119
José Ignacio Hernández Redondo	
La procesión del Santo Entierro de Zaragoza: un Vía Crucis esculpado	145
Wifredo Rincón García	
Celebración y arte en la Semana Santa de Sevilla	179
Andrés Luque Teruel	
La imagen procesional barroca a la luz del Liberalismo: Bussy y Salzillo	215
José Alberto Fernández Sánchez	
Escultura pasional del siglo XX y José María Alarcón Pina	233
Antonio Bonet Salamanca	
La imaginería procesional de la Semana Santa de Toledo	261
Ignacio José García Zapata	

Antonio Riudavets: un artista del siglo XIX	281
Sergio Lledó Mas	
José Capuz Mamano: la verdad sin adornos	295
Laura Sánchez Rosique	
El Santísimo Cristo de las Batallas de Ávila	313
David Sánchez Sánchez	
Ramón Álvarez Moretón, hacedor de una escuela de imaginería	327
Antonio Zambudio Moreno	
III. Artes decorativas y suntuarias	
Orfebrería de la Pasión en la provincia de Alicante	347
Alejandro Cañestro Donoso	
Artes suntuarias en la Semana Santa de Lorca	373
Cristina Gómez López	
El valor de una tradición.	
El arte de la orfebrería en la Semana Santa de Córdoba	395
Sarai Herrera Pérez	
Aproximación a la renovación artística en la Semana Santa de Osuna desde finales del siglo XIX	409
Antonio Morón Carmona	
De capa a manto; de casulla a saya.	
Nuevos usos para el ornamento litúrgico en la era de Internet	429
Carlos Serralvo Galán	
Manuel Guzmán Bejarano (1921-2002). Un tallista sevillano presente en la Semana Santa de la ciudad de Málaga	447
José Manuel Torres Ponce	
IV. Gestión del patrimonio	
Las cofradías y las TIC's: oportunidades para la gestión y difusión del patrimonio cultural de las hermandades	467
Javier Prieto Prieto	
Plan museológico alternativo del Museo de Semana Santa de Yecla	489
María Soriano Prats	