

EL PASO DE LA HERMANDAD DEL DESPEDIMIENTO, DE LA PARROQUIA SEVILLANA DE SAN ISIDORO. FUENTES E ICONOGRAFÍA DE UN MISTERIO DESAPARECIDO

THE PROCESSIONAL MYSTERY OF THE CONFRATERNITY
OF THE DESPEDIMIENTO, FROM THE PARISH CHURCH OF
SAINT ISIDORE IN SEVILLE. SOURCES AND ICONOGRAPHY
OF A LOST MYSTERY

POR JOSÉ CESÁREO LÓPEZ PLASENCIA
Universidad de La Laguna. España

Este artículo estudia la iconografía de un misterio de la vida de Cristo y de la Virgen María, que desapareció de la Semana Santa de Sevilla. Nos referimos al paso procesional del *Despedimiento* (Cristo despidiéndose de su Madre antes de la Pasión), que perteneció a la hermandad penitencial homónima establecida en la parroquia de San Isidoro. El estudio se ha dividido en tres partes: en la primera, tratamos sobre el paso sevillano; en la segunda, citamos las fuentes textuales más importantes alusivas a este pasaje apócrifo, las cuales se hallan en las obras místicas de franciscanos y jesuitas; mientras que en la última parte, nos ocupamos de las fuentes iconográficas, así como de algunas de las obras de arte que plasman esta escena premonitoria de la Pasión.

Palabras clave: *iconografía, Semana Santa, Sevilla, Despedimiento, paso de misterio, Francisco Antonio Gijón.*

This article studies the iconography of a scene of Christ's and the Virgin Mary's life, which disappeared from the Easter at Seville. We are referring to the processional mystery of the *Despedimiento* (Christ taking leave of his Mother before the Passion), that belonged to the so-called association of penitence established at the parish church of Saint Isidore. The study has been divided into three parts: in the first part, we deal with the processional mystery from Seville; in the second one, we mention the most important textual sources that make reference to this apocryphal passage, sources which are to be found in the mystical works written by the Franciscans and the Jesuits. Finally, in the last part of this research, we study the iconographic sources and some works of art representing this scene that announces the Passion.

Keywords: *iconography, Easter, Seville, Despedimiento, processional mystery, Francisco Antonio Gijón.*

De todos es sabido que el paso del tiempo ha hecho mella en el rico patrimonio artístico de la capital hispalense. Guerras, revueltas, invasiones, así como catástrofes naturales han mermado considerablemente tanto el número de edificios monumentales

de la ciudad como los numerosos y valiosos bienes muebles que los mismos atesoraron, perdiéndose así para siempre una ingente cantidad de piezas, muchas de ellas salidas de los más afamados talleres, tanto locales como foráneos¹. En este sentido, el patrimonio cofradiero sevillano no ha sido una excepción, pues las diferentes corporaciones, tanto las sacramentales como las de Gloria, Sangre y Penitencia, han visto con impotencia como buena parte del valioso acervo heredado de sus antepasados desaparecía, cuando no eran ellas mismas las que se extinguían. Así, algunos pasos de misterio se perdieron irremediamente; pasos que en pretéritas centurias recorrieron a hombros de sus cofrades las calles sevillanas cada Semana Mayor, y que enriquecieron sobremanera, desde el punto de vista iconográfico, la abundante imaginería del ciclo de Pasión custodiada en iglesias, conventos y capillas de la Ciudad de El Guadalquivir.

Sirvan de ejemplo de lo comentado, entre otros, los interesantes pasos del *Sagrado Lavatorio*, de la cofradía homónima del Jueves Santo establecida en la iglesia de Santa María la Blanca, corporación con Reglas aprobadas a finales de 1598 y desaparecida

1 Al respecto *Vid.* GÓMEZ IMAZ, M., *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla*, Sevilla, 1810 [2ª edición, Sevilla, 1917. Hay Ed. facsimilar, editada por Renacimiento, Sevilla, 2009, y prologada por el Prof. Enrique Valdivieso]; GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy Noble, muy Leal, muy Heroica e Invicta ciudad de Sevilla...*, Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, Sevilla, 1844 (2 Vols.) [Ed. facsimilar de Extramuros Ed., Sevilla, 2008]; TASSARA Y GONZÁLEZ, José María, *Apuntes para la historia de la revolución de Septiembre del año 1868 en la ciudad de Sevilla. Noticias de los templos y monumentos derribados y las Iglesias clausuradas de orden de la Junta Revolucionaria durante el Ayuntamiento popular interino*, Sevilla, 1919; HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio, *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*, Sevilla, 1936; HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio, *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto destruidos por los marxistas en la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1937; FRAGA IRIBARNE, María Luisa, *Conventos femeninos desaparecidos. Arquitectura religiosa perdida durante el siglo XIX en Sevilla*, Sevilla, 1993; SALAS, Nicolás, *Sevilla en tiempos de los Anti-Dios*, Editorial Castillejo, Sevilla, 1997 [1ª y 2ª Ed.] y 1999 [3ª Ed.]; RAMOS, M. A., “El Monasterio de la Cartuja de Sevilla. Ocupación napoleónica y vuelta al orden”. *Archivo Hispalense*, n.º 256-257, Sevilla (2001), pp. 211-242; SÁNCHEZ HERRERO, José, *La Semana Santa de Sevilla*, Sílex Ediciones, S. L., Madrid, 2003, *Vid.* especialmente el capítulo “Las Cofradías de Semana Santa de Sevilla en el siglo de las crisis, 1750-1844” (pp. 171-221) y el epígrafe “La evolución de las hermandades y cofradías de Semana Santa de Sevilla. La ‘catástrofe’ cofradiera de los años treinta, 1931-1936” (pp. 290-297); así como los recientes trabajos de RAYA RASERO, Rafael, *Historia secreta de los derribos de conventos y puertas de Sevilla durante la Revolución de 1868*, Asademes Ediciones, Sevilla, 2006; FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde, *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2008 (T. I) y 2009 (T. II); y RECIO, Juan Pedro, *Las cofradías de Sevilla en la II República*, ABEC Editores, Sevilla, 2010. Algunos de los hechos referidos afectaron, asimismo, al patrimonio cofradiero de otras ciudades en las que la celebración de la Semana Mayor goza de renombre, como es el caso de Valladolid (*Cfr.* URREA, Jesús, “Conservación y Exposición de los Pasos en el Museo”, en VV. AA., *Pasos Restaurados*, Ministerio de Cultura, Valladolid, 2000, pp. 11-24 [Catálogo de la Exposición homónima. Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2000]).

en torno a la mitad del siglo XIX, aunque sus enseres ya los había perdido desde fines del Seiscientos²; el *Cristo de la Sagrada Púrpura* de la Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes (vulgo *Las Cigarreras*), misterio que desfiló hasta 1874 mostrando la poco común escena de Jesucristo recogiendo su túnica después de la flagelación³; o el también curioso misterio del *Despedimiento*, paso titular de la extinguida hermandad homónima de la parroquia de San Isidoro⁴. De estos conjuntos escultóricos tan sólo contamos con antiguas descripciones del siglo XIX, debidas a analistas, cronistas e historiadores de las corporaciones sevillanas, como Félix González de León (1790-1854), el primero que de manera sistemática historió las cofradías de Sevilla⁵; José Bermejo y Carballo (1817-1888), Francisco Almela Vinet⁶ o Luis Carlos Pérez Porto⁷,

2 BERMEJO Y CARBALLO, José, *Glorias Religiosas de Sevilla ó Noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de Penitencia, Sangre y Luz fundadas en esta ciudad*, Imprenta y Librería del Salvador, Sevilla, 1882, pp. 114-116 [Ed. facsimilar, Editorial Castillejo, Sevilla, 1994]; RODA PEÑA, José, “Antiguas imágenes titulares de las cofradías sevillanas”, en VV. AA., *Las cofradías de Sevilla en el siglo de las crisis*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999, pp. 179-180.

3 BERMEJO Y CARBALLO, José, *op. cit.*, p. 160; BERNALES BALLESTEROS, Jorge, “La evolución del ‘paso’ de misterio”, en VV. AA., *Las Cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1985, p. 85; LÓPEZ BERNAL, José Manuel, “El Santo Cristo de la Púrpura de la Hermandad de la Columna y Azotes. Datos sobre una antigua advocación sevillana”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, año XLI, n.º 491, Sevilla, enero (2000), pp. 55-59; LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo, “El Santo Cristo de la Púrpura de la Hermandad de Las Cigarreras. Iconografía de una escultura procesional desaparecida”, *Columna y Azotes*, año XX, n.º 44, Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de la Sagrada Columna y Azotes, Sevilla, febrero (2007), pp. 23-27. Para este particular tema de la Pasión en nuestro país, *Vid.* el estudio de LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo, “Literatura mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. XVI, n.º 32, Seminario de Arte e Iconografía “Marqués de Lozoya”, Fundación Universitaria Española, Madrid (2007), pp. 447-476.

4 BERMEJO Y CARBALLO, José, *op. cit.*, pp. 109-114.

5 GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en la ciudad de Sevilla, con noticias del origen, progresos y estado actual de cada una, y otros sucesos y curiosidades notables*, Imprenta y Librería de D. Antonio Álvarez, Sevilla, 1852 [Reeditado por Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, Sevilla, 1986; y por Ediciones Giralda, S. L., Sevilla, 1994].

6 ALMELA VINET, Francisco, *Semana Santa en Sevilla. Historia y descripción de las cofradías que hacen estación durante la misma a la Santa Iglesia Catedral*, Hijos de Campo, Impresores y Libreros, Sevilla, 1899 [Reeditado por Ediciones Espuela de Plata, Valencina de la Concepción, 2003 y Ed. facsimilar de Extramuros Edición, Sevilla, 2009].

7 PÉREZ PORTO, Luis C., *Relación e historia de las cofradías sevillanas desde su fundación hasta nuestros días*, Sevilla, 1908 [Hay Ed. facsimil editada por la Asociación de Amigos del Libro Antiguo, Sevilla, 1992]. También podemos hallar abundantes noticias sobre las cofradías y religiosas populares hispalenses en la obra del abad SÁNCHEZ GORDILLO, Alonso, *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*, Sevilla, 1632 [Reeditado por el Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, con estudio y notas del Prof. Dr. Jorge Bernal Ballesteros, Sevilla, 1982]; CARO, Rodrigo, *Antigüedades y Principado de la Ilustrísima Ciudad de Sevilla y chorografía de su convento jurídico, o antigua chancillería*, por Andrés Grande, Impresor de Libros, Sevilla, 1634 [Reeditado por la Editorial Alfar, Sevilla, 1998]; CARRERO RODRÍGUEZ,

eruditos que tuvieron la suerte de conocer los referidos misterios, así como otros que lamentablemente no han llegado hasta nuestros días.

Precisamente, de algunos aspectos relacionados con el último de los pasos mencionados, el del *Despedimiento de Cristo*, nos vamos a ocupar en las líneas que siguen. Primeramente, trataremos del paso desaparecido, y luego abordaremos las fuentes inspiradoras del tema, tanto las escriturarias (literatura mística) como las gráficas (grabado, pintura), las cuales constituyeron un importante recurso al que acudiría el imaginero a la hora de concebir la particular escena que tenía que guiar. En otro epígrafe, citaremos algunos ejemplos de otros pasos que, con la misma iconografía premonitoria de la Pasión, procesionaron o continúan haciéndolo en la actualidad durante la Semana Santa, tanto en España como fuera de nuestro país.

I. EL PASO DEL DESPEDIMIENTO DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO

En lo que concierne a este misterio que anuncia la Pasión, sabemos que la hechura del mismo fue concertada entre la Cofradía del *Despedimiento ó Despedida que hizo Ntro. Señor Jesucristo a su Sma. Madre para ir á padecer* y el escultor utrerano Francisco Antonio Gijón (1653-1720), el 5 de mayo de 1688. El maestro se obligaba a entregar el paso finalizado a la citada corporación, *perteneciente á los dedicados á la venta del pescado*⁸, el Domingo de Lázaro o de Pasión (V de Cuaresma) de 1689. Hemos de señalar que los orígenes de la citada cofradía penitencial hay que buscarlos en la antigua y extinguida hermandad del Santo Cristo⁹ y Virgen de las Virtudes, confraternidad gremial de plateros, lenceros, juboneros y espaderos que, fundada en 1565 en la parroquia de San Martín (Reglas aprobadas en 1630), residió luego en el hospital del Amor de Dios, convento Casa Grande de San Agustín y, desde 1641, en la parroquia de San Isidoro¹⁰. Es en este templo donde la citada corporación de penitencia adquiere el título del *Despedimiento*, haciendo *la estazion el miercoles santo de cada*

Juan, *Anales de las Cofradías de Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991 [2ª Ed.]; VV. AA., *Otras fiestas de Sevilla. Cruces de mayo, Corpus, Virgen de los Reyes*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1997; así como en el reciente estudio de LUENGO MENA, Jesús, *Compendio de las Cofradías de Sevilla (que procesionan a La Catedral)*, Col. "Cruz de Guía", Editorial Renacimiento, Sevilla, 2007.

8 BERMEJO Y CARBALLO, José, *op. cit.*, p. 110.

9 Esta talla del *Cristo de las Virtudes*, realizada en pasta y telas encoladas policromadas (150 cm) por un anónimo artífice hispalense, en las postrimerías del Quinientos, se veneró desde 1974 en la parroquia de San Gonzalo, y desde 2001 recibe culto en la iglesia parroquial del Buen Pastor y San Juan de la Cruz de la barriada sevillana del Padre Pío (Cfr: RODA PEÑA, José, art. cit., pp. 183-184).

10 Sobre este templo, Vid. GESTOSO Y PÉREZ, José, *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*, Sevilla, 1892, T. III, pp. 274-279 [Ed. facsimilar, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Sevilla, 1984].

año desde esta parroquia a la Metropolitana desta ciudad [...] ¹¹, y agregándose en los albores del Ochocientos a la hermandad de Luz del Dulce Nombre de María, la cual desapareció a mediados de dicha centuria ¹².

Gijón llevó a cabo el misterio (4 m de largo x 2 m de ancho), cuyo importe ascendió a la cifra de tres mil reales de vellón, según un dibujo que él mismo había trazado, y que entregó a Tomás Rodríguez, mayordomo de la cofradía. Gracias al hallazgo del contrato del paso por Bago y Quintanilla, entre los Protocolos Notariales del Archivo Histórico Provincial de Sevilla ¹³, se sabe que el imaginero se comprometió a tallar cuatro tarjetas y cuatro ángeles vestidos para las esquinas, así como otros tantos desnudos que habrían de decorar la canastilla. En cuanto a la madera a utilizar, el documento especifica que

11 MURO OREJÓN, Antonio, *Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII*, Col. "Documentos para la Historia del Arte en Andalucía", Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1932, T. IV, p. 100. Sobre esta corporación y su patrimonio, *Vid.* también CUÉLLAR CONTRERAS, Francisco de Paula, "Un testimonio de la Cofradía del Despedimiento y Virtudes en el siglo XVII. Venta de la capilla de la misma en la I. P. de San Isidoro, año de 1683", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 219, Sevilla, diciembre (1977), pp. 15-17; RODA PEÑA, José, "El paso procesional: talla, dorado y escultura decorativa", en *Sevilla Penitente*, Ed. Gever, Sevilla, 1995, T. II, p. 29; GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico, "Cofradías Extinguidas", en VV. AA., *Misterios de Sevilla*, Ed. Tartessos, Sevilla, 1999, T. II, pp. 496-500; LÓPEZ ALFONSO, Jesús, "El patrimonio artístico de la extinguida Cofradía del Despedimiento (Sevilla)", en www.lahornacina.com [consulta on-line: 21-VII-09]. La Cofradía del Despedimiento y Virtudes siguió haciendo su estación de penitencia el mismo día y desde San Isidoro a lo largo del siglo XVIII, según revela un *Auto de Cofradías* conservado en la Bodleian Library de la Universidad de Oxford, Inglaterra (ca. 1730-1740), el cual se utilizaba para el cabildo de toma de horas. (Cfr. GARNICA, Antonio, "Las hermandades de penitencia de Sevilla en la primera mitad del siglo XVIII", *Archivo Hispalense*, T. LXIX, n.º 210, Sevilla (1986), p. 44).

12 SÁNCHEZ HERRERO, José, *op. cit.*, p. 99. Esta desaparecida cofradía del Miércoles Santo hispalense fue citada, en 1579, con el número veintiuno por Francisco de Sigüenza, en la obra suya que versa sobre el traslado de la Virgen de los Reyes a la nueva Capilla Real catedralicia (Cfr. SIGÜENZA, Francisco de, *Traslación de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes y cuerpo de san Leandro y de los cuerpos reales a la Real Capilla de la Santa Iglesia de Sevilla*, escrita en diálogo por Francisco de Sigüenza. Año 1579 [Edición de Santiago Montoto, Sevilla, 1920. Estudio, transcripción, edición y notas de Federico García de la Concha Delgado, Sevilla, 1996]). Dio noticia SÁNCHEZ HERRERO, José, *op. cit.*, p. 95. La citada efigie de la *Virgen del Dulce Nombre* es la actual *Virgen de la Angustia*, cotitular de la Hermandad de los Estudiantes, la cual fue adquirida por la corporación penitencial del Martes Santo en 1942, y bendecida en noviembre de ese año. La talla (164 cm) fue realizada hacia 1817, y su hechura se atribuye al insigne maestro Juan de Astorga (Archidona, 1779-Sevilla, 1848) (Cfr. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, "Imágenes de las cofradías sevillanas desde el academicismo al expresionismo realista", en VV. AA., *Las cofradías de Sevilla en el siglo de las crisis*, *op. cit.*, pp. 130-131, figura 4; y VV. VV., *La Hermandad de los Estudiantes. Aproximación a la historia de una cofradía sevillana en el siglo XX*, Universidad de Sevilla-Hermandad del Cristo de la Buena Muerte y Virgen de la Angustia, Sevilla, 1999, pp. 149-150, figuras 45, 65 y 67).

13 BAGO Y QUINTANILLA, Miguel de, *Aportaciones documentales (Segunda serie)*, Col. "Documentos para la Historia del Arte en Andalucía", Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1928, T. II, pp. 223-224.

se tenía que emplear cedro en todo el conjunto, a excepción de en las parihuelas, que se confeccionarían en madera de pino.

Con respecto a la iconografía del misterio, el contrato aporta escasas noticias, revelando únicamente que el escultor se obligaba a tallar un trozo de jardín en medio del paso, sin añadir ninguna otra información. Son los citados historiadores González de León y Bermejo y Carballo, que conocieron la obra, quienes nos ofrecen los datos sobre la imaginería que mostraba el conjunto, indicando que sobre la peana tallada, calada y sobredorada se encontraban las efigies de Cristo y su Madre, personajes principales del pasaje, que estaban acompañadas de las de San Pedro, Santiago y San Juan, apóstoles predilectos de Jesucristo, así como de su discípula Santa María Magdalena¹⁴. Según la descripción de González de León, los personajes estaban situados *dos a dos, uno enfrente de otro, como en actitud de despedirse el Señor de su Madre para ir a padecer*¹⁵. Con la referida iconografía, el conjunto gubiado por Gijón para la corporación de San Isidoro se ajustaba sobremanera a las fuentes iconográficas que sobre el tema pudo haber conocido el maestro de Utrera, hecho que comprobaremos a la hora de estudiarlas más adelante.

Este sagrado misterio, de iconografía escasamente representada, y considerado como de los más suntuosos de la Semana Mayor hispalense, debió de dejar de hacer su anual estación de penitencia a la Catedral hacia el último cuarto del Ochocientos, puesto que entre 1809 y 1874 la corporación del Miércoles Santo sólo desfiló dos años¹⁶. Esta escasa participación en la Semana Mayor hispalense fue debida a que la cofradía, al menos desde 1851, se encontraba atravesando unos momentos muy difíciles, a juzgar de las palabras de Bermejo y Carballo, para quien la misma se hallaba *en el estado más triste y lastimero*¹⁷.

14 BERMEJO Y CARBALLO, José, *op. cit.*, p. 113; BERNALES BALLESTEROS, Jorge, *Francisco Antonio Gijón*, Col. "Arte Hispalense", n.º 30, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1982, pp. 90-91 y 123; IDEM, "La evolución del 'paso' de misterio", en VV. AA., *Las Cofradías de Sevilla ...*, *op. cit.*, pp. 98-99.

15 GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *op. cit.*, p. 39, cit. en RODA PEÑA, José, "Antiguas imágenes...", art. cit., p. 182.

16 SÁNCHEZ HERRERO, José, "Crisis y permanencia. Religiosidad de las cofradías de Semana Santa de Sevilla, 1750-1874", en VV. AA., *Las cofradías de Sevilla en el siglo ...*, *op. cit.*, p. 40. La canastilla del paso fue reformada y dorada por Juan de Astorga (1817), y luego utilizada por las cofradías de San Bernardo (1839), Pasión (1843) y La Lanzada (1847) en sus estaciones de penitencia, desconociéndose su actual paradero (Cfr. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico, *La imaginería en Sevilla: el período de Roldán. Los pasos de misterio (I)*, Col. "Arte y Artesanos de la Semana Santa de Sevilla", El Correo de Andalucía, Madrid, 2000, Vol. 4, p. 81).

17 BERMEJO Y CARBALLO, José, *op. cit.*, p. 112. Se cree que el origen del decaimiento de la extinta corporación se encuentra en el intento, por parte de la misma, de aumentar su capilla en la parroquial de San Isidoro, para lo cual solicitaron licencia al Provisor del Arzobispado a comienzos de 1730 (Cfr. AMORES MARTÍNEZ, Francisco, "Una noticia del siglo XVIII de la Hermandad del Cristo de las Virtudes", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 585, Sevilla, noviembre (2007), pp. 892-893).

II. LAS FUENTES LITERARIAS DEL TEMA

En contraposición a lo que sucede con otros episodios de la vida de Cristo, el del *Despedimiento* o Despedida de Cristo y su Madre no tiene sus fuentes textuales en los evangelios canónicos, ni tampoco en los apócrifos ni en *La Leyenda Dorada*, del hagiógrafo dominico Jacobo de la Vorágine (Varazze, 1230-Génova, 1298), textos que constituyeron una relevante fuente de inspiración para escritores y artistas. Las del tema que nos ocupa se encuentran en la literatura mística de la Edad Media de hacia 1300¹⁸, resultado de las profundas meditaciones que realizaron muchos frailes pertenecientes a diversas órdenes religiosas, especialmente, la franciscana y jesuita. Uno de los ejemplos literarios más tempranos con los que contamos data del siglo XIV, y es la obra *Vita Christi Redemptoris Nostri*, debida al religioso alemán Ludolf von Sachsen (Ludolfo de Sajonia, El Cartujano, 1314-1378), trabajo que, traducido del latín al castellano por el franciscano fray Ambrosio de Montesinos (1448-1514) a petición de los Reyes Católicos, y publicado en Alcalá de Henares (1502-1503), habrá ejercido cierta influencia sobre los artistas del momento y posteriores.

En el capítulo XXI de la referida publicación, El Cartujano escribe que *Cumplidos veynte e nueve años en los quales el hijo de Dios avía hecho vida penosa y menospreciada, y comenzados ya los treynta, quando Sant Juan baptizava y predicava antes que fuesse preso, dixo a su madre: Señora, tiempo es ya que vaya a glorificar e magnificar la gloria de mi padre e a manifestarme al mundo; porque ha grandes tiempos que estoy escondido y retraydo de la común conversación de la gente, y esme forçado obrar la salud de las ánimas; ca por esto me embió acá mi padre celestial. Y esto dicho recibió licencia y bendición della y del santo Joseph. E tomó su camino, partiéndose de la ciudad de Nazareth [...]*¹⁹.

18 Tal vez, el origen del tema se halle en la errónea identificación de La Corredentora con María de Betania, hermana de Marta y Lázaro (GOOSEN, Louis, *De Andrés a Zaqueo. Temas del Nuevo Testamento y la literatura apócrifa en la religión y las artes*, Akal, Madrid, 2008, pp. 204-205).

19 El jesuita P. Luis de la Palma (1560-1641) y el teólogo toledano Alonso de Villegas y Selvago (1534-ca. 1615) también recogieron este pasaje de la vida de Cristo y María en sus escritos. El primero lo hace en el capítulo V (“Despídese el Salvador de su santísima Madre para ir a padecer”), que forma parte de su *Historia de la Sagrada Passion, Sacada de los Quatro Evangelistas por el Padre Luis de la Palma, Provincial de la Compañía de Jesús, en la Provincia de Toledo, y natural de la misma Ciudad* (1646) (Cfr. GÓMEZ-MORENO, Manuel, “La despedida de Cristo y la Virgen, cuadro del Greco”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, T. III, Centro de Estudios Históricos, Madrid (1927), p. 91). En cuanto al segundo de los autores, encontramos referencias al tema en su célebre *Flos Sanctorum...*, concretamente en el capítulo XVII (“De lo que hizo la Sagrada Virgen el tiempo que duró la predicación de Iesu-Christo su Hijo hasta su Passion”, pp. 87-91), de donde extraemos lo siguiente: *Ya sintiendo en la alma, y coraçon, los trabajos que padecia de calumnias, y persecuciones los dos postreros años, hasta que llegó el tiempo de su passion, y muerte. Sienten algunos contemplativos, que estando el Salvador en Betania, con su Sacratissima Madre, al tiempo que quizo ir à celebrar la cena con sus Apóstoles, y à morir, que le dió cuenta de todo, y se despidió della pidiéndole licencia para padecer, con tanto sentimiento de los dos, quanto era el amor que tenían, y era el negocio à que iba dificultoso, y trabajoso. Y los pintores ayudan à esta contempla-*

Como se puede apreciar de su lectura, el texto aporta interesantes noticias sobre la escena, como la edad de Cristo en el momento de despedirse de su Madre, las palabras que a Ella le dirigió a la hora de dejarla, así como el motivo por el que se vio obligado a dejar el hogar de Nazareth. Asimismo, la fuente revela que El Salvador no sólo recibió la bendición de la Virgen, sino también la de San José, su padre terrenal.

Sin embargo, hemos de advertir que, amén de en la producción literaria del Medievo, en el teatro religioso español del Renacimiento también podemos hallar algún texto referente a este pasaje de la vida de Cristo. Éste es el caso del *Auto del despedimiento de Christo de su madre*, auto sacramental anónimo del siglo XVI que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (Madrid)²⁰, en el que participan los siguientes personajes o *figuras*: San Pedro, San Juan, Nuestra Señora, la Magdalena, Santa Marta, un ángel, Adán y San Lázaro. El texto narra cómo Cristo se despide de su Madre, que está acompañada de la Magdalena y Marta de Betania, hermana de Lázaro, para ir a Jerusalén a padecer la Pasión y Muerte por orden de su Padre. Al final, María se queda con las otras dos mujeres, y Cristo parte con Pedro y Juan, el jefe del Colegio Apostólico y Discípulo Amado, respectivamente, hacia la Ciudad Santa, después de haberlas bendecido y de haber encomendado el cuidado de su Madre a las mujeres. Veamos algunos extractos de este manuscrito.

La obra comienza con las palabras del apóstol San Pedro, quien dice: *Pensativo anda el Señor/ no sé que puede ser esto/ y siento grave dolor/ en ver turbar la color/ de su santísimo gesto*²¹, a las que se añaden las de angustia o desasosiego de la Virgen: *No hay consuelo que consuele/ a esta mi sobrevienta/ si no es ver que mi hijo suele/ contarme lo que le duele/ y de esto no me da cuenta*²². En cuanto a Cristo, Éste le dice a su Madre lo siguiente, que no es otra cosa que [...] *un secreto que sentí/ que está ordenado de mí/ por mandamiento del Padre*²³: *Sabrás que tú me pariste/ para padecer mil muertes/ no te muestres madre triste/ haz cuenta que no me viste/ que serán tus daños fuertes*²⁴. Asimismo, le habla a su madre de los tormentos físicos que sufriría durante la Pasión: *Verás me muy afligido/ madre con la cruz a cuestras [...]. Alargarán mis coyunturas/ hasta llegar aquel peso/ y estas cuerdas son tan duras/ que entrarán las*

ción pintando à Iesu-Christo como arrodillado delante de la Virgen, pidiéndole esta licencia. Esto no es cosa cierta, aunque yo por certissimo tengo, que la Madre de Dios acercándose este tiempo andava con recelo grandissimo, y temerosa por extremo, esperando siempre que estava ausente dèl, quando le traerian la nueva de su prisión (VILLEGAS, Alonso de, *Flos Sanctorum, y historia general en que se escribe la vida de la Virgen Sacratissima Madre de Dios y Señora Nuestra...*, Joseph Teixidor Imp., Barcelona, 1724, Cap. XVII, pp. 90-91 [Ed. príncipe, Diego de Ayala Imp., Toledo, 1578].

20 Biblioteca Nacional de España, Madrid [BNE], *Auto del despedimiento de Cristo de su madre*, manuscrito de la serie “Colección de Autos Sacramentales, Loas y Farsas del siglo XVI (anteriores a Lope de Vega)”, Sign.: Ms. 14711, ff. 229 v.-233 v.

21 BNE, *Ibidem*, f. 229 v.

22 BNE, *Ibid.*, f. 230 r.

23 BNE, *Ibid.*, f. 231 r.

24 BNE, *Ibid.*, f. 231 v.

*hendiduras/ en la carne hasta el hueso*²⁵. Al final del texto, la figura de Adán, nuestro primer padre, portando la cruz redentora hace acto de presencia, y le dirige a María, entre otras palabras, las siguientes: *Calla hija de Sión/ remedio de mi caída/ pues eres mi redención/ no dilates la pasión/ de tu hijo rey de vida*²⁶. El manuscrito finaliza con las palabras que el anónimo dramaturgo puso en boca de la Corredentora: *Vamos, pues, barrunto el mal/ que veré en este camino/ oh, dolor más que mortal*²⁷.

También la poesía española del Siglo de Oro nos ofrece alguna muestra sobre este tema, aunque no tan generoso en noticias como el citado de Ludolfo de Sajonia o el auto sacramental que acabamos de comentar. Éste es el caso del “Romance de la despedida de Christo de su Santísima Madre”, escrito por el poeta y eclesiástico José de Valdivielso (Toledo, ca. 1560/1565-Madrid, 1638), capellán de la Capilla Mozárabe toledana, para la segunda parte de su *Romancero Espiritual del Santísimo Sacramento* (Ed. príncipe, Toledo, 1612). En este trabajo, Valdivielso hace referencia a este importante momento de la vida terrenal de Jesucristo con estas palabras: *De su madre se despide/ triste el Rey Nuestro Señor,/ con palabras en los ojos/ y lágrimas en la voz. [...] Hijo soy de buenos padres/ y he hazer como quien soy,/ a morir voy como hombre,/ y a redimir como Dios. [...] Parte acompañar a Christo/ en su muerte y su pasión;/ tu señor muere por ti,/ muere tú por tu señor. [...] Y si a tanto no te atreves,/ porque te yela el temor,/ a consolar a su madre/ te queda en tanta aflicción. [...]*²⁸.

En esta ocasión, nos encontramos ante un texto cuyas palabras rezuman cierto dramatismo y desasosiego, pues el mismo nos dice que en esta escena, en la que el Hijo de Dios le habló a su Madre con la mirada al despedirse de Ella, la tristeza y las lágrimas hicieron acto de presencia. Asimismo, el poeta nos invita a no dejar solo al Ungido por Dios en su misión redentora, que Él cumple obedeciendo a su Padre, pues es lo mínimo que nosotros, como hijos de Dios, podemos hacer por el que derramó su sangre vivificante por liberarnos de las ataduras del pecado y las tinieblas, con el fin de llevarnos a la Vida Eterna.

III. LOS PRECEDENTES ICONOGRÁFICOS

3.1. El grabado

Con respecto a las fuentes gráficas del tema, hemos de señalar que el grabado ocupa un lugar preeminente, ya que contribuyó en buena medida a la difusión de esta iconografía, en primer lugar, en el ámbito artístico europeo, y, posteriormente, entre los artistas del Nuevo Mundo. De los albores del Quinientos (ca. 1504-1505) data la primera de las creaciones de la que nos vamos a ocupar, que no es otra que la lámina llevada

25 BNE, *Ibid.*, f. 231 v.

26 BNE, *Ibid.*, f. 233 r.

27 BNE, *Ibid.*, f. 233 v.

28 VALDIVIELSO, José de, *Romancero espiritual*, Espasa-Calpe, Madrid, 1984, pp. 341-343 (versos 1-4, 13-16, 61-64 y 69-72) [Edición, introducción y notas de J. M. Aguirre].

a cabo por el pintor y grabador alemán Alberto Durero (1471-1528) para la serie de la *Vida de la Virgen*. Se trata de una xilografía (296 x 208 mm.) –de la que el conocido grabador boloñés Marcantonio Raimondi (ca. 1480-1534) haría una copia– que nos muestra a Cristo en pie ante su Madre, de rodillas, acompañada de dos mujeres, tal vez la Magdalena y María Cleofás o María Salomé, a quienes El Salvador bendice. La escena se desarrolla en el campo y bajo una estructura lignaria, pudiéndose apreciar al fondo a los discípulos alejándose y una ciudad con un gran templo, cuya arquitectura, especialmente su cúpula, recuerda la del Templo de Salomón en Jerusalén, urbe en la que Jesucristo habría de padecer los cruentos tormentos de su Pasión redentora. De la estampa destacamos, asimismo, el gran árbol de grandes ramas deshojadas situado a espaldas de la imagen de Jesús (Fig. 1)²⁹.

Durero llevó a cabo otra versión más pequeña del tema (ca. 1508-1509), que no es otra que la lámina número cinco creada para la serie de la *Pequeña Pasión* (Nuremberg, 1511)³⁰. Se trata de una xilografía (125 x 96 mm.) que, a modo de transición –pues se halla entre las estampas que plasman las escenas de la *Natividad* y *Entrada de Jesús en Jerusalén*–³¹, nos muestra a Jesucristo en pie ante su Madre y su seguidora María Magdalena, acompañadas de otra mujer, a quienes El Salvador da la bendición. La escena parece desarrollarse ante la casa de la Virgen, pudiéndose apreciar en lontananza, de nuevo, la ciudad de Jerusalén (Fig. 2).

De pocos años después es otra pequeña lámina germana (72 x 48 mm.) con la misma iconografía. En esta ocasión, la obra se debe a Albrecht Altdorfer (Regensburg, 1480-Ratisbona, 1538)³², y tiene el número dieciséis de una serie de cuarenta xilografías monogramadas por el grabador, de la cual se conserva un ejemplar en la Colección de Estampas del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial (Sign. Esc.: 28-II-14, fol. 117i)³³. El maestro ha optado por concebir esta escena premonitoria de la Pasión con ligeras variantes iconográficas, si la comparamos con la anterior. De nuevo, el Hijo de Dios ha sido efigiado en pie ante la Virgen María, la cual figura arrodillada, localizándose tras la Corredentora dos santas mujeres, tal

29 KURTH, Willi (Ed.), *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, Dover Publications Inc., New York, 1963, p. 26, Cat. 190; STRAUSS, Walter L. (Ed.), “Christ taking leave of his Mother”, *Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer (Part 1)*, Col. “The Illustrated Bartsch”, Abaris Books, New York, 1980, T. 10, p. 187, Cat. 92 (132); IDEM, *Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer (Commentary)*, Col. “The Illustrated Bartsch”, Abaris Books, New York, 1981, T. 10, p. 368, Cat. [B. 92 (132)].

30 STRAUSS, Walter L. (Ed.), *op. cit. (Part 1)*, T. 10, p. 116, Cat. 21 (119); IDEM, *op. cit. (Commentary)*, T. 10, p. 265, Cat. [B.21 (119)].

31 DURERO, Alberto, *La Pequeña Pasión*, Editorial Lumen, Barcelona, 1982, p. 18 [Prólogo de Enrique Ortenbach].

32 KOCH, Robert A. (Ed.), *Early German Masters. Albrecht Altdorfer. Monogrammists*, Col. “The Illustrated Bartsch”, Abaris Books, New York, 1980, T. 14, p. 122, Cat. 16 (74).

33 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, Vitoria-Gasteiz, 1992, T. I, p. 45, Cat. 2. 9. (68).

vez se trate de María de Magdala y María Salomé, madre de Santiago el Mayor y San Juan Evangelista. No obstante, el misterio tiene lugar en medio de un jardín, y no ante una casa como en la estampa dureriana, introduciendo Altdorfer otros personajes en la escena, como el grupo de ciudadanos que se vislumbra al fondo de la composición, el cual puede representar al colegio apostólico.

Muy cercana a la iconografía ideada por Dürero se halla una de las dos versiones (85 x 61 mm.) que sobre el tema que estudiamos realizó el alemán Hans Leonard Schäußelein³⁴. Este artista figuró a El Salvador en pie ante su Madre, la Magdalena y otra mujer, personajes que, ataviados con indumentaria germana de la época, se ubican ante la fachada principal de una casa. Al fondo, se aprecia otra vez una urbe, la cual –como ya se ha advertido– podemos identificar con la Ciudad Santa de Jerusalén.

Mayor y más rica, por las variantes introducidas, es la segunda versión del tema concebida por Schäußelein, en este caso para formar parte de la serie que dedicó a la Pasión de Cristo³⁵. La referida lámina (235 x 164 mm.) nos presenta un mayor número de personajes, pues, a los ya citados de la versión anterior, el autor añadió a otra mujer, así como a los tres apóstoles predilectos de El Redentor, Juan, Pedro y Santiago, quienes lo acompañaron en otros pasajes relevantes de su vida terrenal, como la gloriosa Transfiguración en el Monte Tabor (Mt., XVII, 1-13; Mc., IX, 1-12; Lc., IX, 28-36), o la Oración y Prendimiento en el Huerto de Getsemaní (Mt., XXVI, 36-56; Mc., XIV, 32-51; Lc., XXII, 39-54; Jn., XVIII, 1-12). Por último, indicamos que Schäußelein ha seguido al maestro de Nuremberg a la hora de colocar a los personajes –que reciben la bendición del Hijo de Dios– a la entrada de una casa.

3.2. La pintura

La devoción a este pasaje de la vida de Cristo, incluido en el primero de los cinco grupos de los Dolores de María que en un principio existieron³⁶, caló especialmente en la Alemania del Medievo, país donde se edificaron varias capillas dedicadas a venerar este misterio, denominadas Capillas de la Despedida o del Adiós. Estas construcciones se levantaron en las proximidades de los lugares de ejecución, con la finalidad de confortar a los reos de muerte en los momentos previos a ser aplicada la pena capital³⁷.

34 FALK, Tilman (Ed.), *Sixteenth Century German Artists. Hans Burgkmair, The Elder. Hans Schäußelein. Lucas Cranach, The Elder*, Col. "The Illustrated Bartsch", Abaris Books, New York, 1980, T. XI, p. 208, Cat. 33 (253).

35 *Ibidem*, p. 211, Cat. 34-3 (253).

36 TRENS, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Editorial Plus-Ultra, Barcelona, 1946, p. 225. Para este tema, *Vid.* también SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, "Los temas de la Pasión en la iconografía de la Virgen. El valor de la imagen como elemento de persuasión", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. IV, n.º 7, Seminario de Arte e Iconografía "Marqués de Lozoya", Fundación Universitaria Española, Madrid (1991), pp. 167-185.

37 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000, T. I, Vol. 2, pp. 411-412.

Tal devoción tuvo como consecuencia más inmediata el surgimiento del tema en la plástica alemana de hacia 1500, a lo cual contribuyó de manera notable la puesta en escena de la *Despedida de Cristo* en el teatro de los misterios, y su posterior difusión por el ámbito europeo mediante la pintura y el grabado germanos.

Uno de los ejemplos más tempranos donde el influjo del grabado dureriano es claramente perceptible lo constituye la *Despedida de Cristo y su Madre*, óleo sobre tabla (148,6 x 118 cm) realizado en 1506 por el anónimo Maestro del Retablo Schwabach (act. 1505-1508), y conservado en el Compton Verney Museum (Reino Unido). La tabla, en la que han sido retratados de rodillas los ricos donantes de la misma, en la zona inferior, fue encargada para decorar un retablo de la parroquia de Schwabach, pequeña localidad situada al sur de Nuremberg, la ciudad natal de Dürero³⁸.

No obstante la pronta aparición del tema en la plástica germana, la pintura holandesa de comienzos del Quinientos también nos ofrece alguna muestra interesante sobre el tema que estudiamos. Éste es el caso de la tabla (óleo sobre roble, 55 x 43 cm) realizada hacia 1510-1515 por Cornelis Engelbrechts (1468-1533), hoy conservada en el Rijksmuseum de Amsterdam (Holanda)³⁹. La escena se desarrolla, al igual que en la mayoría de las obras que conocemos, en medio de un bosque, de espesa vegetación, en la que destaca un gran árbol que, a la vez, centra y divide en dos la composición, así como el perro ubicado en primer plano. En el centro, y ante lo que parece ser el portal de una casa, de clásica arquitectura, figuran las imágenes de Cristo descalzo y su Madre arrodillada, quienes se dan un abrazo de despedida. En la zona izquierda, se hallan dos mujeres en pie y otra de rodillas, seguramente María Magdalena, la cual ha sido efigiada llorando mientras oculta su rostro con las manos. Hay que señalar que estas mujeres, como en algunos de los grabados alemanes comentados, han sido representadas por el maestro de Leyden como si fueran ricas damas, luciendo ampulosos trajes y grandes tocados conforme a la moda imperante en los Países Bajos de la época. Cerca de las mujeres se localiza parte del Colegio Apostólico, representado por cinco discípulos, siendo identificables Pedro, de cabello y barba canos, y el joven Juan, que, ataviado con túnica y manto de color rojo, cruza sus manos sobre el pecho al tiempo que ladea su cabeza. A la derecha de la escena, y a escala menor, podemos ver una escena futura en la que El Mesías, que lanza su mirada al espectador, desciende por un promontorio en compañía de los apóstoles, para encaminarse a Jerusalén. Ésta forma parte del bello paisaje –un tanto fantástico– que apreciamos al fondo de la tabla, en el que se incluyen montañas, un río, un puente de doble arco, casas y un castillo medieval de varias y altas torres, todo ello bajo un cielo plomizo surcado por algunas aves (Fig. 3).

Otro gran maestro holandés, Gerard David (Oudewater (Países Bajos), 1460-Brujas (Bélgica), 1523), también trató el tema que estamos estudiando en el pequeño óleo

38 www.comptonverney.org.uk [Consulta on-line: 6/XII/2006].

39 THIEME, Ulrich y BECKER, Felix, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig, 1914, T. X, p. 527, n.º 49; VAN DER WAALS, J., *Rijksmuseum de Amsterdam*, Aguilar, Madrid, 1968, pp. 75-79, Cat. 12.

sobre tabla (15, 6 x 12, 1 cm) que se custodia en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (n.º inv. 14.40.636), pinacoteca en la que ingresó en 1913 con el Legado Benjamin Altman. Se trata de una obra de carácter intimista pintada para fomentar la devoción doméstica, en la que Cristo, pintado de medio cuerpo al igual que el resto de las figuras, ha sido representado despidiéndose de su Madre, personaje que figura acompañado de dos santas mujeres, todas mostrando una expresión compungida como corresponde a momento tan triste (Fig. 4). La tabla, ejecutada hacia 1500 por el último gran maestro de la Escuela de Brujas, constituyó el ala derecha de un díptico dedicado a la Virgen María encargado por un anónimo devoto de Nuestra Señora, díptico cuya ala izquierda, hoy conservada en la Colección Bearsted de Upton House (Warwickshire, Inglaterra), figura a la *Virgen con el Niño y ángeles músicos*⁴⁰.

Como ya se ha indicado, el tema que estudiamos gozó de cierta predilección entre los pintores alemanes de la primera mitad del siglo XVI, por lo que se conservan varios ejemplos que plasman esta iconografía. Se trata de pinturas muy apegadas a las fuentes grabadas antes citadas, en las que la naturaleza, inspirada en los frondosos bosques de abetos alemanes, tiene una presencia muy destacada –no olvidemos que sus autores fueron excelentes paisajistas–, sirviendo de incomparable escenario a las composiciones, a la vez que la misma parece envolver a los sagrados personajes que forman parte de la escena.

Éste es el caso de las versiones realizadas por Lucas Cranach *El Viejo* (1472-1553), pintor de los Príncipes de Sajonia, hoy conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena (Austria)⁴¹; y la debida al maestro Wolfgang Hubert (Feldkirch, ca. 1485/90-Passau, 1553), célebre paisajista y dibujante discípulo de Altdorfer, tabla intimista (59 x 44 cm) fruto de un encargo hecho en 1515 por la Hermandad de Santa Ana para exornar el altar que ésta tenía en Feldkirch. La obra está datada en 1519 y hoy se custodia en la mencionada pinacoteca vienesa (Fig. 5)⁴². Asimismo, hemos de citar otras dos creaciones; la primera es una tabla (87 x 72 cm) de Bernhard Strigel

40 BODENHOUSEN, Eberhard y VALENTINER, Wilhelm R., “Zum Werk Gerard Davids”, *Zeitschrift für Bildende Kunst*, n.º 22 (1911), p. 188. Un reciente acercamiento a la tabla en AINSWORTH, Maryan W., “Christ Taking Leave of His Mother”, en VV. AA., *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2004, pp. 576-578, Cat. 344 [Catálogo de la Exposición homónima. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 23-III/4-VII-2004]. Imagen de la obra disponible en www.metmuseum.org [Consulta on-line: 6/XII/2006].

41 COHN, Werner, *Lucas Cranach (1472-1553)*, Electa Editrice, Milano, 1956, Cat. 28; BRIÓN, Marcel, *La pintura alemana*, Ediciones Garriga, Barcelona, 1962, pp. 50-53 [Trad. de Elisabeth Mulder]. La pintura, con las imágenes de Cristo, la Virgen y las tres Marías efigiadas de medio cuerpo, recuerda la citada versión de Gerard David del Metropolitan Museum of Art neoyorquino.

42 THIEME, Ulrich y BECKER, Felix, *op. cit.*, T. XVIII, 1925, p. 21; MAYER, Augusto L., *La pintura alemana*, Editorial Labor, Barcelona, 1930, p. 130 [Trad. de Ernesto Martínez Ferrando]; BRIÓN, Marcel, *op. cit.*, pp. 27-28; BENESCH, Otto, *La pintura alemana. De Durero a Holbein*, Carroggio, Barcelona, 1966, p. 127 [Trad. de A. Falkenstein y A. M.ª Felip]; WINZINGER, Franz, “HUBER, Wolf”, en VV. AA., *Kindlers Malerei Lexikon*, Kindler Verlag AG, Zürich, 1966, T. III, pp. 331-348.

(Memmingen, ca. 1465/70-1528), discípulo de Bartolomé Zeitblom y *el pintor más típico de Ulm*, obra que, pintada para un altar de la iglesia de San Nicolás de Isny junto a la *Anunciación* (Museo de Karlsruhe), el *Expolio de Cristo* (Museo de Berlín) y el *Lavatorio de los Pies* (Museo de Karlsruhe), hoy pertenece a la Gemäldegalerie de Berlín, tras haberse expuesto en el Museo de la Universidad de Gotinga (Fig. 6)⁴³. La segunda obra es la hermosa interpretación del tema (141 x 111 cm) llevada a cabo por el ya mentado pintor y grabador Albrecht Altdorfer (ca. 1520), maestro del paisaje alemán y la figura más relevante de la escuela danubiana, en la que se percibe cierta influencia del pintor italiano Andrea Mantegna (Isola di Cartura, 1431-Mantua, 1506). Esta pintura se conserva en la National Gallery de Londres (Inglaterra) (Fig. 7)⁴⁴.

La pintura italiana del siglo XVI nos ofrece, asimismo, algunas bellas muestras de la iconografía que nos ocupa. Así, el maestro Lorenzo Lotto (Venecia, ca. 1480-Loreto, ca. 1556), formado en el taller de Giovanni Bellini (1429-1516) y condiscípulo de Giorgione (ca. 1477-1510) y Tiziano (ca. 1485-1576)⁴⁵, trató el tema de la Despedida de Cristo en una bella tela (126 x 99 cm, ca. 1521-1523) que hoy se custodia en los Staatliche Museen de Berlín. Lotto optó por situar este momento trascendente de la vida de El Salvador en un majestuoso templo de arquitectura clásica, con amplia columnata de orden corintio, en el que destaca un gran óculo que se emplaza en la zona superior de la construcción. En cuanto a los personajes que integran la escena, El Redentor ha sido efigiado de rodillas ante su Madre, que, desmayada como consecuencia del gran dolor que sufre ante el adiós de su Hijo, es sostenida por el Discípulo Amado y María Magdalena. Tras estos personajes se localiza otra santa mujer. Detrás de la imagen de Jesucristo se localiza la figura de San Pedro, que sostiene las llaves del cielo y de la tierra en su mano izquierda, mientras que el apóstol Santiago el Mayor contempla la escena. A la derecha de la composición, el pintor ha incluido a modo de donante a una dama arrodillada leyendo, la cual aparece acompañada por un pequeño perro. Este personaje, cuyo rico vestuario y joyas proclaman su elevada condición social, ha sido identificado con la dama Elisabetta Rota, esposa de Domenico Tassi, que perteneció a la acomodada familia de Bérgamo que comisionó esta pintura y una

43 MAYER, Augusto L., *op. cit.*, p. 66; THIEME, Ulrich y BECKER, Felix, *op. cit.*, T. XXXII, 1938, p. 189; MUSPER, Heinrich Th., “STRIGEL, Bernhard”, en VV. AA., *Kindlers Malerei ...*, *op. cit.*, T. V, 1968, pp. 432-436.

44 Este óleo sobre tabla, en el que se han incluido las efigies de los donantes –un matrimonio con sus cinco hijos– en el ángulo inferior derecho, se custodia en la National Gallery de Londres (n.º inv. NG 6463), habiendo sido adquirida en 1980 con fondos procedentes de la National Art Collections Fund (Eugene Cremetti Fund), de la Pilgrim Trust, así como de la National Heritage Memorial Fund. (Cfr. FRIEDLAENDER, M. J., “Altdorfer, Albrecht”, en THIEME, Ulrich y BECKER, Felix, *op. cit.*, T. I, 1907, p. 348; MAYER, Augusto L., *op. cit.*, p. 128; BRIÓN, Marcel, *op. cit.*, pp. 54-57; TOLZIEN, G., “ALTDORFER, Albrecht”, en VV. AA., *Kindlers Malerei ...*, *op. cit.*, T. I, 1964, pp. 74-81; BENESCH, Otto, *op. cit.*, p. 123; www.nationalgallery.org [consulta on-line del 22-X-2006]).

45 LIEDÓ, Joaquín, “Lorenzo Lotto”, *Album, Letras-Artes*, n.º 72, Madrid (2003), pp. 42-55.

Natividad (Fig. 8)⁴⁶. En cuanto a los precedentes iconográficos que pudieron haberle servido de modelo, cabe la posibilidad de que Lotto bebiese de las citadas fuentes gráficas durerianas a la hora de trasladar al lienzo el tema impuesto por la familia Tassi. En esta hipótesis abundaría el hecho de la visita efectuada por el maestro de Nuremberg a Venecia en 1506, difundiendo entre los artistas y vecinos de la Ciudad de los Canales sus grabados⁴⁷. Entre éstos se encontraría la primera de las dos xilografías ya comentadas de la *Despedida de Cristo de su Madre*, lámina perteneciente a la serie de la *Vida de la Virgen*.

Otra interpretación italiana del tema es la salida de los pinceles de Antonio Allegri, El Correggio (Correggio, 1494-1534), la cual se custodia en la National Gallery de Londres (n.º inv. NG 4255), pinacoteca en la que ingresó en 1927 por donación de su antiguo propietario, Sir Joseph Duveen⁴⁸. La pintura, un óleo sobre lienzo (86, 7 x 76, 5 cm) fechado hacia 1515, efigia a Jesucristo ataviado con túnica blanca y manto rojo, con las manos cruzadas sobre el pecho y arrodillado ante la Virgen María. Ésta, presa de la gran congoja que supone el momento de la despedida, hace ademán de desmayarse, por lo que la Magdalena la sujeta para evitar su caída. De nuevo, San Juan forma parte de la escena, ahora situado a la derecha de la Virgen y dirigiendo su mirada al maestro.

En esta ocasión, la escena se desarrolla ante una sección de arquitectura clásica, en la que destaca una gran columna de orden jónico. Al fondo de la composición, se aprecia un paisaje con verdes montañas y algunos árboles, cubiertos por un plumizo celaje. De lo comentado concluimos que la versión de Correggio supone una notable simplificación con respecto a la pintada por Lotto, tanto en lo concerniente al número de personajes integrantes de la escena, como al escenario que les sirve de marco (Fig. 9).

Para finalizar con este tema en la plástica italiana, citamos una bella miniatura ejecutada en vitela sobre madera (165 x 110 mm.), realizada por el maestro Jacopo del Giallo, artífice que, tras formarse junto a su padre Antonio di Jacopo, logró una excelente reputación, hasta el punto de realizar trabajos para la basílica de San Pedro de El Vaticano⁴⁹. La miniatura referida (Roma, ca. 1540), que tal vez pudo ilustrar con el número cincuenta una oración mariana en un libro de rezos o de horas, representa la Despedida de Cristo de la Virgen, personajes que figuran en la compañía de San Juan, San Pedro y María de Magdala.

46 En esta desaparecida *Natividad*, de la que existe copia en el Museo de la Academia de Venecia, figuró el retrato del comitente Domenico Tassi (Cfr. MASSI, Norberto, "Lorenzo Lotto's *Nativity and Christ taking Leave of His Mother*: Pendant Devotional Paintings", *Artibus et Historiae*, Vol. 12, n.º 23 (1991), pp. 103-119).

47 AYALA MALLORY, Nina, "Algunas fuentes de Lorenzo Lotto y su relación con la pintura del siglo XVII", *Goya*, n.º 270, Madrid, mayo-junio (1999), p. 130.

48 QUINTAVALLE, A. C., *La obra pictórica completa de Correggio*, Editorial Noguer, Barcelona-Madrid, 1977, p. 93, Cat. 36.

49 SARTI, Giovanna, "Jacopo del Giallo", en CARAVALE, Mario (Ed.), *Dizionario biografico degli italiani*, Rome, 1960-2004, Vol. LIV, 2000, pp. 265-267; www.guenther-rarebooks.com [consulta on-line: 6/XII/06].

Aunque no gozara de la misma predilección que en Alemania, este tema también fue llevado al lienzo por algunos pintores en la España de los siglos XVI y XVII. Éste es el caso de las interpretaciones que sobre la iconografía que nos ocupa salieron del afamado obrador toledano de El Greco, las cuales fueron realizadas a fines del Quinientos para formar parte de la decoración de varios edificios religiosos. Son éstas obras de pequeño formato, en las que el maestro cretense ha optado por reducir el número de personajes que hemos visto en los grabados y pinturas alemanes, efigiando únicamente a Cristo junto a su Madre, en aras de dotar a la representación de un mayor intimismo, así como aproximarla al devoto que la contemplase.

Sirvan de ejemplo de lo comentado creaciones como la conservada en la colección de Mrs. R. E. Danielson, de Groton (Massachussets), procedente de la clausura del cenobio toledano de San Pablo Ermitaño (109 x 100 cm); la que perteneció al Palacio Real de Sinaia, de Bucarest (Rumanía), adquirida por León Bachelin para la colección de Carlos I de Rumanía (24 x 21 cm)⁵⁰; la que se custodia en el Museo Boymans-Van Beuningen de Róterdam (Holanda), pintada para la iglesia del colegio madrileño de la Virgen del Recuerdo (100 x 118 cm); así como la que se exhibe en el Museo de Santa Cruz de Toledo (131 x 83 cm), la cual obedece al encargo realizado para decorar el ático del retablo mayor de la iglesia toledana de San Vicente⁵¹.

Sin duda alguna, El Greco habrá hallado su fuente de inspiración en las *Meditationes de Passione Iesu Christi* atribuidas al franciscano San Buenaventura, rica fuente literaria de la que el insigne pintor bebió en más de una ocasión, pues no hemos de olvidar que a la misma, entre otras, acudió el maestro a la hora de pintar su célebre y novedoso cuadro *El Expolio*, encargado por el Cabildo Catedralicio de Toledo para decorar la Sacristía Mayor de la Catedral Primada de España⁵².

Al maestro piemontés Cesare Arbasia (ca. 1540-1607) se debe otra creación sobre el tema, esta vez ubicada en el testero de la nave del Evangelio, en la capilla del Sagrario

50 FE, Fernando (Ed.), *Los grandes maestros de la pintura en España. El Greco (1547-1614)*, Madrid, s/f., s/p; GÓMEZ-MORENO, Manuel, art. cit., p. 92; CABALLERO BERNABÉ, Francisco Javier, *La pintura de El Greco y la literatura ascético-mística española del siglo XVI*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991, pp. 87-89 [Ed. facsimilar de la Tesis Doctoral leída en el Dpto. de Historia del Arte Moderno].

51 COSSÍO, Manuel, *El Greco*, Editorial R. M., Barcelona, 1972, pp. 188 y 361, figura 59, Cat. 57-59; ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Greco. Obra esencial*, Silex, Madrid, 1993, p. 283, Cat. 102-105; MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, *El Greco, el pintor humanista. Obra completa*, Editorial LIBSA, Córdoba, 2004, p. 295.

52 AZCÁRATE, José María de, "La iconografía de *El Expolio* del Greco", *Archivo Español de Arte*, T. XXVII, Madrid, julio-septiembre (1955), pp. 192-194, láms. I y II; ÁLVAREZ LOPERA, José, *op. cit.*, pp. 104 y 154. Otros autores, como Lorenzo Monaco y algún miembro de la escuela de Francesco del Giorgio, se inspiraron, como hiciera El Greco, en las *Meditaciones* del franciscano a la hora de pintar sus versiones de *El Expolio* (Cf: CHECA, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1988, p. 313, figura 271).

de la Catedral de Córdoba. Se trata de un óleo sobre lienzo (350 x 285 cm)⁵³ que efigia a Cristo, en pie, bendiciendo a su Madre y a las santas mujeres, situadas a su derecha, mientras que los apóstoles predilectos del Maestro se encuentran a su izquierda. Sobre todo, la tela atrae la atención del espectador por el gran fondo arquitectónico en perspectiva que centra la composición, elemento que ha de considerarse consecuencia del influjo ejercido por la pintura veneciana del Quinientos sobre el artista de Saluzzo⁵⁴. La decoración de la capilla del Sagrario, que el italiano ejecutó gracias a la intervención del racionero y pintor cordobés Pablo de Céspedes (1540-1608), quien había colaborado con Arbasia realizando las pinturas de la iglesia romana de la Trinitá dei Monti, se inició en 1583 y concluyó el 23 de junio de 1586⁵⁵.

La pintura barroca española nos ofrece otras bellas muestras del tema, como la realizada por el gran pintor granadino Alonso Cano (1601-1667) para el convento del Santo Ángel Custodio, de la Ciudad de La Alhambra⁵⁶, tela en la que tras la imagen de la Virgen María, que se despidе de su Hijo sedente, se sitúa un ángel en vuelo –tal vez

53 La tela contiene la siguiente inscripción en caracteres capitales: *QVO. FVGIS HEV. MISE-RATA. QVO PERGIS MATRE. REFLECTA. // NON FVGIO. PERGO. QVO. PATER. IPSE. IVBET*, que se traduce por lo siguiente: *¡Ay desgraciada de mí! ¿Para qué te alejas? ¿Para qué prosigues, dejando abandonada a tu madre? // No huyo, continúo lo que mi mismo padre ordena* (PÉREZ LOZANO, Manuel, “Los programas iconográficos de la capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. IV, n.º 8, Madrid (1991), nota 10).

54 RAYA RAYA, M.ª Ángeles, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba*, Monte de Piedad-Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1988, p. 36, Cat. N.44G.1.

55 RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Inventario Monumental y Artístico de la Provincia de Córdoba*, Córdoba, 1904 [Ed. de la Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 1983], p. 133; PÉREZ LOZANO, Manuel, art. cit., pp. 57-64; y DABRIO GONZÁLEZ, M.ª Teresa; RAYA RAYA, M.ª Ángeles y VILLAR MOVELLÁN, Alberto, *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Ayuntamiento de Córdoba-Fundación “José Manuel Lara”, Sevilla, 2005, p. 63.

56 El lienzo (170 x 212 cm) puede identificarse con el que hoy se conserva en la parroquia granadina de Santa Fe. La obra, pintada por Cano junto a otras varias que fueron expoliadas por los franceses, durante la Guerra de la Independencia, formó parte de la decoración de la sacristía de la iglesia conventual. El historiador Ceán Bermúdez, que la vio en dicho emplazamiento, la citó así: *En el testero de la sacristía un lienzo grande con las figuras del Señor y de su Madre sentadas en actitud de hablar y un ángel detras [sic]* (PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Acisclo Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1715-1724, p. 991, vida n.º 152 [Ed. de M. Aguilar Editor, Madrid, 1947]; CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, en la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, T. I, p. 223 [Ed. facsimilar, Madrid, 1965]; GÓMEZ-MORENO, Manuel, art. cit., p. 91; VV. AA., *Centenario de Alonso Cano en Granada. Alonso Cano y su Escuela*, Caja de Ahorros de Granada, Granada, 1970, p. 73, Cat. 66, figura LXIX [Catálogo de la Exposición homónima celebrada en el Hospital Real de Granada, 28-VI/31-VII-1968]; ÁLVAREZ LOPERA, José, “Cano desconocido. Sobre conjuntos dispersos y pinturas desaparecidas”, en ROMERO TORRES, José Luis (Coord.), *Alonso Cano, IV Centenario. Espiritualidad y modernidad artística*, Junta de Andalucía, Madrid, 2001, p. 165 [Catálogo de la Exposición homónima comisariada por el Dr. D. Ignacio Henares Cuéllar. Hospital Real de Granada (2001) y Fundación Santander Central Hispano de Madrid (2-IV/26-V-2002)].

alusión al titular del cenobio— que porta el Cáliz de la Pasión, símbolo del sacrificio redentor mencionado en los evangelios sinópticos (Mt., 26, 39; Mc., 14, 36; Lc., 22, 42). Junto a esta versión, hemos de citar la debida al granadino Felipe Gómez de Valencia (1634-1679)⁵⁷, llevada a cabo para la parroquia de Pulianillas (Granada), lienzo en el que el autor dejó de manera más patente que en la interpretación de Cano el mensaje de anuncio del Drama del Calvario que transmite la composición, pues incluyó las Insignias de la Pasión o *Arma Christi* en el cielo, a modo de presagio⁵⁸.

3.3. La escultura

Antes de adentrarnos en el análisis de las manifestaciones escultóricas que plasman esta iconografía, hemos de indicar que la cantidad de ejemplos localizados es muy inferior a la de las creaciones pictóricas. Este hecho, por otra parte, no ha de extrañarnos si tenemos en cuenta la alta complejidad que entrañaba la puesta en escena tridimensional del misterio y, por consiguiente, el elevado coste que dicha tarea suponía, que pocos comitentes podían sufragar. La mayoría de las obras de las que nos vamos a ocupar se localizan en España y en el área de su influencia artística, país en el que la escultura, fundamentalmente la procesional del ciclo de Pasión, fue exitosa y ampliamente cultivada por insignes maestros, a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

No obstante, arrojando una datación anterior al periodo barroco contamos también con algún ejemplo, como es el relieve de anónima factura (ca. 1520-1530) ejecutado en piedra caliza perteneciente a la Galería Nacional de Hungría (n.º inv. 551594). Se trata de una placa (117 x 103 cm) que figura a Jesucristo en pie, bendiciendo con la mano derecha a su Madre, personaje que, efigiado de perfil, se encuentra arrodillado cual Magdalena en la escena del *Noli me tangere* ante El Salvador. Tras Ella, podemos ver en primer término a María Magdalena, con los brazos cruzados sobre el pecho y luciendo un rico tocado con joyas, y, tras la discípula de Magdala, otra santa mujer, figurada de perfil en bajorrelieve. Un paisaje con arquitecturas en lejanía sirve de fondo a la escena. Con respecto a su procedencia, esta placa relivaria, cuya factura se relaciona con la labor de algunos maestros renacentistas del norte europeo, como los alemanes Hans Daucher (ca. 1484-ca. 1538) y Peter Vischer (ca. 1455-1529), formó

57 Maestro menor de la escuela barroca granadina, fue discípulo de Miguel Jerónimo de Cieza y seguidor de Cano. Fallecido en 1679, su cuerpo recibió sepultura en la parroquia granadina de San José, el 13 de abril del año citado. Felipe tuvo un hijo, Francisco Gómez de Valencia (1643-después de 1698), que también se dedicó a la pintura y emprendió viaje a México, ciudad en la que se produjo su óbito (Cfr: CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *op. cit.*, T. II, pp. 205-206; CASTAÑEDA BECERRA, Ana María, “Aportaciones documentales en torno a un pintor seiscentista granadino: Felipe Gómez de Valencia”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º XX, Granada (1989), pp. 179-187).

58 GÓMEZ-MORENO, Manuel, *art. cit.*, p. 91.

parte, junto a otro fragmento con tres apóstoles, de un epitafio de la catedral de Nyitra, en Eslovaquia Occidental (Fig. 10)⁵⁹.

En lo que a la escultura procesional de Pasión respecta, contamos con algunas muestras interesantes, las cuales se encuentran tanto en la estatuaria española, la gran mayoría de ellas, como en la foránea. Éste es el caso del grupo conocido como *La Separazione*, que desfila cada Viernes Santo por las calles de Trápani (Sicilia), en la denominada Procesión de los Misterios. El paso, encargado en el siglo XVII por la Cofradía Penitencial de la Preciosa Sangre de Cristo—corporación que comenzó a construir sus veinte misterios en 1603—, es obra del imaginero Mario Ciotta (1639-1724). El escultor plasmó este momento previo a la Pasión mediante la imagen de Cristo, la cual figura flanqueada por las efigies de la Virgen María, situada a su derecha, y la de San Juan Evangelista, localizado a la izquierda de su Maestro, formando así una bella *Sacra Conversazione* con unos personajes en actitud itinerante. Este grupo procesional, custodiado en la iglesia trapanense de El Purgatorio, y de cuya conservación y ornato se encarga el gremio de orfebres y joyeros, ha de ser considerado resultado del influjo ejercido por la imaginería procesional de España en Sicilia, durante la última etapa de la dominación española (1412-1713)⁶⁰.

La Semana Santa andaluza contó con otros pasos del *Despedimiento*, aparte del ya citado de Sevilla, localizados en las ciudades de Málaga y Lucena (Córdoba)⁶¹. En lo que al grupo malagueño respecta, se debe al escultor Pedro Fernández de Mora el haber tallado, en 1638, *dos cuerpos enteros, vestidos de Jesús y María en el Soberano Despedimiento para la Pasión*, trabajo realizado a requerimiento de la Cofradía del Santo Sudario, Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora y Humildad y Paciencia de Cristo Nuestro Señor y Redentor, siendo Mermano Mayor de la misma D. Alonso Coronado y Zapata⁶². La citada corporación penitencial, que inició su andadura en 1636⁶³ y se estableció en el convento franciscano de San Luis

59 www.wga.hu [Consulta on-line: 11/VII/2007].

60 LÓPEZ BRAVO, Carlos, “La procesión de los misterios de Trápani. Andalucía y Sicilia hermanadas en la celebración de la Pasión”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, año XLVII, n.º 564, Sevilla, febrero (2006), p. 104; TÁRTARO, Beppino, www.processionemisterip.it [consulta on-line, 20-IX-2006].

61 De este antiguo paso de la Semana Mayor lucentina, que perteneció a la Archicofradía Franciscana de la Pasión, se conservan las imágenes del Señor y la Virgen, que, desde que dejaron de procesionar, se veneran en el oratorio propiedad de D. José Gómez del Pino, en Lucena.

62 La imagen de Cristo fue remodelada en 1733 y 1972 (Cfr: SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, “Museo de Arte Sacro de la abadía cisterciense de Santa Ana: el triunfo del barroco donde el tiempo se detiene”, *Jábega*, n.º 89, Málaga (2001), p. 63).

63 La confraternidad, verdadero modelo de cofradía barroca contrarreformista, desapareció a finales del Seiscientos, fue reorganizada en 1730 y se extinguió definitivamente con la Exclaustración (1834-1840) (Cfr: CLAVIJO GARCÍA, Agustín; DAVO DÍAZ, Pedro José y MATEO AVILÉS, Elías de, “Bases para la investigación de las cofradías y hermandades de Pasión en la ciudad de Málaga”, *Boletín de Arte*, n.º 3, Málaga (1982), p. 137; SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, “Escenografía, ritual y plástica de la Semana Santa en Málaga”, *Narria. Estudios de Artes y Costumbres Populares*,

El Real, fundado en 1489⁶⁴, encargó la ejecución del paso de misterio para que éste desfilase en la procesión que la misma organizaba el Miércoles Santo, cortejo en el que también procesionaba, junto a otros seis misterios, el de la *Coronación de Espinas* que tallara el maestro José Micael. Debido a su deterioro, las imágenes del *Despedimiento* dejaron de procesionar en 1733, año en que pasaron a engrosar los bienes muebles de la abadía cisterciense de Santa Ana⁶⁵, en cuyo lado del Evangelio podemos admirar actualmente las tallas vestideras del Señor y la Virgen⁶⁶, así como la rica túnica del siglo XVIII bordada en oro que luce la efigie cristífera.

La misma iconografía que el citado misterio trapanense muestra el paso del *Despedimiento* que procesiona en la Semana Mayor de Garachico (Tenerife), el único que con este tema hallamos en la plástica canaria (Fig. 11). El misterio actual presenta el simulacro vestidero de Cristo, obra del escultor Ezequiel de León y Domínguez (La Orotava, 1926-2008), quien lo talló en 1985 para el paso de la *Santa Cena*⁶⁷, entre las

n.º 73-74, Madrid, junio (1996), p. 43; y FERNÁNDEZ BASURTE, Federico, *La procesión de Semana Santa en la Málaga del siglo XVII*, Universidad de Málaga, Málaga, 1998, p. 215).

64 RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José, “El desaparecido convento franciscano de San Luis El Real y la recristianización de la Málaga musulmana”, *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, n.º 18, Málaga (1996), p. 19; y SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, “Escenografía..”, art. cit., p. 43.

65 Sobre este edificio y su patrimonio, *Vid.* SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, “Museo de Arte Sacro..”, art. cit., pp. 59-66; GÓMEZ GARCÍA, María del Carmen, “La abadía de Santa Ana del Cister de Málaga”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (Coord.), *Actas del Simposium La Clausura Femenina en España (1-4 de septiembre de 2004)*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, Madrid, 2004, Vol. 2, pp. 741-760; y CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y COLOMA MARTÍN, Isidoro, *Guía artística de Málaga y su provincia*, Fundación “José Manuel Lara”, Sevilla, 2006, T. I, pp. 88-89.

66 www.miarroba.com [consulta on-line, 28-IX-2006]. Hay que advertir que esta imagen mariana no es la original que tallara en el siglo XVII Pedro Fernández de Mora, obra que lamentablemente no se ha conservado. La actual *Dolorosa*, en su origen, un busto salido de un obrador malacitano en el Setecientos, procede de un oratorio privado de la ciudad. El mismo fue transformado, en la década de los setenta del siglo XX, por el imaginero hispalense Luis Álvarez Duarte, quien realizó nuevas manos y un candelero con el objeto de que la talla formase parte del misterio del *Soberano Despedimiento*, paso que volvió a procesionar a partir de la Semana Santa de 1999 (*Cfr.* SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, “Virgen Dolorosa”, en SAURET GUERRERO, Teresa (Dir.), *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia. Edad Moderna (II): pintura y escultura*, Excma. Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2001, Vol. III, pp. 244-247). Al respecto, *Vid.* asimismo SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, *El alma de la madera: cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Real y Excma. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Stmo. Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura, Málaga, 1996, pp. 288-290; IDEM, *El trono procesional en Málaga: arquitectura y simbolismo*, Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1996, p. 107; e IDEM, *Abadía Cisterciense de Santa Ana. Museo de Arte Sacro*, Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1997, p. 7.

67 GUERRA CABRERA, Juana Isabel, *Ezequiel de León y Domínguez, imaginero a destiempo*, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 1987, T. I, pp. 172 y 293-294, Cat. 103; Anexo, figura 103 [Tesina inédita]. De la imagen del antiguo Cristo

tallas de candelero de su Madre y del Discípulo Amado, que, como anuncio de la Pasión, porta una corona de espinas en sus manos. El misterio, tal y como hoy lo vemos, es una reciente recreación del antiguo conjunto procesional homónimo, llevada a cabo por la Comisión de la Semana Santa garachiquense en 2002, teniendo como punto de referencia las fuentes que aluden al paso desaparecido⁶⁸. Según éstas, sabemos que la Venerable Orden Tercera de San Francisco, con sede en el convento franciscano de Ntra. Sra. de los Ángeles, de Garachico, instituyó en diciembre de 1655 la procesión del *despedimiento de n[uest]ro señor Jesuchristo de su madre santissima y de sus Apostoles o despedimiento de la m[adr]e de dios con su hijo santissimo y los doze apostoles*, que tenía lugar la mañana del Martes Santo. La función, instituida siendo Hermano Mayor el maestro ensamblador Gabriel Hernández de Oropesa, incluía una procesión que sólo itineró los primeros años por los claustros del convento, procesionando años después por las calles de la población, en cuya parroquia matriz de Santa Ana y convento de las MM. Clarisas entraba⁶⁹. En el cortejo salían las imágenes de Cristo, la Virgen, los Apóstoles, un ángel y la Santa Cruz, que fueron realizadas por el escultor Francisco Alonso de la Raya (1619-1690)⁷⁰, habiendo sido sufragadas por los hermanos de la V. O. T⁷¹. Éstos disponían de una capilla en el cenobio seráfico, donde se situaba un retablo de dos cuerpos con catorce hornacinas que acogían las esculturas de *Cristo abrazado a su Madre*, los *doce Apóstoles* y el *Señor del Huerto*, imagería que los terciarios franciscanos sacaban en procesión cada Semana Santa⁷². Con respecto a las

del *Despedimiento* se conserva la cabeza, aunque muy retocada, en el domicilio del artista local Francisco Díaz. (Cfr. ACOSTA GARCÍA, Carlos, *Semana Santa en Garachico*, Santa Cruz de Tenerife, 1989, p. 64).

68 Para crear de nuevo el paso, la Comisión de la Semana Santa hizo uso, amén del mentado Cristo de la *Santa Cena*, de la imagen dieciochesca de la *Virgen de Gloria*, perteneciente al convento de las MM. Concepcionistas, que antiguamente desfilaba el Domingo de Resurrección con el *Cristo Resucitado*, así como de un *San Juan Evangelista* del siglo XVII, conservado en dependencias parroquiales.

69 ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y MOAS, Eduardo, “De un retablo perdido y sus artífices”, *Semana Santa. Revista del Patrimonio Histórico-Religioso de Icod*, Comisión de la Semana Santa, Icod de los Vinos (1993), s. p., notas 8 y 9.

70 Éste, tal vez, sea el autor de las imágenes de la ceremonia del *Despedimiento* que la comunidad franciscana del cenobio del Espíritu Santo, sito en la cercana población de Icod, celebraba la tarde del Lunes Santo desde 1665. Las imágenes se veneraban en la capilla de la Conversión de la Magdalena desde 1658. (Cfr. GÓMEZ LUIS-RAVELO, Juan, “Iconografía procesional barroca en el Icod del siglo XVII: las imágenes de *Cristo Predicador* y del *Señor de la sogá al cuello*”, *Semana Santa. Revista del Patrimonio Histórico-Religioso de Icod*, Comisión de la Semana Santa, Icod de los Vinos (1993), s. p.

71 MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo, “El escultor Francisco Alonso de la Raya”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 13, Madrid-Las Palmas (1967), pp. 474-476, láms. XV-XVII.

72 El inventario redactado el 9 de marzo de 1840 describe así el conjunto procesional: *El S(eñ)or y la Virgen abrazados, puestos en sus basamentos plateados con sus tornillos, i los doce Apóstoles, cuyas efigies son de rueca* (Cfr. RODRÍGUEZ MESA, Manuel, “Documentos para la historia de la

efigies del apostolado, diez de cuyas cabezas hoy decoran el baptisterio de la parroquia matriz⁷³, hay que indicar que las mismas fueron talladas por miembros del obrador, caracterizándose por una marcada frontalidad e inexpresividad, y siendo todas ellas muy parecidas, lo cual dificulta sobremanera la identificación de cada discípulo⁷⁴.

En lo que a escultura lignaria del siglo XVIII concierne, contamos con dos bellas muestras de esta iconografía en la escultura relivaria de Sevilla y Córdoba. De gran interés iconográfico –por ser el único que sobre el tema que estudiamos se conserva en la capital hispalense– es uno de los seis relieves que forman parte del exorno del paso de misterio de la Sagrada Mortaja⁷⁵, hermandad establecida en el ex-convento de Ntra. Sra. de La Paz cuyos estatutos fueron aprobados en las postrimerías del Quinientos⁷⁶. La obra, labrada en madera policromada y estofada, decora la cartela situada en el frontal de la canastilla del misterio, y muestra una escena en dos planos. En el primero se ha figurado el grupo principal: Cristo, efigiado en pie y ataviado con túnica y manto, que se despide de su Madre, situada a su derecha de rodillas. En un segundo plano, localizado a la derecha y a menor escala, el escultor ha incluido a cuatro apóstoles en compañía de su Maestro, quien da la espalda al espectador mientras conversa con sus discípulos. Esta escena plasma el momento en que El Redentor y sus amigos emprenden el camino hacia Jerusalén, urbe en la que habría de padecer su Pasión y Muerte.

La escena descrita, ambientada en el interior de una habitación en la que destaca un ampuloso cortinaje rojo, ha sido confundida con la de la aparición de Cristo resucitado a María Magdalena, y su planteamiento iconográfico nos recuerda el de alguna de las pinturas que sobre el tema hemos analizado. Éste es el caso del citado maestro Cornelis Engelbrechts, artista que, aunque situó la escena en el exterior, optó asimismo por plasmar estos dos episodios en su tabla sobre la Despedida de Cristo.

Semana Santa de Garachico”, *Semana Santa. Garachico. 2003*, Villa y Puerto de Garachico, 2003, s. p.). Aunque los terciarios acompañaban el paso de la *Oración en el Huerto* en la procesión del Lunes Santo, ésta, al contrario de la del *Despedimiento*, no había sido fundada por ellos. Dicha función fue instituida antes de 1636 por la dama Magdalena Romana, esposa del ilustre caballero Cristóbal Ponte del Hoyo, cuyos antepasados habían fundado en el siglo XVI el cenobio franciscano de la Virgen de los Ángeles (Cf: RODRÍGUEZ MORALES, Carlos, “Comienzos y patronato de la procesión de la Oración en el Huerto”, *Semana Santa. Garachico. 2002*, Villa y Puerto de Garachico, 2002, pp. 18-19).

73 Las otras dos cabezas pasaron a la parroquia de la Virgen de la Luz, en Guía de Isora, donde con ellas se hicieron las tallas de los *Santos Varones*. (Cf: ACOSTA GARCÍA, Carlos, *op. cit.*, p. 64; e IDEM, *Parroquia de Santa Ana de la Villa y Puerto de Garachico*, Santa Cruz de Tenerife, 1991, p. 17).

74 MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo, art. cit.

75 GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico, *Evolución de la imaginería en Sevilla: del siglo XVIII al XX. Los pasos de misterio (II)*, El Correo de Andalucía, Madrid, 2000, Vol. 5, p. 81.

76 BERMEJO Y CARBALLO, José, *op. cit.*, p. 461; GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico y ROMERO MENSAQUE, Carlos J., “Antigua, Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús Descendido de la Cruz en el Misterio de su Sagrada Mortaja y María Santísima de la Piedad”, en VV. AA., *Misterios...*, *op. cit.*, T. II, p. 304.

Con respecto a la autoría del relieve de la Sagrada Mortaja, hemos de señalar que, si bien la historiografía desde el siglo XIX ha venido atribuyendo la hechura de las imágenes y de la canastilla a Pedro Roldán, Cristóbal de Guadix y Luis Antonio de los Arcos, en el último cuarto del siglo XVII⁷⁷, recientes estudios han propuesto como autor de las imágenes secundarias y de las cartelas a Pedro Roldán *El Mozo*, hermano (1710-1711) de esta corporación del Viernes Santo cuando la misma contrató el conjunto⁷⁸.

La segunda de las obras que queremos comentar constituye uno de los ciento ochenta y nueve relieves que decoran la sillería coral de la Catedral de Córdoba. La obra fue ejecutada en *caoba de granadillo y palo santo* por el sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757), que ganó el concurso convocado para tal fin en 1747, y costeada con los 120.000 reales de vellón legados por D. José de Recalde, arcediano de Córdoba⁷⁹. El relieve grande que nos interesa (85 x 42 cm), que tiene el número veintidós de los

77 *Ibidem*, p. 461; BERNALES BALLESTEROS, Jorge, “La evolución...”, art. cit., pp. 93-95; IDEM, *Pedro Roldán. Maestro de Escultura (1624-1699)*, Col. “Arte Hispalense”, n.º 2, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1992, p. 82 [2ª Ed.]; GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico y ROMERO MENSAQUE, Carlos J., *op. cit.*, pp. 306, 326 y 331; GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico, *Evolución...*, p. 147. La talla del Cristo descendido fue documentada como obra de Cristóbal Pérez (+ 1685) en el año 1677 (Cfr. GESTOSO Y PÉREZ, José, *op. cit.*, T. I, p. 200).

78 ROMERO MENSAQUE, Carlos José y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico, *Aproximación a la historia de la Hermandad de la Sagrada Mortaja*, Hermandad de la Sagrada Mortaja, Sevilla, 1993, pp. 39 y 50; IDEM, *op. cit.*, pp. 307, 326 y 331-332. Sobre la trayectoria vital y artística del hijo de P. Roldán *El Viejo*, Vid. MORENO ORTEGA, Rosario, “El retablo de Jesús Nazareno de Osuna: aportación a la obra de Pedro Roldán *El Mozo*”, *Archivo Hispalense*, T. LXXIII, n.º 222, Sevilla (1990), pp. 191-198; MIRA CABALLOS, Esteban y VILLA NOGALES, Fernando de la, “Jesús Cautivo de Belén de Carmona: obra de Pedro Roldán *El Mozo*”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 431, Sevilla (1995), pp. 35-39; TORREJÓN DÍAZ, Antonio, “El entorno familiar y artístico de *La Roldana*: el taller de Pedro Roldán”, en ROMERO TORRES, José Luis y TORREJÓN DÍAZ, Antonio (comisarios), *Roldana*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007, pp. 71-72 [Cat. Exp.].

79 Sobre esta sillería, Vid. las contribuciones de QUINTERO ATAURI, P., *Sillas de Coro. Noticias de las más importantes que se conservan en España*, Madrid, 1908, pp. 159-160; ORTI BELMONTE, Miguel Ángel, “La Sillería del Coro de la Catedral de Córdoba”, *Arte Español*, T. IV, Madrid (1919), pp. 237-258; S. C., “La Sillería del Coro de la Catedral de Córdoba y sus críticos”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T. XXVII, Madrid (1919), pp. 124-126; AGUILAR PRIEGO, Rafael, “Bosquejo histórico de la ejecución de la sillería del coro de la Catedral de Córdoba”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, año XVII, n.º 56, Córdoba (1946), pp. 29 y 173-214; AROCA LARA, Ángel, “Notas para un estudio iconográfico e iconológico de la Sillería del Coro de la Catedral de Córdoba”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, año XLIX, n.º 100, Córdoba (1979), pp. 369-380; HERNÁNDEZ DÍAZ, José, “El sevillano Pedro Duque Cornejo en el barroco andaluz (1678-1757) (Estudio artístico e iconográfico)”, *Boletín de Bellas Artes*, 2ª época, n.º 7, Sevilla (1979), pp. 211-214 y 224-229, figuras 49-57 y 59-61; IDEM, *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757) en el arte andaluz de su tiempo*, Sevilla, 1980, pp. 22-24 [Catálogo de la Exposición homónima, Sevilla, 1980]; MORENO CUADRO, Fernando, “Algunas fuentes grabadas para la Sillería de la Catedral de Córdoba”, *Apotheca*, n.º 4, Córdoba (1984), pp. 167-176; e IDEM, “Relieves secundarios de la sillería del Coro de la Catedral cordobesa”, *Cajasur*, n.º 22, Córdoba (1986), s. p.

incluidos en el Coro del Arcipreste –localizado en el lado del Evangelio y decorado con los *Misterios de la Vida de la Virgen*–, presenta una escena en la que figura un árbol bajo cuya copa se encuentran en pie Jesús y su Madre, hablando, y, tras ellos, cuatro apóstoles. Un paisaje rocoso sirve de fondo a la composición, para la que el autor de la iconografía pudo haberse inspirado en la *Historia de la Sagrada Pasión*, del P. Luis de la Palma –que ya hemos citado al tratar de las fuentes literarias del tema⁸⁰–, la cual recoge este pasaje apócrifo en su capítulo V⁸¹. Es muy probable que la misma fuese conocida por el culto eclesiástico D. José de Capilla Bravo, Canónigo Lectoral de Sagrada Escritura (+ 1753), a quien se debe la concepción del rico y meditado programa iconográfico de la sillería, cuyos medallones grandes tenían que ser *de escultura excelentísima como la sabe y puede hazer Dⁿ Pedro*⁸².

Para concluir el presente estudio iconográfico, citamos el misterio que procesiona en Zamora la noche del Lunes Santo desde la parroquia de San Lázaro, aunque el paso se custodia todo el año en el Museo de la Semana Santa zamorana⁸³. Nos referimos al grupo escultórico *La Despedida*, realizado en 1957 en madera de pino, cedro y ciprés policromada al óleo por el académico Enrique Aniano Pérez Comendador (Hervás, Cáceres, 1900-Madrid, 1981), para la Cofradía Penitencial de Jesús en su Tercera Caída⁸⁴. En esta ocasión, el insigne escultor optó por reducir el número de personajes de la escena, efigiando únicamente a los protagonistas del momento, El Redentor y su Madre (196 cm), que han sido representados en actitud itinerante y mirándose el uno al otro. Este planteamiento iconográfico nos recuerda el de las citadas obras de devoción que sobre el tema llevó a cabo El Greco, pinturas rezumantes de intimismo realizadas con el objeto de acercar, en la mayor medida, este pasaje al fiel devoto, y así poder despertar su piedad y misericordia para con el prójimo.

Fecha de recepción: 20 de septiembre de 2009.

Fecha de aceptación: 20 de octubre de 2010.

80 *Vid. supra* nota 19.

81 MARTÍN RIBES, José, *Sillería del Coro de la Catedral de Córdoba*, Caja Provincial de Ahorros-Asociación de Amigos de Córdoba, 1981, p. 173, foto 210, n.º 52 del plano izquierdo.

82 TAYLOR, René, *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, Instituto de España, Madrid, MCMLXXXII, pp. 55-66, láms. 24-29.

83 CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés, “El Museo de Semana Santa de Zamora”, *Ars Sacra. Revista del Patrimonio Cultural de la Iglesia*, n.º 19, Madrid, julio (2001), p. 132, figuras s/n., pp. 132-133.

84 HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *El escultor Pérez Comendador, 1900-1981 (Biografía y obra)*, Editorial la Gran Enciclopedia Vasca, Barcelona, 1986, pp. 109 y 227, figura s/n., p. 106.

No queremos finalizar este trabajo sin dejar constancia de nuestro sincero agradecimiento a las personas que han colaborado en la realización del mismo: D. Manuel Sousa Sousa, Secretario 1º de la Antigua, Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús Descendido de la Cruz en el Misterio de su Sagrada Mortaja y María Santísima de La Piedad (Sevilla); Consejo de Redacción de la revista *Laboratorio de Arte* (Dpto. de Historia del Arte, Universidad de Sevilla); D. Enrique López Febles y Prof. D. Martín Vicente López Plasencia.



Albrecht DÜRER Life of the Virgin - CHRIST TAKING LEAVE of his MOTHER

Figura 1: *Despedida de Cristo y su Madre* (de la serie *Vida de la Virgen*), Alberto Durero (ca. 1504-1505).



Albrecht DÜRER Small Passion - CHRIST TAKING LEAVE of his MOTHER

Figura 2: *Despedida de Cristo y su Madre* (de la serie *La Pequeña Pasión*), Alberto Durero (ca. 1508-1509).



Figura 3: *Despedida de Cristo y su Madre*, Cornelis Engelbrechtsz (ca. 1510-1515). Rijksmuseum, Amsterdam (Holanda).



Figura 4: *Despedida de Cristo y su Madre*, Gerard David (ca. 1500). Metropolitan Museum of Art, Nueva York (E.U.A.).



Figura 5: *Despedida de Cristo y su Madre* (detalle), Wolfgang Hubert (1519). Kunsthistorisches Museum, Viena (Austria).



Figura 6: *Despedida de Cristo y su Madre*, Bernhard Strigel (ca. 1500-1525). Gemäldegalerie, Berlín (Alemania).



Figura 7: *Despedida de Cristo y su Madre*, Albrecht Altdorfer (ca. 1520). National Gallery, Londres (Inglaterra).



Figura 8: *Despedida de Cristo y su Madre*, Lorenzo Lotto (ca. 1521-1523). Staatliche Museen, Berlín (Alemania).



Figura 9: *Despedida de Cristo y su Madre*, Antonio Allegri, El Correggio (ca. 1515). National Gallery, Londres (Inglaterra).



Figura 10: *Despedida de Cristo y su Madre*, anónimo húngaro (ca. 1520-1530). Galería Nacional de Hungría (Budapest).



Figura 11: Paso de *El Despedimiento*, Ezequiel de León (1985) y anónimos canarios. Parroquia matriz de Santa Ana, Garachico (Tenerife).