

GREGORIO FERNÁNDEZ Y EL MITO DEL ARTISTA

GREGORIO FERNÁNDEZ AND THE MYTH OF THE ARTIST

MIGUEL HERMOSO CUESTA
Universidad Complutense de Madrid
<https://orcid.org/0000-0002-5665-1406>

POTESTAS, N.º 25, julio 2024 | pp. 77-114
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.8097>
Recibido: 28/05/2024 Evaluado: 14/06/2024 Aprobado: 21/06/2024



RESUMEN: El texto estudia la fortuna crítica de Gregorio Fernández desde finales del s. XVIII hasta finales del s. XX, período en el que su figura experimenta un proceso de mitificación que acomoda al artista a las necesidades sociales o políticas de cada momento. El escultor, una vez consagrado como mito artístico, se convierte en un tópico al que se atribuyen unas características que aparecen como inamovibles y que en ocasiones, como ocurre a lo largo del s. XIX se vuelven incluso en su contra al presentarlo como un escultor devoto, casi místico, vinculado a la religiosidad popular castellana de la que materializaría sus ideas. Fernández se convirtió de esta manera en un escultor naturalista, privado de un pensamiento propio sobre su arte, que no hacía sino copiar con una técnica impecable las fisonomías de un supuesto pueblo castellano convertido también en tópico desde la segunda mitad del s. XIX. Estas ideas, consagradas en multitud de textos que pueden rastrearse hasta finales del s. XX han lastrado en gran medida la comprensión del arte del escultor que ha quedado convertido, como tantos otros, en una figura sin matices que es necesario redescubrir sin

prejuicios para poder entenderlo en toda su magnitud. El texto es por una parte un estado de la cuestión, en el que se incluyen referencias no tenidas en cuenta hasta ahora por parte de la historiografía que ha tratado al escultor, y por otra una reflexión sobre la necesidad de una manera diferente de abordar el estudio de la Historia del Arte, desde un planteamiento estrictamente científico, que cuestione la validez de las verdades tradicionalmente admitidas y atienda al contexto histórico de la obra y no a las necesidades del escritor.

Palabras clave: Gregorio Fernández, Escultura, Barroco, Siglo de Oro, Arte español.

ABSTRACT: The text deals with the idea of artistic myth applied to the Baroque sculptor Gregorio Fernández, studying different texts from the 18th until the end of the 20th century and showing how every era adapts the study of Art History to its own needs. Once the artist was consecrated as a Spanish myth he became just a cliché, the incarnation of some permanent characteristics that even, as happened in the 19th century, reduced him into a devout, almost mystical sculptor, linked to a specific way of popular devotion. In this manner, the intellectual aspects of his art were lost in order to turn him into a naturalist artist who did nothing but to copy the physiognomies of a Castilian people that also became a cliché in the same 19th century. These ideas, as many a texts shows, have greatly hindered the understanding of Fernández's art, which has become a figure without nuances that must be rediscovered and studied anew in order to understand him in all its importance.

The text is, on the one hand a state of the art, which includes references not taken previously into account by the historiography and on the other a reflection on the need for a different way of approaching the study of Art History, from a strictly scientific point of view, questioning the validity of traditionally accepted ideas and enhancing the importance of the historical context in which the work of art was created.

Key words: Gregorio Fernández, Sculpture, Baroque, Siglo de Oro, Spanish Art.

INTRODUCCIÓN

El carmelita fr. Juan de Orbea en 1624 consideraba de la mayor importancia que Gregorio Fernández (1576-1636) realizara el retablo mayor del convento de las franciscanas concepcionistas de Éibar, pues «muerto este hombre, no ha de haber en este mundo dinero con que pagar lo que dejare hecho».¹ La misma admiración mostraba fr. Francisco Calderón cuando escribía en 1679 que la cabeza del *San Pedro en cátedra* (fig. 1) del monasterio franciscano de El Abrojo era «obra tan perfecta y de tanta valentía que [a] cualquiera que la mire causa pavor».²



Fig. 1. Gregorio Fernández, *San Pedro en Cátedra*, c. 1630, 150 x 113 x 90 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

1. En carta a d. Juan López de Issasi transcrita por el CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, t. II, Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889, p. 257. Isabel del Río y de la Hoz: *Gregorio Fernández y su escuela*, Madrid: Historia 16 (Cuadernos de arte español, n.º 40), 1992, p. 8 atribuye esta afirmación al rey Felipe IV.

2. ESTEBAN GARCÍA CHICO: *Los grandes imagineros en el Museo Nacional de Escultura*, Valladolid: Gráficas Andrés Martín, 1965, p. 51, JESÚS URREA FERNÁNDEZ: «Gregorio Fernández en el convento de Scala Coeli del Abrojo», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 3, 1998-1999, p. 23.

Estos elogios y otros similares dedicados al «insigne»,³ «inmortal en la fama»,⁴ «famoso y cèlebre»⁵ y «eminente»⁶ escultor en la Edad Moderna, muestran el aprecio de la sociedad tanto por la calidad de su arte como por su habilidad para crear, definir y renovar tipos iconográficos como los de santa Teresa de Jesús, la Inmaculada Concepción o el Cristo yacente, considerados modelos de tal perfección que se repetirían hasta el s. XVIII.⁷

No sorprende por tanto que entre los clientes del artista se encontraran el rey Felipe III,⁸ el duque de Lerma, el condestable de Castilla o el obispo de Segovia⁹ ni que, basándose en estos tempranos testimonios, su figura haya alcanzado un carácter casi mítico en la historiografía,¹⁰ que ha considerado que la valoración del artista ha sido siempre superlativa, llegándose a afirmar que «se vió rodeado el escultor en propia vida de una aureola y fama excepcionales. No ha necesitado de la posteridad para ser descubierto. Y esa fama jamás ha palidecido»¹¹ o que sus esculturas «no han sufrido los altibajos del capricho de la moda ni tampoco han necesitado revalorización alguna».¹² Ideas que, sin embargo, no se sustentan ante una lectura atenta de los textos que mencionan al artista durante el s. XIX y la primera mitad del XX, en los

3. Así lo calificaba el licenciado Francisco Nieto cuando registraba el fallecimiento de Fernández el 22 de enero de 1636 en el Libro de entierros de la iglesia de San Ildefonso de Valladolid, García Chico, *Los grandes imagineros*, p. 52.

4. Palabras de Juan de Peñalosa en su manuscrito de 1626 conservado en la catedral de Astorga *Relación de las fiestas que celebraron en la ciudad de Astorga el obispo y su cabildo, marqués y su ciudad, en el voto y solemnidad de la Purísima Concepción de Nuestra Señora*, fol. 13 (cito por la edición de Bernardo Velado Graña, Astorga: Museo de la Catedral de Astorga, 1996, p. 19).

5. MATEO DE ANGUIANO: *Parayso en el desierto*, Madrid: Agustín Fernández, 1713, p. 123. «Vivía por entonces en Valladolid el famoso, y cèlebre Gregorio Hernández, su hijo, y vezino, insigne en la escultura».

6. ANTONIO ACISCLO PALOMINO: *El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid: Viuda de Juan García Infançon, 1724, p. 278.

7. MARÍA CONCEPCIÓN GARCÍA GAÍNZA: «La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 38, 1972, pp. 371-389. RAMÓN PÉREZ DE CASTRO: «La huella de Gregorio Fernández y la escultura del s. XVII en Medina de Rioseco», en RAMÓN PÉREZ DE CASTRO y MIGUEL GARCÍA MARBÁN (ed.): *Cultura y arte en Tierra de Campos. I Jornadas Medina de Rioseco en su historia*, Valladolid: Diputación Provincial, 2001, pp. 161-182.

8. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ: *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1980, pp. 25-28.

9. JESÚS URREA: «Aproximación biográfica al escultor Gregorio Fernández», en Jesús Urrea (comisario): *Gregorio Fernández*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 1999, pp. 31-32.

10. La fortuna crítica de la obra del escultor ha sido analizada en parte por MARTÍN GONZÁLEZ: *El escultor*, Madrid, pp. 59-68, en Javier Burrieza Sánchez: «Gregorio Fernández: retrato histórico de un escultor en Valladolid», en JOSÉ LUIS ALONSO PONGA y PILAR PANERO GARCÍA (ed.): *Gregorio Fernández: antropología, historia y estética en el barroco*, Valladolid: Ayuntamiento, 2008, pp. 245-255 y para el siglo XIX en Valladolid por ANA CRISTINA VALERO COLLANTES: «La memoria perdida de un gran escultor», en ALONSO PONGA y PANERO GARCÍA (ed.): *Gregorio Fernández: antropología*, pp. 511-524.

11. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1959, p. 148.

12. JESÚS URREA: «Aproximación biográfica», p. 15. Un breve estado de la cuestión en Jesús Urrea: *El escultor Gregorio Fernández 1576-1636 (apuntes para un libro)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014, pp. 11-14.

que se percibe una clara fluctuación tanto en el aprecio de su obra como en el de su relevancia histórica. Estos escritos además han sido responsables en gran medida de la visión que del artista ha tenido la historiografía contemporánea, configurando una visión parcial, mitificada y basada en una serie de tópicos que lo han identificado ante todo como el autor de imágenes pasionales destinadas sobre todo a las procesiones de Semana Santa.¹³ Un género caracterizado, según la bibliografía especializada, por su carácter teatral y en el que la escultura se convertiría en un mero recurso decorativo para exaltar la religiosidad popular.¹⁴ Esta percepción se mantendría incluso a finales del s. xx, consagrando un relato según el cual el artista se convertía en un reflejo de lo que la Historia del Arte de la España de posguerra consideraba que era el barroco español, en el que Fernández

Sintoniza plenamente con la atmósfera dura y agria de aquella España del siglo xvii: la de los flagelantes, de carnes ensangrentadas y doloridos cuerpos. Los pasos procesionales más emotivos de la famosa Semana Santa de Valladolid fueron temas predilectos de este artista (...) Las esculturas de Gregorio Fernández corresponden al predicamento de la Iglesia desde el Concilio tridentino, en el sentido de que las imágenes sagradas ante todo deben incitar a la fe; este escultor realiza santos algo tristes, personas que lloran, melancólicas, porque nos transmiten el sentido último de la vida.¹⁵

GREGORIO FERNÁNDEZ EN EL CANON DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA

Sin duda en esa visión parcial, aunque como todos los tópicos no exenta de una parte de verdad, ha influido la dificultad para comprender la escultura española de la Edad Moderna, que no se adapta a los mismos parámetros que la pintura, ante la que ha quedado postergada muchas veces en los estudios del arte del siglo xvii, siendo ilustrada frecuentemente con un número reducido de imágenes que se repiten hasta convertirse en prototípicas.¹⁶ La

13. ANGUIANO: *Parayso en el desierto*, p. 108 afirma que coincidiendo con la presencia de la corte en Valladolid en 1601 Fernández «por entonces labraba los passos de la Passion del Señor, que se sacan en las Processiones de la Semana Santa, y son una maravilla del Arte, por su viveza, y primor», atribuyendo en p. 124 incluso la invención de los pasos de Semana Santa al escultor, «entallò la mayor parte de los Passos de Valladolid con gran primor y viveza, y otras hechuras, que ay en varias partes, y yo he visto algunas. Otras entallaron despues algunos Discipulos suyos, y à este modo se fueron estableciendo los Passos, como oy se usa, y en todas partes».

14. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 12.

15. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández y su escuela*, pp. 4 y 6, ideas que aparecían ya en MARÍA ELENA GÓMEZ MORENO: *Escultura del siglo xvii*, Madrid: Plus Ultra, 1963, p. 54.

16. En la exposición que dio a conocer al gran público internacional la escultura policromada española del s. xvii, Xavier Bray (comisario): *The Sacred made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, Londres: National Gallery, 2009 no se incluía una sola obra de Pedro Roldán o de otros miembros de su familia como María Josefa o Luisa, pero tampoco había ninguna escultura de Francisco de Moure, de

situación se explica en parte gracias al mayor conocimiento de la pintura española en ámbito internacional desde el s. XIX, debido en gran medida a los sucesivos expolios y ventas del patrimonio artístico, que configuraron una cierta idea de la escuela española (pictórica, no escultórica), cuyos máximos exponentes eran Velázquez y Murillo.¹⁷ Aunque algunas de esas ideas pueden rastrearse hasta la Ilustración, que caracterizó al conjunto del arte español como eminentemente religioso, realista¹⁸ y carente de profundidad intelectual o refinamiento, rozando incluso en ocasiones lo popular, contrastándolo a propósito muchas veces con las ideas que se tenían acerca del arte italiano, auténtica piedra de toque de las escuelas artísticas europeas. Una visión de la que también se resentiría la arquitectura de los siglos XVII y XVIII¹⁹ y en la que jugaron un importante papel los tópicos que se aplicaban a lo español desde el s. XVI por parte de los visitantes foráneos, reforzados desde la segunda mitad del s. XVIII por el nacimiento de los nacionalismos que tanto han lastrado la comprensión del arte hispánico de la Edad Moderna.²⁰ Al respecto es significativo el comentario de Marcel Dieulafoy en 1898 en el que tras señalar las convenciones e imposiciones religiosas que pesaban sobre los

Nicolás de Bussy o de un ámbito que no fuera vallisoletano o andaluz, un planteamiento que en realidad es el que seguía en 1951 María Elena Gómez Moreno, *Breve historia de la escultura española*, Madrid, Dossat, 1951, quien afirmaba en p. 107 «La esterilidad artística de Aragón y Cataluña en este siglo es completa. Valencia, que tuvo buena escuela de pintura a comienzos del XVII, no la tiene de escultura. De los focos artísticos castellanos del Renacimiento solo subsiste Valladolid (...) La potencia artística de este período se cifra en Andalucía, país entonces el más rico de España, y ella sobresale en escultura más que en la pintura» advirtiendo al mismo tiempo en p. 108 que «Hay mucha “España negra” en el pintoresquismo de los Cristos sangrientos y dramáticos, desfilando acompañados de procesiones de disciplinantes, entre el empavorecido fervor de los fieles».

17. JAVIER PORTÚS PÉREZ: *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid: Verbum, 2012, Francisco Calvo Serraller: *La invención del arte español*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

18. GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS: *Oración pronunciada en la junta pública, que celebró la Real Academia de San Fernando el día 14 de julio de 1781 para la distribución de premios generales de pintura, escultura y arquitectura*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1781, p. 37 «Alaben otros, en hora buena las gracias de la belleza ideal, buscada casi siempre en vano por los correctores de la Verdad y la Naturaleza; mientras que, aplaudiendo sus conatos, damos nosotros á Velazquez la gloria de haber sido singular en el talento de imitarlas». Todavía escribiría María Elena Gómez Moreno, *Breve historia...*, p. 103 que «El temperamento español ha sido siempre realista, tanto en las letras como en las artes; la evolución de éstas va paralela a la de aquéllas, y ambas, a los cambios sociales derivados de la decadencia política».

19. Como recordaba VIRGINIA TOVAR MARTÍN: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975, p. 17 «La arquitectura de este tiempo no tuvo cronista y por esto sus artífices han quedado en la oscuridad o absorbidos a veces por una brillante generación de pintores y decoradores de alto prestigio» y eso a pesar de obras tan lúcidas como la de George Kubler: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Plus Ultra, 1957.

20. Todavía en fechas recientes ANDREA ZEZZA: «Hacia la modernidad: la pintura del Renacimiento en el Nápoles español» en ANDREA ZEZZA y RICCARDO NALDI (comisarios): *Otro Renacimiento. Artistas españoles en Nápoles a comienzos del Cinquecento*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022, pp. 31-32 afirma que «al igual que la antigua Grecia, derrotada, había conquistado a los rudos vencedores romanos con su arte y su cultura, así la refinadísima Italia, derrotada, conquistó a los victoriosos españoles (...) Se determinó entonces una doble paradoja: por un lado, la de Italia que, en el momento de su máximo florecimiento cultural, al tiempo que se ofrecía como modelo de imitación para Europa, entraba en una crisis política que acabaría llevándola a perder su autonomía; por otro la de una España que, como leemos en los manuales de Historia del Arte, se convirtió a la vez en centro de la política europea y en una periferia artística». El autor no especifica cuales son esos manuales de Historia del Arte.

escultores españoles de los ss. XVI y XVII indicaba que «Por lo menos disponen de modelos maravillosos, esas mujeres expresivas, apasionadas, tan apropiadas para representar los dolores de la madre de Cristo y los éxtasis de las santas, esos hijos de marineros o de montañeses afinados por la sangre árabe que llevan en sus venas»,²¹ o como afirmaría Ricardo de Orueta en 1920

Como Gregorio Fernández es un beato, un hombre de su tiempo, el sentir suyo está relacionado íntimamente con el sentir de los demás, y todos lo aprecian y lo admiran porque todos lo comprenden y lo sienten. ¿Qué más da que sea este un arte popular, vulgar y plebeyo? Quien dice arte, tiene forzosamente que decir emoción, y puestos a sentir y a rezar, el mismo aroma ofrece el rezo de un magnate que el de un pobre campesino, que lo importante y lo difícil es que haya un sentir hondo y sincero en el rezo.²²

Por otra parte, la escultura presentaba menor variedad en su temática que la pintura, siendo predominantemente religiosa, algo que también dificultaba su venta. Su posibilidad de exportación se reducía debido al tamaño y peso de muchas de las imágenes, que estaban realizadas en su mayor parte en madera policromada, material difícil de vincular con la escultura clásica y que no se consideraba tan digno o tan complejo de trabajar como el mármol o el bronce a pesar de que su calidad era reconocida en España, pues para Ponz «si las cosas de esta clase se pudiesen extraer con tanta facilidad como las pinturas, no tendría menor reputación Gregorio Hernández dentro, y fuera del Reyno, que Murillo, Velazquez, Rivera, y otros nacionales».²³

También es cierto que los tratados artísticos españoles de los siglos XVII y XVIII se centraron con más frecuencia en el arte pictórico y que autores como Francisco Pacheco (1564-1644), Vicente Carducho (c. 1576-1638) o Acisclo Antonio Palomino (1655-1726) eran pintores, por lo que en su empeño para que su arte fuera reconocida como liberal²⁴ resaltaban sus diferencias con respecto a la escultura, que desde la famosa polémica sobre el

21. MARCEL DIEULAFOY: «La statuaire polychrome en Espagne», *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1898*, t. XXVI, París: Alphonse Picard et fils, p. 803.

22. RICARDO DE ORUETA: *Gregorio Fernández*, Madrid, Calleja, 1920 (cito por la edición de Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2013, p. 30) en pp. 26-27 ya había afirmado que «lo primero que aparece a través de su obra es el hombre de su tiempo: el devoto. Sus esculturas son bellas, producen emociones estéticas, deleitan; pero, más que para eso, parecen hechas para que les rece la gente. Las tragedias cristianas, narradas por él, se convierten en melodramas. Sus víctimas son muy víctimas; inspiran más lástima que admiración o respeto; están arrancando el ¡pobrecito mío! De la beata; sus traidores, muy traidores; sus graciosos, verdaderos bufones (...) El dolor de Gregorio Fernández no tiene elevación ni matices: es sencillo, plebeyo, estridente, pero es humano, está visto y sentido, palpitado en su propio corazón (...) Podrá ser que no eleve sus miras, pero es sincero, honrado, no tiene jamás una pedantería, y el sentimiento que despierta tiene el brote espontáneo de la naturaleza sin cultivo».

23. ANTONIO PONZ: *Viage de España*, t. XI, Madrid: Joaquín Ibarra, 1783, p. 44.

24. JULIÁN GÁLLEGO: *El pintor de artesano a artista*, Granada: Universidad de Granada, 1976, Francisco Calvo Serraller: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1991.

paragone entre las artes surgida en la Italia del s. xv aparecía como una creación ruidosa y polvorienta, eminentemente manual y por tanto artesanal, de la que interesaba además destacar su dependencia de la policromía a la hora de conseguir un aspecto final satisfactorio. Palomino muestra una marcada preferencia en su tratado por la pintura frente a la escultura²⁵ y lo mismo hará Gaspar Melchor de Jovellanos en 1781 en su discurso pronunciado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el que frente a los numerosos comentarios que dedica a los pintores concede un breve párrafo a los escultores y solo en el momento de resaltar la decadencia de la pintura tras la muerte de Velázquez:

Lo mismo sucedió con la Escultura. Cano, Montañés, Hernández, y Pereyra la habian cultivado con esplendor en Granada, Sevilla, Valladolid y Madrid; pero por su muerte apenas quedó alguno capaz de reemplazarlos, si ya no damos esta gloria á Mena y la Roldana²⁶

Los propios escultores eran conscientes de esta situación y por ese motivo Arce y Cacho en 1786 se lamentaba de la ausencia de tratados de escultura similares a los que existían sobre pintura afirmando que «es mucha desidia de nuestros Escultores Españoles no haber un exemplar, que nos dé reglas fixas de una materia tan importante, sin cuyo sólido cimiento estamos expuestos á los mas clásicos yerros». ²⁷ Su referente seguía siendo el arte italiano, pues incluía a Mantegna, Rafael, Correggio y Tiziano entre los artistas más importantes y destacaba entre los escultores españoles a los que habían estado en Italia como Gaspar Becerra (1520-1568) o Alonso Berruguete (c. 1490-1561), a quien tilda de «seco y duro»²⁸ en los relieves del retablo de San Benito de Valladolid. En su texto menciona también a Juan de Juni (1506-

25. PALOMINO en *El Parnaso*, de un total de 226 biografías, incluye solo 31 breves vidas de artistas que practicaron la escultura (entre los que se encuentran El Greco o Juan de Valdés Leal, artistas que hoy se considerarían ante todo como pintores).

26. JOVELLANOS: *Oración pronunciada*, p. 48, continúa afirmando que «La ruina de la Arquitectura precediera algun tanto á la de las otras Artes. Perdió primero la regularidad, y el decoro, de que habían dado tan buenos exemplos Toledo, Herrera, el Greco, y los mismos Cano y Hernandez».

27. CELEDONIO NICOLÁS DE ARCE Y CACHO: *Conversaciones sobre la escultura, compendio histórico, teórico y práctico de ella*, Pamplona: Joseph Longas, 1786, p. 322.

28. ARCE Y CACHO: *Conversaciones*, p. 372, en pp. 489-490, afirma que «es constante que en España los individuos de la Escultura han estado tan silenciosos, que no me presentarán un exemplar autorizado mas que la traducción del Varqui por Castro, para aclarar su verdad, agoviado de infinitas ingraticudes».

1577), Luisa Roldán (1652-1706) y Francisco de Moure (c. 1580-1636)²⁹ pero olvida a Gregorio Fernández excepto en una nota marginal.³⁰

Esa desatención a la escultura española quedaba también de manifiesto en las cartas que Ramón Cabrera e Isidoro Bosarte publicaron en el *Diario de Madrid* en 1787 y 1788 en las que se recordaba que

lo mas oportuno sería el que alguno se dedicase á formar una obra compuesta de tres tratados, escribiendo en uno las vidas de los Pintores, en otro la de los Arquitectos, y en el tercero las de los Escultores, á cada uno de los cuales tratados debería preceder una historia de estas Artes en España.³¹

Ceán Bermúdez, que incluiría una biografía de Gregorio Fernández en su *Diccionario*,³² emprendería esta tarea, redactando una serie de breves diálogos, que quedarían en parte inéditos³³ y que no alcanzan la extensión ni la importancia de otras de sus obras. A pesar de estas carencias, el artista en esta progresiva cuanto irregular conformación del canon escultórico español aparecía casi como el único representante de la escuela barroca castellana, mientras de la andaluza se recordaban más nombres, ante todo a Montañés, pero también a Pedro de Mena y a Pedro y Luisa Roldán.³⁴ La situación no cambió sustancialmente a lo largo del s. XIX si todavía en 1912 era posible afirmar que «Hace algunos años era casi desconocida en absoluto la historia de la escultura española en la mayor parte de sus principales períodos anteriores á los fines del siglo XV»,³⁵ no siendo hasta mediados del s. XX cuando

29. ARCE Y CACHO: *Conversaciones*, p. 515, menciona al «grande Escultor Maure [sic], conocido por el Gallego, que hizo los baxos relieves de la sillería de la Catedral de Lugo, y una medalla del Sepulcro de Christo que está en el Monasterio de Monges Bernardos de Sobrado en Galicia, que es un primor del Arte, nos dá la fama y sus obras buenos testimonios que lo patentizan».

30. ARCE Y CACHO: *Conversaciones*, p. 126, cuando menciona la planta espadachina (la colocación de los pies en ángulo obtuso desde los talones) afirma que «El gran Cano, el insigne Pereyra, y mis dos paysanos Barba y Manuel Gutierrez, cuyas obras te he enseñado tantas veces en esta Corte, con las de Pedro Alonso, y Gregorio Hernandez, seis excelentes Profesores del siglo pasado usaban mucho de ella».

31. RAMÓN CABRERA: «A los Diaristas», *Diario de Madrid*, n.º 104, 13 de abril de 1788, pp. 405 y 406, precisamente en p. 406 se subraya que «Palomino da muy escasas noticias de los Arquitectos y Escultores». Sobre esta cuestión, Daniel Crespo Delgado: «Diario de Madrid 1787-1788. De cuando la historia del arte español devino una cuestión pública», *Goya*, n.º 319-320, 2007, pp. 246-258.

32. JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Viuda de Ibarra, 1800, t. II, pp. 263-271.

33. Se conservan en dos volúmenes manuscritos en la Biblioteca Nacional de España, «Diálogos de Ceán», Mss 21.450 y «Ocios de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez sobre Bellas Artes», Mss 21.458.

34. *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, n.º 167, 9 de febrero de 1789, pp. 881-882, «Entre los escultores, cuyas obras ha exáminado desde Felipe III hasta Carlos II, merecen particular mencion Gregorio Hernandez, Don Pedro Mena, Pedro Roldan, su hija Luisa y Josef Mena».

35. ENRIQUE SERRANO FATIGATI: *Escultura en Madrid. Desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*, Madrid: Hauser y Menet, 1912, p. 1.

se elaborara un panorama general, aunque todavía incompleto, de la historia de la escultura en España.³⁶

Su prestigio se mantendría a lo largo de parte del s. XIX, siendo recordado en 1808 por José Luis Munárriz entre los «insignes maestros, honor de España»³⁷ y en 1847 por Rafael Monje gracias a su «delicado anatomizar»,³⁸ mereciendo que su efigie fuera incluida entre las de los artistas españoles que debían figurar en el exterior del Museo del Prado (fig. 2).³⁹



Fig. 2. Ramón Barba, *Gregorio Fernández*, 1830, Madrid, Museo Nacional del Prado

36. MARÍA ELENA GÓMEZ MORENO: *Breve historia de la escultura española*, Madrid: Dossat, 1951, en el que no figuran Jerónimo Hernández, Francisco de Moure, Nicolás de Bussy o José Ramírez de Arellano.

37. JOSÉ LUIS MUNÁRRIZ: *Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro señor a los discípulos de las tres nobles artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de setiembre de 1808*, Madrid: Ibarra, 1832, p. 179.

38. RAFAEL MONJE: «El monasterio de Guadalupe II», *Semanario pintoresco español*, n.º 35, 29 de agosto de 1847, p. 275 valoraba el retablo mayor del monasterio en los siguientes términos «Cuanto pudiéramos encarecer aquí los primores que se refieren á la destreza del tallista se encierra en su glorioso nombre. Las estatuas del apostolado ofrecen cada una de por sí el tipo mas filosófico de los predicadores evangélicos; y en los grutescos que tanto realce dan á las columnas, arquitrabes y salientes domina la sencillez de Herrera, el delicado anatomizar de Gregorio Hernández y las formas del elegante Covarrubias empapadas en el sistema del siglo XVI que á la sazón espiraba».

39. La selección de artistas fue elaborada por Ceán Bermúdez a petición del duque de Híjar, el busto fue esculpido por Ramón Barba en 1830, LETICIA AZCUE BREA: «El ornato exterior del Museo del Prado. Un programa escultórico inacabado», *Boletín del Museo del Prado*, XXX, 48, 2012, pp. 106-107.

Gregorio Fernández se convertía así en uno de los nombres recurrentes de la historia de la escultura española, un artista siempre citado aunque no muy estudiado. Por eso mismo sorprende que, a diferencia de lo que ocurría con la pintura, en la que siguiendo el modelo vasariano, se veía una progresión desde Antonio del Rincón hasta Velázquez, en la historia de la escultura de la Edad Moderna en España la historiografía percibía una regresión desde Alonso Berruguete, «hombre de espíritu sublime, y en todas las tres Artes tan Eminente, como si en cada una sola hubiera empleado todo su estudio»⁴⁰ hasta Gaspar Becerra, Juan de Juni y el propio Gregorio Fernández, considerados sus epígonos y, por tanto, inferiores en talento y calidad. De hecho el propio Palomino frente a las páginas consagradas a Berruguete dedicaba una biografía conjunta a Juni y Fernández, a quienes consideraba contemporáneos,⁴¹ aunque hay que reconocer que dicha asociación era comprensible hasta cierto punto, al haber adquirido el artista gallego en 1615 por trescientos ducados las casas, con el taller anexo, que fueron de Juan de Juni en Valladolid.⁴² Este hecho ofrecía a la literatura artística un elemento ideal a la hora de crear un discurso de continuidad histórica sin altibajos desde la figura de Alonso Berruguete, pasando por Juan de Juni, hasta la de Gregorio Fernández,⁴³ configurando una trinidad artística de calidad decreciente en la que el maestro de Sarria sería el heredero ideal de sus predecesores,⁴⁴ hasta el punto de haber sido considerado en 1900 discípulo de Juni.⁴⁵ La idea de esa decadencia progresiva de la escultura puede rastrearse de nuevo hasta los ilustrados españoles, apuntando Ceán Bermúdez en 1819 que

40. PALOMINO: *El Parnaso español*, p. 239.

41. PALOMINO: *El Parnaso español*, pp. 277-279.

42. JOSÉ MARTÍ I MONSÓ: «Gregorio Fernández», p. 224.

43. FRANCISCO JAVIER PARCERISA: *Recuerdos y bellezas de España. Valladolid, Palencia y Zamora*, Madrid: Imprenta de López, 1865, p. 89, «Y no menor veneración despierta á la salida del Campo Grande esquina á la calle de S. Luis el sitio de la casa de aquel Juan de Juni, gloria peculiar de Valladolid, que por los mismos años poblaba de escelentes efigies sus altares; cuya habitación quiso poseer, comprándola medio siglo después á su hija, el famoso Gregorio Hernández heredero de su genio privilegiado». DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, p. 4, añade un matiz emotivo a esta adquisición al afirmar que «En 1615 compró las casas donde había vivido Juan de Juni, escultor por el que sentía profunda admiración».

44. Sin embargo, MARÍA ELENA GÓMEZ MORENO: *Breve historia* resaltaba en p. 109 la falta de vinculación del escultor con la tradición vallisoletana, tema sobre el que insistía años más tarde, en *Escultura del siglo XVII*, p. 53 «La aparición de Gregorio Fernández en la escultura castellana del XVII resulta tan poco explicable como la de Berruguete en el siglo anterior. Ambos surgen contradiciendo el estilo de la época, sin maestros ni antecedentes claros (...) Fernández surge en la escultura castellana con la potente personalidad del genio creador, que no ha aprendido de sus predecesores sino la materialidad del oficio. Si en sus primeras obras se advierte dependencia con la de sus probables maestros, el proceso posterior de Fernández no tiende a madurar tal aprendizaje, sino a contradecirlo, desprendiéndose progresivamente de sus modalidades estilísticas».

45. Antonio García Maceira: «El célebre escultor Gregorio Fernández», *Revista contemporánea*, año XXVI, tomo CXIX, 1900, p. 516, «Fué discípulo del flamenco Juan de Juni, en cuyo taller entró en 1586».

Pero ah! Esta alta perfeccion y aprecio de la Escultura duró muy poco tiempo en España. Se acabó con la muerte de Felipe II y con el siglo XVI, y á no ser por la buena semilla, q.^e sembraron los ultimos profesores q.^e te he referido, y algunos pocos genios originales, q.^e la sostuvieron, los discipulos hubieran dado al traste con el arte en el Siglo XVII. Seducidos con el lujo, con la alteracion de las costumbres, y con la decadencia de las Ciencias (...) abandonaron las reglas de la nuestra, se separaron de la naturaleza y del antiguo, y se entregaron al capricho de los ignorantes, q.^e es el maestro del mal gusto.⁴⁶

Un mal gusto que sería típico del arte escultórico del s. XVII

Entró el XVII y con la libertad de obrar en las artes lo que á cada profesor se le antojaba. Pareciendo demasiado severas las reglas de los antiguos, se apartaron de ellas, y suponiendo que el entendimiento humano no debía tener trabas, se entregaron al capricho, y aunque buscaban la verdad artistica en la naturaleza, como no aprendian á verla con las reglas, no sabian demostrarla.⁴⁷

La idea de que las crisis económica y política resultarían en una crisis artística, en la que Velázquez y Murillo serían las excepciones, se mantendría hasta el s. XX,⁴⁸ que tardó mucho en reconocer la calidad de Fernández, por eso afirmaba Giner de los Ríos en 1883

¿Qué nombre español, por ejemplo, puede ponerse al lado del de Berruguete en todo el siglo XVI? Balmaseda, Villalpando, Juan de Juni, Gregorio Hernandez, Becerra mismo, quedan muy por bajo. Ninguno muestra aquella energía de idea y de composición, aquella grandiosidad, aquella nobleza, aquel aliento que viene derecho de Italia, pero que, del lado acá del Pirineo, sólo él sabe sentir cual corresponde.

Y continuaba escribiendo de Gregorio Fernández

Su *Santa Teresa* y su *Cristo* son estatuas medianas y agradables; pero nada más. Su famoso paso del Descendimiento, en la iglesia de la Cruz (donde

46. JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ: «Diálogos de Ceán», Madrid, BNE, Mss 21.450, ff. 75v-76r. El «Diálogo sobre el arte de la escultura» entre Alonso Berruguete y Alonso Cano, tiene fecha de 18 de marzo de 1819 y ocupa los ff. 61r-78r.

47. JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ: «Ocios de D. Juan Agustin Cean-Bermudez sobre Bellas Artes, Escritos por el mismo en Madrid desde el año de 1816 al de 1822, que copia su hijo en el de 1833», Madrid, BNE, Mss 21.458, f. 27v. La historia de la escultura en España ocupa los ff. 11r-30r (que en la numeración original del manuscrito se corresponden con las pp. 117-157).

48. SERRANO FATIGATI: *Escultura en Madrid*, p. 28 «Tuvo la suerte de que encarnara en él la representación de un interesante periodo de crisis artística y nacional en el paso del siglo XVI al XVII, y él fué uno de los más altos de entre los genios producidos por las diversas ramas del saber humano que contribuyeron á dar excepcional esplendor al anverso de aquella medalla de la sociedad de su tiempo, cuyo reverso político fué entonces, como en otros periodos de nuestra vida nacional, tan mate, tan sombrío, tan lleno de manchas».

abundan sus obras) y su otro Descendimiento en la primera sala del Museo, son muy desiguales; y aunque sólo habrá hecho él las principales figuras, éstas tienen poco interés, menos sentimiento y ninguna delicadeza, siendo tan vulgares algunas que cuesta trabajo comprender cómo ha podido su autor adquirir, aún en España, modernamente tan pobre en este arte, el renombre de que en general viene gozando⁴⁹

Berruguete quedaba así identificado como la encarnación del genio romántico, de imaginación fogosa, que ha conocido personalmente el arte italiano y para el que la materia constituye un estorbo a la hora de plasmar sus ideas, mientras que Fernández, que nunca viajó a Italia, sería solo un técnico competente que repetiría una y otra vez los mismos temas ayudado por un amplio taller⁵⁰ con el que se iniciaría la decadencia de la escultura castellana.⁵¹ Este criterio perduraría en el tiempo como indican los comentarios de Rouanet en 1900

Es incontestable que su talento es muy inferior al de los maestros que hemos estudiado precedentemente. No se encuentra en él ni la ciencia de Berruguete ni la potencia de Juni. A la anatomía de sus personajes le falta generalmente vigor (...) Incluso se le puede reprochar no haber sabido variar las fisonomías de sus figuras (...) Por último los paños, a pesar de su buena ejecución, tienen frecuentemente algo ya visto y banal⁵²

Ideas en las que insistiría Agapito y Revilla en 1914 al asegurar que «El gran maestro Gregorio Fernández fué imaginero, sin los arranques, sin las genialidades de aquéllos [Berruguete y Juni]»,⁵³ al igual que Orueta en 1920⁵⁴

49. FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS: «La escultura castellana», *Ilustración artística*, n.º 93, 8 de octubre de 1883, p. 327, en p. 328, afirma que «Si desde Berruguete a Juni el arte decae, mayor es todavía el descenso desde Juni a Gregorio Hernández, sucesor de ambos en el orden del tiempo (1566-1636), y aun del último en la casa y taller, pero que sería temeridad comparar un solo instante con el ilustre hijo de Paredes».

50. GÓMEZ MORENO: *Escultura*, pp. 54 y 55, «De su taller salieron las esculturas de numerosos retablos (...) imágenes sueltas y pasos procesionales; todo enteramente homogéneo de estilo, pero desigual en calidad, según fuese mayor o menor su intervención directa. La personalidad de Gregorio se impone con fuerza a sus colaboradores; él da los modelos, vigila la ejecución, pone mano en las partes más delicadas y realiza por entero las esculturas de más compromiso, siempre las menos en la producción superabundante del taller». Sobre el taller María Antonia Fernández del Hoyo: «Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 49, 1983, pp. 347-374.

51. MARTÍ I MONSÓ: «Gregorio Fernández», p. 236 «decadentes fueron sus inmediatos sucesores; mejor dicho, no dejó descendencia. Sus discípulos, sus imitadores, carecieron de arte y de verdadero espíritu religioso: tomaron del maestro lo puramente externo y lo desvirtuaron hasta llegar a la producción comercial y amanerada de las *imágenes de vestir*».

52. LÉO ROUANET: *La Sculpture sur bois au Musée de Valladolid*, París: A. Davy, 1900, pp. 12-13.

53. JUAN AGAPITO Y REVILLA: «Una obra auténtica de Berruguete», *La construcción moderna*, n.º 22, 30 de noviembre de 1914, p. 346.

54. ORUETA: *Gregorio Fernández*, p. 30, «Y estas son las dos grandes emociones trágicas que traduce el arte de Gregorio Fernández: la de dolor agudo y la de muerte dolorida (...) Otras muchas de sus

e incluso Martín González en 1959 cuando escribía que «Juni encarna el genio. Fernández el talento, la habilidad»,⁵⁵ y eso a pesar de que voces desprejuiciadas como la de la condesa de Pardo Bazán en 1910 ya habían llamado la atención sobre la calidad y la importancia de la obra de su conterráneo.⁵⁶

GREGORIO FERNÁNDEZ COMO MITO ARTÍSTICO

Si Berruguete aparecía en la literatura artística del s. XIX como figura mítica revolucionaria, heraldo de las novedades de la modernidad italiana, que habría trasplantado a un sustrato no del todo preparado para recibirlas, Gregorio Fernández se convertiría en el representante prototípico del arte castellano del s. XVII, opuesto a lo italiano y a lo andaluz.⁵⁷ Como perfecto hijo de su tiempo encarnaría las ideas que esa centuria tenía sobre la sociedad española posterior a Trento. Así se asentaría otra de las ideas recurrentes que han pesado en la visión del artista, la de su acendrada religiosidad, sobre la que, por otra parte, no cabe dudar⁵⁸ pero que tuvieron otros artistas

esculturas ofrecen variantes, derivaciones de estas notas emocionales, pero menos sentidas, o sentidas con menos sinceridad. En otras expresiones que no son de dolor, pero que le andan muy cerca, en la de contemplación exaltada y misticismo, por ejemplo, que había de inspirar unas obras tan admirables a los grandes artistas que vinieron después, se le ve luchar para cristalizar el tipo y conseguir el acierto, pero éste no llega nunca a ser completo».

55. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 149, «Juni encarna el genio. Fernández el talento, la habilidad. En Juni coincidió el pleno dominio de la técnica con la imaginación artística creadora; era un artista nato. El caso de Fernández se ofrece distinto. Como técnico, como hombre de oficio, también era irreprochable; pero no estuvo a la misma altura su inventiva, ya que era un artista más hecho que nacido».

56. EMILIA PARDO BAZÁN: «La vida contemporánea», *La ilustración artística*, n.º 1475, 4 de abril de 1910, p. 218, critica los «quemables y antipáticos santos á la francesa, las figuras almibaradas y dulzonas de cartón piedra, retocadas de purpurina. Una nación donde tanto abundan las magnificencias artísticas en los templos; donde se conservan las obras de Gregorio Hernández y Salzillo, Montañés y Juan de Juni, ¿no debiera caminar por la vía que ellos dejaron expedita, en vez de aceptar género extranjero?».

57. GÓMEZ MORENO: *Breve historia*, p. 107 «Mientras en Andalucía los escultores aparecen unidos, formando escuela, pero con personalidad independiente, en Castilla surge el artista aislado, fuerte y renovador, sin relación con lo precedente apenas y dejando tras de sí larga estela de imitadores sin genio (...) Castilla, rebelde y gregaria a un tiempo; ambiente de mediocridad, en el cual surge el genio, recogiendo cuanto de valía hay en el espíritu popular; el pueblo lo exalta e imita, sin que sirva su obra de estímulo productor de valores nuevos».

58. MARTÍ I MONSÓ: «Gregorio Fernández», n.º 6, p. 225 recordaba que el escultor había donado diferentes cantidades a la iglesia vallisoletana de San Ildefonso y que (p. 214) en su testamento legaba 150 reales a la iglesia de Sarria. García Chico: *Los grandes imagineros*, p. 52 indica como en el mismo documento Fernández dejó 50 reales de limosna para la fábrica de la torre de la iglesia de San Ildefonso de Valladolid. URREA: «Aproximación biográfica», 1999, p. 36.

como Juan de Juanes,⁵⁹ Gaspar Becerra⁶⁰ o Bartolomé Esteban Murillo,⁶¹ que no alcanzaron, a diferencia de Fernández, la suerte de canonización laica que le deparó el s. xx.

Es de nuevo Palomino quien destacaba la calidad humana del escultor y especialmente su caridad, ya que

Esta el dicho Gregorio en opinion de Venerable, por sus muchas virtudes; pues no hazia Efigie de Christo Señor Nuestro, y de su Madre Santissima, que no se preparasse con la Oracion, Ayunos, Penitencias y Comuniones, porque Dios le dispensase su gracia para el acierto (...) su casa era tan conocida de los pobres, como pudiera serlo un Hospital, y assi acudian à ella con todas sus necesidades: pues no se contentaba Gregorio con remediarles el hambre, y socorrerles su desnudez, sino curarles tambien sus dolencias.⁶²

La alta calidad de su obra y su carácter trascendente, se deberían por tanto a su virtud, reflejada en sus ayunos, penitencias,⁶³ probidad⁶⁴ y desengaño del mundo, que le habría llevado incluso a simular su velatorio en su taller,⁶⁵ cualidades todas que habrían mantenido su cadáver incorrupto.⁶⁶

59. PALOMINO: *El Parnaso español*, 1724, p. 264, «hizo Imagenes de mucha devocion: porque además de ser Varon de conocida virtud, se preparaba con la Confession, y Comunion antes de Pintarlas».

60. PALOMINO: *El Parnaso español*, p. 246 narra la creación milagrosa de la Virgen de la Soledad encargada a Becerra para el convento de Mínimos de la Victoria en Madrid.

61. PALOMINO: *El Parnaso español*, p. 423, «Fue ultimamente nuestro Murillo, no solo favorecido del Cielo por la Eminencia de su habilidad, sino por los dotes de naturaleza: de buena persona, y amable trato, humilde; y modesto tanto, que no se desdeñaba de tomar correccion de qualquiera».

62. PALOMINO: *El Parnaso español*, 1724, p. 278.

63. VIÑAZA: *Adiciones*, t. II, p. 261, transcribiendo un texto de Bernardo Serrada (+1733), obispo de Panamá y de Cuzco recuerda que «es tradición que no puso mano en escultura alguna sin prevenirse primero con la oración, ayuno, mortificación y penitencia».

64. Afirmaba el P. Orbea en carta de 20 de agosto de 1624 que «es hombre de muy ajustada conciencia y le parece que no siendo buena escultura, ensamblaje y talla, no merece ningun dinero», Viñaza: *Adiciones*, t. II, pp. 256-257.

65. AUGUSTO DANVILA JALDERO: «Excentricidades artísticas», *Ilustración artística*, n.º 368, 14 de enero de 1889, p. 27 «dos palabras acerca de las lúgubres manías de Gregorio Hernández, el preclaro escultor que tanta fama logró en Valladolid y en ambas Castillas en el primer tercio del siglo XVII. Hombre de vida ejemplar, alternaba los estudios artísticos con las prácticas más devotas de mortificación y caridad (...) pero Gregorio Hernández llevaba más adelante sus téticas ideas y un contemporáneo refiere que en algunas ocasiones su taller situado en el Campo Grande aparecía cubierto de negros paños y fúnebres atributos, y los asombrados discípulos encontraban á su maestro, rodeado de blandones, vestido de carmelita é inmóvil dentro del ataúd, que al efecto tenía preparado y del que no salía sino á ruegos de su atribulada esposa».

66. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario*, t. II, p. 264, afirma que en Valladolid se mantiene «la tradición de que se conserva entero su cuerpo en la iglesia del Cármen calzado, lo que aseguran los religiosos, por haberle visto así doce años hace».



Fig. 3. Gregorio Fernández, *Cristo yacente*, c. 1614, El Pardo, Convento de Nuestra Señora de los Ángeles

Esta humanidad se habría visto recompensada con la ayuda divina a la hora de realizar esculturas como el *Cristo yacente* de El Pardo (fig. 3) del que el propio escultor habría dicho «el cuerpo yo le hize, pero la cabeza la hizo Dios»,⁶⁷ o como la santa Ana del convento del Carmen de Madrid, tan venerada que fue transportada a hombros desde Valladolid a Madrid y que habría sido la responsable del embarazo de la reina Mariana de Austria.⁶⁸ Pero también hay que tener en cuenta que Palomino cuidadosamente comenzaba su frase con ese «está (...) en opinión de venerable», sin implicarse personalmente en dicha afirmación, que otros escritores como Ponz incluso contradicen al recoger un testimonio de su irascibilidad.⁶⁹ Esa prudencia en el manejo de las fuentes se olvidaría a lo largo de buena parte del siglo xx y si en 1912 Fernández todavía era un hombre y artista «sencillo, honrado,

67. ANGUIANO: *Parayso en el desierto*, p. 108, «Passò luego a formar la cabeza; pero no le sucedió con tanta felicidad, como en la formación del cuerpo, porque aviendo hecho una, no le contentò. Hizo despues otra, aun con mayor cuydado, mas tampoco salió à toda su satisfaccion. Determinòse à hazer tercera cabeza, y para que Dios le diesse el acierto, que deseaba, se humillò en su Divino acatamiento, ayunò tres dias y confessò, y comulgò, y se lo suplicò en sus oraciones. Despues de tan piadosa preparacion, entallò la tercera cabeza, y esta le salió tan perfecta, que es una admiracion, y excede à todo el primor del Arte. El mismo à si mismo se desconociò, quando la viò yà acabada; y tanto, que solia dezir, el cuerpo yo le hize, pero la cabeza la hizo Dios. Es la Sagrada Imagen de cuerpo entero difunto, y toda su escultura, y proporcion de miembros, de pies à cabeza, pasma, y admira à los mas primorosos Artifices; y tanto, que les parece, que no fuè entallada por manos de hombre, sino por las de algun Angel del Cielo».

68. VIÑAZA: *Adiciones*, t. II, pp. 261-262 «Así lo experimentó la Reina Nuestra Señora Doña Mariana de Austria, la que en su grave desconsuelo por faltarle sucesión, después de repetidos ruegos á diversos Santos, consiguió el logro de sus deseos, poniendo por intercesora á la gloriosa Santa Ana, venerando ésta su imagen en el Real Convento, el que favorecían los Reyes todos los años con su asistencia el día de la Santa».

69. El representante del cabildo de la catedral de Plasencia recordaba en carta de 26 de marzo de 1629 que el escultor «fuera de ser noble hidalgo, es de suyo muy sentido, y colérico» la carta fue transcrita por ANTONIO PONZ: *Viage de España*, t. VII, Madrid: Joaquín Ibarra, 1778, p. 102 y por José Martí y Monsó: *Estudios histórico-artísticos: relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid: Leonardo Miñón, 1898-1901, p. 400. La idea de la irascibilidad del maestro fue recogida por Gómez Moreno: *Escultura*, p. 54.

cristiano»⁷⁰ y en 1920 «un hombre bueno, caritativo y profundamente religioso»,⁷¹ en 1924 ya se señalaba que «sus discípulos, cuando le imitaron, cayeron en el adocenamiento y en la mediocridad. Les faltaba el espíritu cristiano-artístico que movía su gubia»⁷² llegando a afirmarse en 1952 que

En las horas de reposo gustaba de la lectura de libros devotos; los de Fray Luis de Granada, con los del Padre Luis de la Puente, eran cantera inagotable; a ellos acudía cuando llegaba el encargo de un 'paso'. Consecuencia lógica, quien hace imágenes de Cristo, con Cristo debe de estar de continuo.⁷³



Fig. 4. Diego Valentín Díaz, *Gregorio Fernández*, c. 1630, 54 x 39 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

70. JOSÉ MARTÍ Y MONSÓ: «Gregorio Fernández. Su vida y sus obras (1576?-1636)», *Museum. Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, 1912, II, n.º 6, p. 226, en p. 234 afirma que «cuando se veían en público sus obras construidas sabiamente e impregnadas de espíritu cristiano, todos las comprendían, entusiasmándose ante ellas con fervor religioso» afirmando también que «Felipe el Borgoñón, Berruguete, Giralte, Juní y tantos otros (...) si merecieron gran estima de sus coetáneos, no se identificaron tan estrechamente con el público: tendrían quizá más arte, más ciencia, más estilo; pero ni en lo humano eran tan humanos ni en lo divino tan divinos».

71. ORUETA: *Gregorio Fernández*, p. 21, el párrafo continúa así «Amantísimo padre, mantiene en su casa a su hija y a su marido durante el primer matrimonio de aquella, y durante el segundo, no sólo mantiene en casa a los esposos, sino también al padre de su yerno que, aun después de muerto éste, continúa viviendo en la casa hasta que fallece».

72. JUAN AGAPITO Y REVILLA: «Los maestros de la escultura vallisoletana V, Gregorio Fernández», *Revista histórica*, n.º 3, 1924, p. 118.

73. ESTEBAN GARCÍA CHICO: *Gregorio Fernández*, Valladolid, Escuela de Artes y Oficios artísticos de Valladolid, 1952, p. 13. La frase la repetiría trece años después en su obra *Los grandes imagineros...*, p. 44.

Esas características se buscaban también en su retrato (fig. 4), afirmándose en 1959 que en él el escultor «tiene facciones ordinarias» pero una «mirada inteligente y profunda, entre bondadosa y enfermiza»⁷⁴ y en 1991 que es el rostro del «escultor idolatrado, con fama de santidad, cuya conversación y amistad procuraban las personas más influyentes».⁷⁵ Su producción se convertía también así en imagen de su temperamento⁷⁶ y el arte, según un criterio romántico, revelaba al artista, obviando elementos como el mercado, las exigencias de la clientela con la que se contrata una obra o los precedentes iconográficos que en ocasiones se podían imponer al creador, en un ejercicio de anacronismo en el que importaba más acomodar el pasado a una particular visión social y religiosa del presente que intentar entenderlo plenamente en su contexto. Por eso no sorprende que para Martín González en 1959 «no puede conceptuarse sólo como realista a un maestro que tocó las más elevadas cumbres de lo místico»⁷⁷ o que Gómez Moreno en 1963 afirmara que «Gregorio Fernández debe mucho más al ambiente espiritual de su tiempo que al artístico» puesto que «En tal ambiente, Gregorio Fernández hace escultura como quien hace oración»,⁷⁸ llegando a aseverar García Chico en 1965 que era un «Hombre bueno, caritativo, ayunaba y se disciplinaba con harta frecuencia»⁷⁹ y que

74. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 143. El mismo autor en «La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXVII, 1, 1959, p. 400.

75. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid: Cátedra, 1991, p. 42, donde de nuevo el retrato «Muestra anchas facciones, pelo lacio y mirada bondadosa». Ahondando en esa línea puede recordarse que incluso su escritura fue sometida a un estudio grafológico en el que se llegó a la conclusión de que el autor era de «naturaleza bondadosa y provisto de un amplio sentido de protección hacia los demás, pudiéndosele considerar como persona esforzada, voluntariosa y constante», Jesús Urrea: «Aproximación biográfica», 1999, p. 38.

76. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 143 «Hay razón para incurrir en el psicologismo. Su religiosidad no admite dudas, es sincera y profunda. El siglo XVI produjo con insistencia este tipo de artista devoto hasta la saciedad, como ya observó Mâle. Montañés, Fernández, Bernini, he aquí artistas ajustados a los programas de Trento».

77. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 149 «Esta trilogía definiría el arte de Fernández: vitalismo, vida palpitante, carne viviente; realismo, conocimiento de la verdad, amor a la naturaleza, aceptación de las formas existentes, y, finalmente, *contrarreformismo*, identificación con los postulados del Concilio de Trento en lo referente a la exaltación de lo religioso, en sus aspectos ascético y místico», en p. 134 ya anticipa estas ideas al escribir «situado en el ámbito de la gran eclosión de la mística y la ascética, su arte es precisamente una fiel trasposición a la plástica de ellas».

78. MARÍA ELENA GÓMEZ MORENO: *Escultura*, pp. 53 y 54. En p. 53 la autora indicaba que «Una exaltación religiosa, que de una parte se alza hasta las cumbres de la Mística Teología de San Juan de la Cruz y de otra ahonda hasta la entraña del propio conocimiento en los Ejercicios de San Ignacio, había sido la consecuencia de la lucha de la Contrarreforma», en la que insertará el arte del escultor, a quien, con buen tino se guarda de realizar una exaltación desmedida, pues incluso cuando glosa sus virtudes y recuerda el diálogo del artista con el Cristo flagelado (p. 54) lo menciona como «leyenda (...) que (...) prueba el ambiente piadoso que rodeaba a nuestro escultor».

79. GARCÍA CHICO: *Los grandes imagineros*, p. 43.

Para transmitir la emoción pura del dolor de la Virgen Madre, al pie del Leño santo, era menester que el alma estuviera revestida de armiño en el preciso momento de sentirla. Lo que pensaba, lo que sentía, quedó plasmado con trazos indelebles en sus Vírgenes y en sus Cristos, donde la perfección artística queda eclipsada ante la intensa unción religiosa.⁸⁰

Es cierto que este tipo de aseveraciones podían entenderse en la época en la que se escribieron, marcada como estaba por una aproximación a la historia mediatizada por la política y la religiosidad contemporáneas pero puede resultar algo más sorprendente que todavía en 1992 se llegara a publicar que

Antes de trabajar se postraba en profunda oración, guardaba ayuno, cumplía penitencias y mantenía el necesario diálogo con Dios para que le dispensase su gracia: todo esto resulta muy esclarecedor. Como Bernini o Martínez Montañés, fue un artista para quien esculpir una sagrada imagen era un compromiso con la fe. Es esencial recordar que la religiosidad del siglo XVII se define ante todo como mística: era la época de los santos visionarios.⁸¹

Comentario que no tiene en cuenta el complejo panorama social y artístico de Sevilla y Roma en el s. XVII o los conflictos sociales y laborales que las obras de Montañés y Bernini generaron en dichas ciudades.⁸² En esa misma línea se afirmarían en dicho texto que «nos sería fácil pensar en él como en un cristiano del pueblo sometido a los rigores piadosos de la época, que plantea su capacidad creadora como un don divino del que sólo es depositario y, en consecuencia, responsable de devolver con creces lo recibido», uniendo a la caridad cristiana otro tópico antiguo, el del genio iluminado, incapaz de comprender de donde procede su habilidad⁸³ y que necesita de otras personas para entender el alcance de su arte, algo que sería más típico de los escultores que de otros artistas pues «En general, los escultores fueron menos

80. GARCÍA CHICO: *Los grandes imagineros*, p. 44, en p. 48 parece unir excelencia artística y devota al indicar que en el relieve del Bautismo de Cristo «La perfección de la talla y la armonía y belleza de la obra, cumple el fin primordial de levantar el espíritu a la oración».

81. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, p. 6.

82. Sobre el pleito entre Martínez Montañés y Francisco Pacheco por la policromía del retablo mayor del convento de Santa Clara de Sevilla, JAIME PASSOLAS JÁUREGUI: *Juan Martínez Montañés*, Sevilla: Tartessos, 2008, vol. II, pp. 232-247, sobre los conflictos generados por la obra de Bernini Tomaso Montanari: *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Turín: Giulio Einaudi Editore, 2016.

83. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario*, t. III, p. 89, «pocas estatuas hay tan respetables, ni que tanto muevan á devocion, como la de vestir de Jesus Nazareno, llamado de la Pasion, que se venera en el convento de la Merced calzada de Sevilla. No extraño lo que cuenta Palomino, que quando salió á la calle por la primera vez en la semana santa, el Montañés la buscaba en las boca calles fuera de sí, absorto y admirado de que él la pudiese haber executado».

cultivados que los pintores; por la índole misma de su oficio, se veían más limitados que los pintores para tratar temas y aspectos intelectuales».⁸⁴

Y ello a pesar de que en 1991 la historiografía más reciente ya prescindía de este sesgo hagiográfico, insertando de manera plena al artista en su contexto, afirmando que

Le adornaba un sentido caritativo, prodigando limosnas. Tuvo fama de artista devoto, lo cual es harto frecuente en el siglo XVII. Poseía un natural irritable y estaba muy pagado de su valía, hasta el extremo de que los clientes procuraban tenerle contento. Nos hallamos ante una clientela altamente cualificada; conoce la importancia del arte y procura adaptarse a las exigencias del maestro⁸⁵

llegando a comprender por fin, pero solo en 1999, que «La admiración por el artista se encuadra al margen de apasionamientos espirituales y reside en niveles puramente estéticos derivados de la calidad artística del escultor».⁸⁶

EL DIFÍCIL ESTILO DE GREGORIO FERNÁNDEZ

En este sentido, y para complicar más la situación, la comprensión del arte del maestro ha tenido también, a veces incluso de forma simultánea, dos vertientes casi contrapuestas. Para una parte de la crítica, mayoritaria y encabezada por Antonio Ponz, Fernández era un escultor naturalista,⁸⁷ pues «Su modo de plegar los paños lo tomó enteramente del natural, por medio de ropas verdaderas, y generalmente hacia lo mismo para la expresión de las cabezas, añadiendo lo que pedía, ó se le representaba que pedía cada asunto, y sugeto de por sí».⁸⁸

Esta visión puede entenderse gracias a detalles como el cuidado extremo de Fernández por la policromía de sus obras,⁸⁹ un aspecto al que la crítica

84. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, p. 8.

85. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca en España*, pp. 42-43.

86. URREA: «Aproximación biográfica», p. 15.

87. PONZ: *Viage*, t. XI, p. 44 «Gregorio Hernandez, de quien ya tengo dicho lo bastante á V. fué un profesor naturalista en la Escultura, al modo de Murillo en la Pintura, aunque por diverso término, y estilo. Llenaba su imaginacion, y la elevaba en los asuntos, que habia de representar, particularmente siendo sagrados, que expresaba con mayor viveza, pues era devoto, é inclinado á ellos. No carecia de buenas máximas de composicion, y de las otras, que hacen recomendables las producciones del arte; y se conoce, que se aprovechó de lo bueno, y mejor, que hicieron los Escultores de mérito, que le habian precedido».

88. PONZ: *Viage*, t. XI, pp. 44-45.

89. En el compromiso de Diego Valentín Díaz para policromar el grupo de la Sagrada Familia para la cofradía de San José de Niños Expósitos (1620-1621) se indicaba que «si para salir mejor lo bordado pareciere conbenir lo que cogiese el ancho de la cenefa acerlo de otro color sea el que mas convenga y

solo daría importancia a partir de 1959,⁹⁰ o el carácter verosímil de las llagas de sus Cristos, que justifican hasta cierto punto esa idea de naturalismo del barroco español⁹¹ que llegaría en ocasiones hasta la exageración expresionista⁹² y que se acomodaría perfectamente a las ideas sobre Gregorio Fernández como artista místico, que en sus relieves ofrecería un «profundo acento religioso y realismo fielmente observado»,⁹³ que sería «el crisol donde se funde la escultura barroca castellana (...) para quien el instante, la vida actualizada, la palpación anhelante de la carne y del espíritu tienen mucha más importancia que los esquemas ideales y generalizadores del Renacimiento»,⁹⁴ llegando a afirmarse que

No pertenece, desde luego, el escultor a la categoría de los soñadores, de los idealistas, que se lo crean todo, vaya o no vaya de acuerdo con la mentalidad de las gentes del momento en que viven, como es el caso de Juni. Precisa agruparle entonces entre los que admiten como perfecta la existencia y toman de ella los modelos.⁹⁵

Fernández se opondría así a una idea tópica del Renacimiento como algo exclusivamente italiano y vinculado a la tradición clásica, así se reforzaba su carácter nacional e incluso local, una idea que se mantendría de manera persistente a lo largo del siglo xx, como muestra Ricardo de Orueta, que escribía «Claro está que no hay jamás en sus desnudos el menor recuerdo de estatuas antiguas; no debió conocer ni aun dibujos, y si conoció algunos,

dixere el dicho Gregorio Fernandez como persona que desea sus figuras luzcan bien y salgan como cosa de sus manos» Martí y Monsó: *Estudios histórico-artísticos*, p. 398.

90. Aunque ya Bosarte o Dieulafoy habían resaltado la importancia de la policromía en las obras del escultor, no sería hasta la obra de MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, pp. 147-148, cuando esta relevancia quedara plenamente admitida. De hecho, aún en 1951 María Elena Gómez Moreno: *Breve historia*, p. 114, afirmaba que «La policromía no queda generalmente a la altura de la talla; las obras de Fernández, como todas las castellanas de su tiempo, están feamente pintadas, con entonación poco grata y contrastes duros, a más del abuso de sangre en las imágenes del Crucificado. Esto se debe a no haber tenido Castilla, como Andalucía, una escuela de pintores especializados en la policromía escultórica».

91. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 22 «El Barroco mantuvo una gran tendencia al naturalismo, en lo cual mucho pesó el arte de Gregorio Fernández» en p. 147, al tratar la policromía afirma que el artista, «esclavo del naturalismo en las formas, lo es al propio tiempo en el color».

92. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 12, «muchas obras que se clasifican como realistas rebasan esta condición para caer dentro del campo del expresionismo. Y por tal entendemos toda exageración de lo real bajo el intento de hacerle más intenso y dominante».

93. ESTEBAN GARCÍA CHICO: «El monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXVIII, 2, 1960, p. 766.

94. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 133, idea en la que insiste en p. 146 «Las esculturas nada tienen que ver con esas elucubraciones ideales de los platonizantes italianos del Renacimiento. Al contrario, significan la máxima aproximación a la vida, a la verdad» lo que no le impide afirmar en p. 134 «Si los dos polos del arte son abstracción y naturaleza, se inclinó él hacia la naturaleza. Pero no se limitó a copiar el exterior, las formas, sino que ahondó en el estudio de las pasiones y los conflictos espirituales. Amante de lo individual, supo también plasmar prototipos de validez universal, como el Cirineo».

95. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 149.

no debieron causarle impresión»⁹⁶ y como haría Martín González en 1959 al aseverar que

Por primera vez desde el Renacimiento, nos hallamos ante un gran escultor sin el menor contacto con Italia (...) La escultura del siglo XVII tuvo un carácter muy nacional; por eso escogió sus propias formas. No en balde los escultores castellanos siguen a Gregorio Fernández, que hizo caso omiso de Italia⁹⁷

Como si no hubieran existido importantes obras de arte italiano presentes en la ciudad, pudiendo recordarse los lienzos enviados por la corte del Gran duque de Toscana a la reina Margarita de Austria (Valladolid, Descalzas Reales), el *Sansón y el filisteo* de Giambologna (Londres, Victoria & Albert Museum)⁹⁸ o los lienzos de Orazio Borgianni para el convento de Porta Coeli pero también la presencia de artistas como Pompeo Leoni, que trabajaría para los conventos de San Pablo y San Diego⁹⁹ o el propio Rubens, que visitaría la ciudad en 1603 como enviado del duque de Mantua. La negación de cualquier tipo de influencia foránea refrendaba el carácter local del escultor, que por lo tanto solo se entendía desde lo castellano, o incluso lo vallisoletano, y que buscaba «transmitir ese sentimiento suyo al pueblo, en una interpretación artística tal vez demasiado humana y directa, pero eficaz sin duda».¹⁰⁰ Por eso su éxito sería eminentemente popular¹⁰¹ y se debería a que «su interpretación de la forma es sobria y naturalista, sin resabios clásicos; sus desnudos, exclusivamente masculinos, no son, como tantos renacentistas, una demostración de anatomía, sino estudiados del natural»,¹⁰² afirmación que sorprende cuando se piensa en obras como el *Ecce Homo* (c. 1621, Valladolid, Museo catedralicio y diocesano)¹⁰³ cuya pose se ha llegado a relacionar con el *Doríforo*.¹⁰⁴

Desde esta visión una obra tan calibrada como el *San Bruno* de la cartuja de Aniago (Valladolid, Museo Nacional de Escultura) se convierte en «un labriego vestido de tosco sayal blanco»¹⁰⁵ y por eso en sus imágenes «las ca-

96. ORUETA: *Gregorio Fernández*, p. 40.

97. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 19.

98. La posible influencia de Giambologna en MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca en España*, p. 44

99. Como recuerda el propio MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca en España*, p. 48.

100. GÓMEZ MORENO: *Breve historia*, p. 110.

101. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 133, «El pueblo, después de muerto el gran escultor, se siguió conformando ansiosamente con copias e imitaciones de sus obras. He aquí el gran peligro de la popularidad (...) acredita ello la gran valía del maestro, que acertó a pulsar la fibra sensible de la mentalidad popular».

102. GÓMEZ MORENO: *Breve historia*, p. 113.

103. MARTÍN GONZÁLEZ: *El escultor Gregorio Fernández*, p. 50.

104. URREA (comisario): *Gregorio Fernández*, p. 134.

105. GARCÍA CHICO: *Los grandes imagineros*, p. 51, para Martín González: *Escultura barroca en España*, p. 57, es obra de un seguidor de Fernández.

bezas parecen retratos individuales, sacados de gentes humildes que encuentra por las calles». ¹⁰⁶ También por este motivo el escultor suele encabezar las secciones dedicadas al realismo en la escultura castellana, ¹⁰⁷ e incluso en publicaciones relativamente recientes ¹⁰⁸ se insiste en el carácter pedagógico de sus obras, convertidas en sermones de madera en las que las consideraciones artísticas desaparecen, ¹⁰⁹ puesto que su misión es imbricarse en una religiosidad popular, sentimental y carente de matices intelectuales, como ya había afirmado Rouanet en 1900, que encontraba un paralelismo entre los sayones de Fernández y los protagonistas de la novela picaresca contemporánea. ¹¹⁰ Por eso su representación de la Dolorosa era «más vulgar que la de Juní, pero más cercana a la sensibilidad popular» ¹¹¹ mientras en sus pasos procesionales

Teatralmente compuestos y con abundantes figuras de tamaño natural; el carácter popular de su inspiración se advierte en los gestos violentos y la indumentaria, pues los sayones llevan trajes militares del siglo XVII, sin la menor preocupación arqueológica, lo que facilita la comprensión del asunto, ayudando al efecto sus rostros repulsivos, que llegan a veces a la caricatura ¹¹²

106. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, p. 17.

107. GÓMEZ MORENO: *Escultura*, p. 53, en p. 54 la autora afirma que «Fiel a la nueva tendencia realista, pone sus nada vulgares conocimientos técnicos al servicio de una escultura fundamentalmente sincera».

108. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, p. 4, «Gregorio Fernández representa la tendencia más realista y sincera de su época. Coetáneo del otro genial escultor, activo en Sevilla, Martínez Montañés (1568-1649), ambos definen la estética hasta cierto punto contrapuesta de las dos grandes escuelas escultóricas de este siglo. Montañés, de formación clasicista, diseña sus obras bajo el dominio de la armonía entre lo bello y lo espiritual, mientras que Fernández, hijo de la cultura contrarreformista de Felipe II, crea una imagen religiosa lo más didáctica posible, lejos de los planteamientos puramente estéticos».

109. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, pp. 6-8, «la clientela de Gregorio Fernández se extendió a las parroquias, donde las esculturas han de ser vistas por el pueblo, deben aleccionar y ante todo ilustrar los sermones que se predicaban durante la misa. En general son obras muy efectistas, de provocación, que emocionan al público».

110. ROUANET: *La Sculpture*, p. 13, «Jamais je n'ai vu traduites avec une vérité aussi crapuleuse la joie du crime et les basses passions de la plèbe. Ces gredins échappés du bain sont vêtus à la dernière mode picaresque de chausses et de pourpoints taillés, et l'on devine au fond de leurs poches *la navaja de cachas amarillas*, le couteau à manche jaune, arme favorite des jaques du bon vieux temps». Para MARCEL DIEULAFOY: *La statuaire polychrome en Espagne*, París: Hachette, 1908, p. 137, «Il y a dans ces figures étranges, vigoureuses, largement taillées et solidement campées, la plus belle collection de rufians, de valets de bourreau et de bandits qui se puisse rêver. Tout un monde ressuscite sous les apparences des persécuteurs du Christ, le monde picaresque avec des figures enluminées, des vêtements déguenillés, des faces patibulaires. Les saintes femmes et les archanges mis à côté de ces brigands devaient trembler dans un pareil voisinage», quizás el autor consideraba también la novela picaresca un género sin trabajo intelectual, que simplemente copiaba la realidad contemporánea.

111. GÓMEZ MORENO: *Breve historia*, p. 112.

112. GÓMEZ MORENO: *Breve historia*, p. 112.



Fig. 5. Gregorio Fernández y Pedro de la Cuadra, *Paso de Cristo camino del Calvario*, 1610-1615, Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

Ideas que recogía García Chico en 1965 cuando afirmaba que los sayones del paso con Cristo camino del Calvario (fig. 5) son «Todos de inspiración netamente popular, tipos de nuestra literatura picaresca, trasladados con fidelidad a la madera»¹¹³ o cuando se escribía que «El pueblo no precisaba figuraciones ideales sino la representación integérrima del drama del Calvario. Y Fernández hizo sentir a sus contemporáneos el sortilegio de la realidad».¹¹⁴ Se podía incluso negar la evidencia en 1992, afirmando que «No se deben ver estos pasos como obras de escultura en un sentido estricto, porque los valores que prevalecen son los espectaculares».¹¹⁵

Frente a esta tendencia que ha sido la predominante en el s. xx y que ve en Fernández a un inculto naturalista, existe otra opuesta que comienza con Ceán Bermúdez, para quien el escultor aventajó a sus contemporáneos «en la dulzura de la musculacion, pues casi todos seguian la escuela de Buonarota, en la quietud y decoro de las actitudes, en la amabilidad de los semblantes, en los partidos y pliegues de los paños y en otras partes del arte, sin dexar

113. GARCÍA CHICO: *Los grandes imagineros*, p. 52, en p. 48 afirma igualmente que el Cristo yacente del Museo Nacional del Prado presenta «una exhibición anatómica muy veraz, estudiando del natural con gran sensibilidad plástica».

114. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 147.

115. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, p. 15 y por ello las esculturas acaban convertidas en tipos «Simón es el hombre humilde capaz de darnos consuelo; el Cirineo, hombre de resolución rápida, nos invita a la acción (...) la Verónica simboliza la tierna delicadeza pasiva de la mujer».

de haber dado grandiosidad á las formas».¹¹⁶ Isidoro Bosarte contemplaría el arte del escultor bajo esa misma luz cuando escribía que «sus imágenes parecen inspiradas para mantener la devoción y la piedad. Un diseño correcto, un anhelo constante por conseguir la belleza, un buen gusto de plegar de paños y vestir las figuras, y sobre todo la nobleza del estilo, forman su carácter».¹¹⁷ De la misma manera Martí y Monsó calificaría al escultor a finales del siglo XIX como aquel que en la escultura barroca castellana «recogiera los principios fundamentales del arte clásico»,¹¹⁸ tesis que mantendría en 1912¹¹⁹ y que sería compartida por Proske¹²⁰ e incluso por algunos de los autores que defendían el naturalismo del artista, que no parecen haber notado esta contradicción cuando reconocían que el autor nunca exageraba el dramatismo en sus imágenes y hasta en los Cristos yacentes el cuerpo era «de una belleza perfectamente humana, no desfigurada por los estigmas de la Pasión».¹²¹

Estos autores supieron ver en la obra del artista el cuidado por las proporciones y su dominio de la anatomía, que se aprecia siempre en sus obras y que manifiesta un cierto trasfondo clásico, a veces incluso de manera muy evidente, como en el ya mencionado *Ecce Homo* del Museo Diocesano y catedralicio de Valladolid, pero que se intuye también en otras obras supuestamente realistas, como sus crucificados (fig. 6) y Cristos flagelados¹²² hasta en sus representaciones del Cristo yacente,¹²³ una de las tipologías

116. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario...*, t. II, p. 263, ideas que repetiría con matices en su «Diálogos de Ceán», Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss 21.450 f. 76v «En Valladolid el virtuoso Gregorio Hernandez, q.º elebandose sobre todas las obras, q.º tu [Alonso Berruguete] y tus discipulos dexasteis en aquella ciudad y otros pueblos de la Provincia, dulcificó las suyas con elegancia, y sin separarse de la naturaleza con actitudes sencillas, y sin faltar á las proporciones ni á la anatomía externa».

117. ISIDORO BOSARTE: *Viage artístico á varios pueblos de España*, tomo I, Madrid: Imprenta Real, 1804, p. 192.

118. MARTÍ Y MONSÓ: *Estudios histórico-artísticos*, p. 152.

119. MARTÍ Y MONSÓ: «Gregorio Fernández», pp. 234-235, «El estudio de la anatomía habíase proclamado en el Renacimiento como condición indispensable, y Gregorio siguió los mismos preceptos; pero sin las exageraciones miguelangelescas que caracterizan a sus predecesores, modelaba el cuerpo humano con el razonamiento inteligente que proporciona el exacto conocimiento de las formas, depurado con un fino sentimiento artístico».

120. BEATRICE GILMAN PROSKE: *Gregorio Fernández*, Nueva York: The Hispanic Society of America, 1926, p. 72, al hablar de la *Sexta Angustia* (Valladolid, Museo Nacional de Escultura) afirma que «In spite of the realism of these details, the head is an ideal conception of a woman» y en la figura de Cristo (p. 73) «there is nothing of the racked emaciation of the work of the Gothic masters not yet of the violent naturalism of those who were to follow».

121. GÓMEZ MORENO: *Breve historia*, p. 111, idea que recoge MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca en España*, p. 60, al indicar que en el *Ecce Homo* del Museo catedralicio de Valladolid «El cuerpo ofrece un balanceo de inspiración clásica, como es el mismo tratamiento del desnudo. Es la figura de un atleta, con espalda de robusta complexión. Es un desnudo blando, sin duda el más importante que hiciera Fernández. Incluso la parvedad de la sangre es reveladora de esta predominancia del gusto clásico».

122. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, p. 10, para quien «Esta descripción sutil del sufrimiento es una modalidad constante en la obra de Gregorio Fernández, así como la policromía, donde se complace en mostrarnos la sangre coagulada, pellejos levemente levantados alrededor de las heridas y, en cambio, evita toda expresión explícita del dolor».

123. GÓMEZ MORENO: *Escultura*, p. 81, el Cristo El Pardo, «emocionante imagen, no es, sin embargo, una imagen trágica. Su cuerpo, suavemente modelado, de belleza muy humana, reposa blandamente, sin

más vinculadas con el escultor y en la que se manifiestan de manera clara las visiones dispares de la crítica, pues si para Orueta en el *Cristo yacente* de El Pardo



Fig. 6. Gregorio Fernández, *Cristo de la Luz*, c. 1630, 190 x 163 x 44 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura

crispaciones, y la hermosa cabeza, de cabellos revueltos y húmedos, entornados los ojos y entreabierta la boca, parece descansar tranquila del combate. La policromía, intacta y cuidadosa, no exagera lo cruento, limitándolo a poco más que las llagas, herida del costado y punzadas de la corona de espinas».

El pecho, visto de frente, es mezquino; el hombro izquierdo, en su parte carnosa –el deltoides–, está casi atrofiado; el cráneo es un verdadero disparate por lo alto que está el occipucio (...) Y visto de perfil y de costado, las piernas y los brazos tienen morbidez (...) Tienen verdad, realidad y sentimiento de la materia: sensualismo. Hay allí complacencia y pasión en el trabajo: amor. Son la obra de un hombre vulgar, plebeyo, pero que sabe sentir la carne, y se deja fascinar por sus volutuosidades¹²⁴

En cambio, para Beatrice Gilman Proske, seis años más tarde, lo que destacaba era la elegancia de sus formas y el uso del *contrapposto* «que ha sido sinónimo de gracia desde los días de Policeto». ¹²⁵ María Elena Gómez Moreno advertía correctamente que parte de esos supuestos defectos podían explicarse al tener en cuenta el punto de vista del espectador, que contemplaba una escultura contenida en una urna adosada a un muro, en la que no tenían sentido la visión cenital o posterior.¹²⁶

Algunos autores han buscado un término medio entre el realismo y el clasicismo, como hizo Dieulafoy en 1908 al afirmar que

En realidad el maestro de Gregorio Hernández fue la naturaleza, y su inspirador, su genio personal. No se encuentra en la obra de este gran artista ninguna traza de fórmulas, ninguna búsqueda aparente, ningún esfuerzo visible, ninguna exageración. Su perfección los ignora o más bien parece ignorarlos¹²⁷

Y como haría Serrano Fatigati al escribir que el escultor «sabía lo bastante para copiar bien la naturaleza y era lo suficientemente discreto para no acentuar en sus inspiradas creaciones la nota de la erudición científica» o que «Hay líneas en el Jesús yacente del grupo de la Piedad que tienen la corrección clásica»,¹²⁸ ideas en las que abundarían Gómez Moreno¹²⁹ y Martín González, quien reconocería que el supuesto realismo de sus esculturas, que con buen criterio denomina verosimilitud, era una condición impuesta por

124. ORUETA: *Gregorio Fernández*, p. 41.

125. PROSKE: *Gregorio Fernández*, p. 41.

126. GÓMEZ MORENO: *Breve historia*, p. 111, «coinciden en un defecto anatómico, la estrechez de hombros, defecto ya observado en el Cristo del Pardo y que se exagera aún en otros; puede acaso ser deliberado, teniendo en cuenta el obligado punto de vista lateral».

127. DIEULAFOY: *La statuaire polychrome en Espagne*, 1908, p. 133.

128. SERRANO FATIGATI: *Escultura en Madrid*, pp. 27 y 30, en p. 102 al comentar el *Cristo yacente* de El Pardo afirma que «Empleando el lenguaje usado en la literatura, podría decirse de él que es clásico y romántico á la vez, tendiendo á realizar el ideal humano que se coloca siempre más alto que todas las escuelas que pretenden servirle».

129. MARÍA ELENA GÓMEZ MORENO: *Gregorio Fernández*, Madrid: CSIC, 1953, p. 18, intenta llegar a una situación de compromiso entre estas dos posturas «Queda claro que Gregorio Fernández, dentro de las clasificaciones al uso, es un escultor realista (...) El realismo de Fernández rehúye la servil imitación de la realidad. Busca en ella la fuente de su inspiración; pero no llega a nosotros sino elaborada de nuevo, como realidad propia suya, vista en su imaginación, caldeada con su genio».

los comitentes y que para ese conocimiento profundo de la anatomía «El recuerdo de la estatuaria clásica habrá sido un poderoso excitante».¹³⁰

Estas visiones dispares del estilo del escultor revelan uno de los problemas más importantes del estudio de Fernández, el de enfrentarse a su obra con ideas preconcebidas, intentando identificar aquellos rasgos que han sido aceptados como definitorios de su estilo. Así se explica que el *Cristo yacente* del Museo Nacional del Prado (fig. 7, depositado en el Museo Nacional de Escultura en Valladolid) destacara para Gómez Moreno por su «pobreza de modelado y su menor fuerza emocional»¹³¹ mientras para García Chico mostraba una cabeza «de belleza suprema».¹³² La misma Gómez Moreno calificaría como obra de taller el *Cristo yacente* del Monasterio de Santa Clara en Medina de Pomar, que para Martín González es obra autógrafa¹³³ y para del Río y de la Hoz es «de los mejores de la serie que caracteriza de un modo inequívoco la obra de Gregorio Fernández»,¹³⁴ algo parecido ocurre con el del convento de Santa Ana de Valladolid, que para Martín González había sido esculpido por Fernández con «un rostro de admirable grandeza, pareciendo vivo»,¹³⁵ pero que hoy se considera obra de taller.

La aplicación de estos criterios estilísticos se revela en cambio muy difícil en algunas de sus imágenes de mayor éxito, como en la Inmaculada (fig. 8) o la Virgen con el Niño, que van mucho más allá de ser «iconos de sentimiento y belleza»¹³⁶ y en las que lo artificioso de los paños y de las actitudes niega cualquier indicio de clasicismo o de realismo. Las explicaciones tradicionalmente propuestas al respecto han sido bastante imaginativas y revelan esa necesidad por parte de la crítica de reducir la producción de Fernández a categorías absolutas. Para algunos autores se trataría de una muestra de la carencia de imaginación del escultor, que no podría haber imaginado algo que nunca hubiera visto

130. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca en España*, p. 44, «La verosimilitud es la nota dominante en Fernández. Pero esto constituye el deseo del comitente, que reclama que las esculturas parecieran 'vivas'. El conocimiento de la anatomía es escrupuloso. Se advierte la morbidez de la carne, la presencia de vasos bajo la piel. Pero hay una suavidad que ya excitó la admiración de Orueta. Por eso Fernández busca el desnudo. Los paños se retraen en la figura de Cristo para que campee la anatomía. El *Ecce Homo* (Museo Catedralicio, Valladolid) tiene un brevísimo sudario y muestra la clásica elegancia del cuerpo. El recuerdo de la estatuaria clásica habrá sido un poderoso excitante», previamente, en su *Escultura barroca castellana*, p. 158, indicaba que para el historiador existía una contradicción aparente entre las características del arte del escultor pues cuando estudia la Piedad de la iglesia de San Martín en Valladolid indica que «La Virgen tiene un rostro hermosísimo, trágico, aunque sin exceso. En artista tan barroco de composición como Fernández, sorprende el clasicismo del esquema».

131. GÓMEZ MORENO: *Escultura*, p. 82.

132. GARCÍA CHICO: *Los grandes imagineros*, p. 48.

133. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca en España*, p. 63.

134. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, p. 20. Opinión que comparte Jesús Urrea (comisario): *Gregorio Fernández*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 1999, p. 142, quien lo considera «uno de los mejores Yacentes tallados por Fernández».

135. Para MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 157.

136. ANDRÉS ÁLVAREZ VICENTE: «Hombre y artista en el Siglo de Oro», en ANDRÉS ÁLVAREZ VICENTE y JULIO CÉSAR GARCÍA RODRÍGUEZ (comisarios): *Gregorio Fernández: la gubia del barroco*, Valladolid: Ayuntamiento, 2009, p. 17.



Fig. 7. Gregorio Fernández, *Cristo yacente*, c. 1627, 43 x 190 x 73 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (depositado en Valladolid, Museo Nacional de Escultura)

El tipo de Gregorio Fernández es feo. Sus líneas son monótonas, seguidas, casi paralelas. Los pliegues de su ropaje, duros, cortados, sin gracia y sin explicación. El modelado de las carnes, infantil; los ojos son mayores que la boca; las cejas, dos arcos trazados con un compás; el cuello, un cilindro que sirve de mango a la cabeza; la frente grande, bombeada, terminada por un cabello que parece de peluca. (...) No se ha depurado la silueta, ni se ha escogido la actitud, ni se ha seleccionado la forma. Parece que se ha copiado el modelo tal como él mismo ha querido colocarse. Pero esto mismo hace a la creación espontánea y natural. No se vislumbra el menor artificio estético¹³⁷

Tesis en las que también insistiría Proske, para quien el escultor habría derivado «sus ideas de la observación directa de los rígidos pliegues de las vestiduras de su propia época».¹³⁸

137. ORUETA: *Gregorio Fernández*, p. 32. En términos similares escribía Gómez Moreno: *Breve historia*, p. 113 «Fernández se lanza a crear un tipo propio, en el que no tenían cabida sus habituales recursos patéticos; escultor de escasa fantasía, se limita a dar a sus Inmaculadas un aire de candor casi infantil, recatado e íntimo, con medios expresivos sencillísimos, que en sus manos dan a estas imágenes una gracia ingenua; pero las de sus seguidores decaen en amaneramiento y trivialidad».

138. PROSKE: *Gregorio Fernández*, pp. 39-40, «His close affiliation with Gothic principles in the matter of broad surfaces and angular folds, sharply broken, is remarkable, but it seems more probable that he derived his ideas from a direct observation of the stiff folds of costumes of his own time». El propio Orueta: *Gregorio Fernández*, pp. 46-47, se había expresado en términos similares «donde la dureza de la técnica de Fernández se hace insoportable es en los paños. Sus ropones son siempre muy amplios, de tela gruesa, pesada y tiesa, que no deja adivinar la forma corpórea que debe haber debajo, o la deja adivinar muy mal (...) la única tela que sabe modelar, y no bien del todo, es la de lana, y muy gruesa, casi tan gruesa



Fig. 8. Gregorio Fernández, *Inmaculada Concepción*, 1625, 190 cm.
Catedral de Astorga.

como la que hoy se emplea en las mantas de las camas, y que cuando trata de hacerla más fina, la afina, efectivamente, pero no sabe darle flexibilidad y le resulta papel u hojadelata».

Para otros estudiosos se trataría en realidad de una reminiscencia del arte tardogótico, con el que repetidamente se han querido ligar los duros pliegues de sus esculturas, puesto que

El único antecedente del estilo de éste lo encontramos en las esculturas hispano-flamencas de mediados del siglo xv; hay algo de goticismo en su intensidad expresiva, su ingenuidad y, sobre todo, en esa manera típica de plegar, angulosa y profunda, quebrándose en líneas de ángulos violentos, que producen agrio claroscuro¹³⁹

Llegándose a escribir en 1992 que «De 1616 a 1620 se entrega a acentuar la expresividad de los ropajes, en una vuelta a aquellas formas de la escultura flamenca del siglo xv».¹⁴⁰

Martín González parece haber sido el único autor consciente de esta contradicción entre unas formas verosímiles y unos paños que no lo eran, cuyo origen para él estaba en la pintura tenebrista, el plegado anguloso

Fue de uso común en la escultura y pintura de influjo flamenco de la segunda mitad del siglo xv. Fernández hubo de contemplar en Valladolid o en otras partes numerosas obras de esta índole. Pero desde luego se hallan razones históricas que justifican la reaparición de dicho plegado. Por aquel entonces todas las escuelas pictóricas se entregaban al claroscuro, que precisaba de gruesos pliegues para su expresión. Coincide, pues, el pliegue escultórico con el pictórico. Zurbarán y otros tenebristas utilizaron claramente el plegado rígido y anguloso. Quede, pues, sentado que el pliegue escultórico, alatonado, que imita papeles doblados o telas encoladas, persigue un fin claroscuro, pictórico diremos¹⁴¹

139. GÓMEZ MORENO: *Breve historia*, p. 110, insistiendo en p. 114 en que «las ropas tienen siempre apariencia de papel arrugado, al doblarse en pliegues rígidos, despegadas del cuerpo, lo que da a sus estatuas esa semejanza con el gótico flamenco que acaso no sea accidental». En cambio en *Escultura*, p. 55, veía una similitud formal y no una fuente de inspiración para el arte de Fernández aunque en p. 76 al analizar la *Piedad*, hoy en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, indicaba que «recuerda mucho en su disposición a las imágenes de tipo flamenco, tan frecuentes en el gótico final, y aún se exagera en él, como imitándolas, la habitual dureza y angulosidad en el plegado del ropaje».

140. DEL RÍO Y DE LA HOZ: *Gregorio Fernández*, p. 17, en p. vi afirma que en la Inmaculada del Carmen Extramuros de Valladolid realiza una «imagen modificada de las jóvenes vírgenes flamencas, de largos cabellos rubios, la mirada ensimismada y pliegues semejantes a los de las pinturas del siglo xv».

141. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 18, idea que refrenda en p. 146, apunta también (p. 18) que en sus últimas obras se utiliza un «pliegue que parece obtenerse como golpeando una superficie metálica con instrumento cortante. Así se nos aparece ya en el relieve del Bautismo de Cristo, por Fernández, en el Museo de Valladolid; la escasa hondura del pliegue determina un escaso claroscuro»; para BENITO NAVARRETE PRIETO: «Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández», en Jesús Urrea (comisario): *Gregorio Fernández*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 1999, p. 61, el modelo de esos pliegues tan duros debe buscarse en los grabados que sirvieron de inspiración al artista, desde Durero hasta Cornelis Cort y Juan de Jáuregui.

Así Fernández habría sido para el autor «el escultor que tocó las más elevadas cumbres de lo místico (...) en una época de superación mística, él es el Zurbarán castellano de la escultura».¹⁴²

Sin embargo ninguno de estos argumentos explica cuáles eran esas obras, del s. xv o de Zurbarán, que el escultor podría haber tomado como inspiración o por qué es el único artista que utiliza ese tipo de plegados tan duros a partir de la segunda década del s. xvii, coincidiendo con el inicio de su madurez artística, cuando se advierte también un progresivo cambio en sus tipos humanos¹⁴³ que comienzan a distanciarse progresivamente de los modelos del s. xvi y sobre todo de los de las obras de Pompeo Leoni (c. 1533-1608), Milán Vimercato o Francisco de Rincón (c. 1567-1608) presentes en Valladolid.¹⁴⁴ Es en ese momento cuando «El naturalismo es patente; las figuras dan la impresión de vivas. Tan sólo resultan paradójicamente artificiosos los ropajes. Son siempre amplios, pesados y duros».¹⁴⁵ Ese carácter paradójico debería haber alertado de cualquier consideración de realismo, clasicismo o misticismo a las esculturas de Fernández, que muestra en el inicio de su madurez una reflexión personal sobre el arte, a pesar de que se haya negado en ocasiones su carácter culto o reflexivo para convertirlo en poco más que un excelente técnico que cuando acierta plenamente es solo por intervención divina. Quizás lo que el artista buscaba con el contraste entre la suavidad de las carnaciones y la dureza de los paños era trascender esa apariencia naturalista de sus tallas para indicar el carácter divino de las imágenes representadas, en las que unos pliegues antinaturales parecen indicar la pertenencia de las figuras a un ámbito, precisamente, sobrenatural, y particularmente adecuado en la representación de la Inmaculada, que aparece no como una niña de unos doce años vestida de blanco y azul sino como plasmación material de una idea abstracta, lo que explica su mirada absorta, su extremada simetría y su ausencia de relación con el espectador. Los pliegues duros de túnica y manto, superpuestos como corazas totalmente independientes del cuerpo que cubren,¹⁴⁶ resaltan la idea de esa María intacta e intangible, a la que es imposible alcanzar. Lo que Fernández representa por tanto es la idea misma de la Inmaculada Concepción, un concepto abstracto y no su materialización

142. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 149, el mismo autor insistiría en el paralelismo con Zurbarán en *Escultura barroca en España*, p. 44, aunque admitiendo también una posible influencia del arte flamenco del s. xv.

143. MARTÍN GONZÁLEZ: *Gregorio Fernández*, pp. 49 y 71, fecha ese cambio en la evolución del escultor a partir de 1611, imponiéndose definitivamente el naturalismo a partir de 1616 con la creación del paso de la Piedad en el que se impondrán las tintas planas en la policromía.

144. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, p. 181.

145. MARTÍN GONZÁLEZ: *Gregorio Fernández*, p. 50.

146. GÓMEZ MORENO: *Escultura*, p. 73, al comentar las imágenes de santa Teresa de Jesús o la santa Isabel de su convento homónimo en Valladolid menciona «la falsa colocación del manto, cuyos pliegues quedan en el aire, como sostenidos por mano invisible» lo que no le impide mencionar (p. 74) «El realismo sobrio y sincero de Gregorio Fernández».

física, algo que va más allá de lo meramente devoto, entendido tantas veces con carácter peyorativo, mostrando el esfuerzo del artista por desarrollar un nuevo tipo iconográfico completamente acorde con el tema. Esos pliegues duros, de aspecto metálico, crean una disonancia visual que aumenta la expresividad de la obra, un recurso ampliamente utilizado, con la misma finalidad, en la música de su época. O, si se prefiere, una paradoja visual, no menor que las usadas en la literatura contemporánea, y que solo el enorme talento del escultor es capaz de equilibrar para que, figura y paños, formen un todo coherente. Se puede apreciar así una sutileza en la comprensión y percepción de la imagen ajena a la labor de seguidores y discípulos, que aparecen como imitadores superficiales de un arte que no llegan a comprender por completo. Quizás de esta manera, entendiendo cada opción estilística en todas las obras de Fernández, sea posible llegar a comprenderlo, algo más complejo desde luego que aplicarle un cúmulo de tópicos heredados durante dos siglos y que funcionan tan bien en la literatura artística, pero tan mal cuando hay que enfrentarse a la obra en su entorno y contexto.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como hemos visto, la figura del escultor Gregorio Fernández ha sufrido en su valoración desde el s. XVII unas oscilaciones acordes con las ideas y los prejuicios que tenían los estudiosos, viajeros o escritores que las contemplaron. En el s. XVIII y parte del XIX fue considerado como el representante prototípico de la escuela escultórica castellana, mientras durante la mayor parte del s. XX predominó la idea del escultor devoto e incluso místico, siendo reconocido como el gran maestro que fue solo en vísperas del s. XXI. En ese sentido la figura de Fernández, por su relevancia y porque nunca ha sido olvidada, se conforma como un caso paradigmático de la dificultad de percepción de la obra por parte de los historiadores del arte, que han presentado ideas divergentes y en ocasiones opuestas acerca de obras bien documentadas y conocidas, de las que podría esperarse que tuvieran ya en el s. XXI una significación medianamente definida. El escultor se convierte así en un caso patente del efecto que tiene la superposición de visiones parciales en Historia del Arte, cuya suma no solo no permite entender mejor la figura del artista sino que llega a desenfocarlo en algunos momentos y a instrumentalizarlo en otros según los prejuicios y necesidades de cada historiador. De esta manera se revelan tanto las virtudes como las carencias de la bibliografía, que a veces sepulta en lugares comunes a los artistas y a sus obras, que quedan así ocultas a plena luz, necesitando volver a ser estudiadas una y otra vez, no para convertirlas en tópicos hechos a la medida de cada época o

de cada historiador, sino para entenderlas en su contexto y en el nuestro de manera cabal.

BIBLIOGRAFIA

- AGAPITO Y REVILLA, JUAN: «Los maestros de la escultura vallisoletana V, Gregorio Fernández», *Revista histórica*, n.º 3, 1924, pp. 113-123.
- AGAPITO Y REVILLA, JUAN: «Una obra auténtica de Berruguete», *La construcción moderna*, n.º 22, 30 de noviembre de 1914.
- ALONSO PONGA, JOSÉ LUIS y PANERO GARCÍA, PILAR (coordinadores): *Gregorio Fernández: antropología, historia y estética en el barroco*, Valladolid: Ayuntamiento, 2008.
- ÁLVAREZ VICENTE, ANDRÉS y GARCÍA RODRÍGUEZ, JULIO CÉSAR, (comisarios): *Gregorio Fernández: la gubia del barroco*, Valladolid: Ayuntamiento, 2009.
- ÁLVAREZ VICENTE, ANDRÉS: «Apuntes técnicos sobre la obra de Gregorio Fernández», en ÁLVAREZ VICENTE, ANDRÉS y GARCÍA RODRÍGUEZ, JULIO CÉSAR (comisarios): *Gregorio Fernández: la gubia del barroco*, Valladolid: Ayuntamiento, 2009, pp. 139-149.
- ÁLVAREZ VICENTE, ANDRÉS: «Hombre y artista en el Siglo de Oro», en ÁLVAREZ VICENTE, ANDRÉS y GARCÍA RODRÍGUEZ, JULIO CÉSAR (comisarios): *Gregorio Fernández: la gubia del barroco*, Valladolid: Ayuntamiento, 2009, pp. 17-27.
- ANGUIANO, MATEO DE: *Parayso en el desierto, donde se gozan espirituales delicias, y se alivian las penas de los afligidos*, Madrid: Agustín Fernández, 1713.
- ARCE Y CACHO, CELEDONIO NICOLÁS DE: *Conversaciones sobre la escultura, compendio histórico, teórico y práctico de ella*, Pamplona: Joseph Longas, 1786.
- AZCUE BREA, LETICIA: «El ornato exterior del Museo del Prado. Un programa escultórico inacabado», *Boletín del Museo del Prado*, xxx, 48, 2012, pp. 98-126.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, FERNANDO: *La policromía barroca en Álava*, Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2001.
- BOSARTE, ISIDORO: *Viage artístico á varios pueblos de España*, tomo I, Madrid: Imprenta Real, 1804.
- BRAY, XAVIER: *The Sacred made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, Londres: National Gallery, 2009.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, JAVIER: «Gregorio Fernández: retrato histórico de un escultor en Valladolid», en ALONSO PONGA, JOSÉ LUIS y PANERO GARCÍA,

- PILAR (coordinadores): *Gregorio Fernández: antropología, historia y estética en el barroco*, Valladolid: Ayuntamiento, 2008, pp. 245-299.
- CABRERA, RAMÓN: «A los Diaristas», *Diario de Madrid*, n.º 104, 13 de abril de 1788, pp. 405-406.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *La invención del arte español*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1991.
- CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: «Diálogos de Ceán», Madrid: Biblioteca Nacional de España, Mss 21.450.
- CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: «Ocios de D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez sobre Bellas Artes, Escritos por el mismo en Madrid desde el año de 1816 al de 1822, que copia su hijo en el de 1833», Madrid: Biblioteca Nacional de España, Mss 21.458.
- CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*, tomo II, Madrid: Viuda de Ibarra, 1800.
- COLÓN MENDOZA, ILENIA: *The Cristos yacentes of Gregorio Fernández. Polychrome Sculptures of the Supine Christ in Seventeenth Century Spain*, Nueva York: Ashgate, 2015.
- CRESPO DELGADO, DANIEL: «Diario de Madrid 1787-1788. De cuando la historia del arte español devino una cuestión pública», *Goya*, n.º 319-320, 2007, pp. 246-258.
- DANVILA JALDERO, AUGUSTO: «Excentricidades artísticas», *Ilustración artística*, n.º 368, 14 de enero de 1889, p. 27.
- DEL RÍO Y DE LA HOZ, ISABEL: *Gregorio Fernández y su escuela*, Madrid: Historia 16 (Cuadernos de arte español, n.º 40), 1992.
- DIEULAFOY, MARCEL: «La statuaire polychrome en Espagne», *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1898*, t. XXVI, París: Alphonse Picard et fils, pp. 794-806.
- DIEULAFOY, MARCEL: *La statuaire polychrome en Espagne*, París: Hachette, 1908.
- Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, n.º 167, 9 de febrero de 1789, pp. 881-882.
- FABIE, ANTONIO MARÍA: *Viajes por España de Jorge de Eindhoven, del Barón León de Rosmithal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*, Madrid: Librería de los Bibliófilos, 1879.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, MARÍA ANTONIA: «Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 49, 1983, pp. 347-374.
- GÁLLEGO, JULIÁN: *El pintor de artesano a artista*, Granada: Universidad de Granada, 1976.

- GARCÍA CHICO, ESTEBAN: «El monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXVIII, 2, 1960.
- GARCÍA CHICO, ESTEBAN: *Gregorio Fernández*, Valladolid: Escuela de Artes y Oficios artísticos de Valladolid, 1952.
- GARCÍA CHICO, ESTEBAN: *Los grandes imagineros en el Museo Nacional de Escultura*, Valladolid: Gráficas Andrés Martín, 1965.
- GARCÍA GAÍNZA, MARÍA CONCEPCIÓN: «La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 38, 1972, pp. 371-389.
- GARCÍA MACEIRA, ANTONIO: «El célebre escultor Gregorio Fernández», *Revista contemporánea*, año XXVI, tomo CXIX, 1900.
- GILMAN PROSKE, BEATRICE: *Gregorio Fernández*, Nueva York: The Hispanic Society of America, 1926.
- GINER DE LOS RÍOS, FRANCISCO: «La escultura castellana», *Ilustración artística*, n.º 93, 8 de octubre de 1883, p. 327.
- GÓMEZ MORENO, MARÍA ELENA: *Breve historia de la escultura española*, Madrid: Dossat, 1951.
- GÓMEZ MORENO, MARÍA ELENA: *Escultura del siglo XVII (Ars Hispaniae, vol. XVI)*, Madrid: Plus Ultra, 1963.
- GÓMEZ MORENO, MARÍA ELENA: *Gregorio Fernández*, Madrid: CSIC, 1953.
- HERNÁNDEZ, MATEO: «Sobre la decadencia de la escultura», *Arquitectura*, n.º 86, 1926.
- JOVELLANOS, GASPAR MELCHOR DE: *Oración pronunciada en la junta pública, que celebró la Real Academia de San Fernando el día 14 de julio de 1781 para la distribución de premios generales de pintura, escultura y arquitectura*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1781.
- KUBLER, GEORGE: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII (Ars Hispaniae, vol. 14)*, Madrid: Plus Ultra, 1957.
- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, FERNANDO: *Fuentes documentales para el arte barroco en la provincia de León. Ensambladores, escultores y pintores*, León: Universidad de León, 2008, p. 87.
- MARTÍ Y MONSÓ, JOSÉ: «Gregorio Fernández. Su vida y sus obras (1576?-1636)», *Museum. Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, 1912, II, n.º 6, pp. 212-236.
- MARTÍ Y MONSÓ, JOSÉ: *Estudios histórico-artísticos: relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid: Leonardo Miñón, 1898-1901.
- MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: «La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León durante el Siglo de Oro», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXVII, 1, 1959.
- MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.

- MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: *Escultura barroca castellana*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1959.
- MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid: Cátedra, 1991.
- MONJE, RAFAEL: «El monasterio de Guadalupe II», *Semanario pintoresco español*, n.º 35, 29 de agosto de 1847, p. 275.
- MONTANARI, TOMASO: *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Turín: Giulio Einaudi Editore, 2016.
- MUNÁRRIZ, JOSÉ LUIS: *Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro señor a los discípulos de las tres nobles artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de setiembre de 1808*, Madrid: Ibarra, 1832, p. 179.
- NAVARRETE PRIETO, BENITO: «Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández», en JESÚS URREA (comisario): *Gregorio Fernández*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 1999.
- ORUETA, RICARDO DE: *Gregorio Fernández*, Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013 (1ª Madrid, Calleja, 1920).
- PALOMINO, ANTONIO ACISCLO: *El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid: Viuda de Juan García Infançon, 1724.
- PARCERISA, FRANCISCO JAVIER: *Recuerdos y bellezas de España. Valladolid, Palencia y Zamora*, Madrid: Imprenta de López, 1865.
- PARDO BAZÁN, EMILIA: «La vida contemporánea», *La ilustración artística*, n.º 1475, 4 de abril de 1910.
- PASSOLAS JÁUREGUI, JAIME: *Juan Martínez Montañés*, Sevilla: Ediciones Tartessos, 2008.
- PEÑALOSA, JUAN DE: *Relacion de las fiestas que celebraron en la ciudad de Astorga el obispo y su cabildo, marqués y su ciudad, en el voto y solemnidad de la Purísima Concepción de Nuestra Señora*, 1626, (citado por la edición de VELADO GRAÑA, BERNARDO, Astorga: Museo de la Catedral de Astorga, 1996).
- PÉREZ DE CASTRO, RAMÓN: «La huella de Gregorio Fernández y la escultura del s. XVII en Medina de Rioseco», en PÉREZ DE CASTRO, RAMÓN y GARCÍA MARBÁN, MIGUEL (editores): *Cultura y arte en Tierra de Campos. I Jornadas Medina de Rioseco en su historia*, Valladolid: Diputación Provincial, 2001, pp. 161-182.
- PONZ, ANTONIO: *Viage de España*, t. VII, Madrid: Joaquín Ibarra, 1778.
- PONZ, ANTONIO: *Viage de España*, t. XI, Madrid: Joaquín Ibarra, 1783.
- PORTÚS PÉREZ, JAVIER: *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid: Verbum, 2012.
- ROUANET, LÉO: *La Sculpture sur bois au Musée de Valladolid*, París: A. Davy, 1900.

- SERRANO FATIGATI, ENRIQUE: *Escultura en Madrid. Desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*, Madrid: Hauser y Menet, 1912.
- TOVAR MARTÍN, VIRGINIA: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975.
- URREA, JESÚS (comisario): *Gregorio Fernández*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 1999.
- URREA, JESÚS: «Gregorio Fernández en el convento de Scala Coeli del Abrojo», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 3, 1998-1999, pp. 23-32.
- URREA, JESÚS: *El escultor Gregorio Fernández 1576-1636 (apuntes para un libro)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014.
- VALERO COLLANTES, ANA CRISTINA: «La memoria perdida de un gran escultor», en ALONSO PONGA, JOSÉ LUIS y PANERO GARCÍA, PILAR (coordinadores): *Gregorio Fernández: antropología, historia y estética en el barroco*, Valladolid: Ayuntamiento, 2008, pp. 511-524.
- VIÑAZA, CONDE DE LA: *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, t. II, Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889.
- ZEZZA, ANDREA: «Hacia la modernidad: la pintura del Renacimiento en el Nápoles español» en ANDREA ZEZZA y RICCARDO NALDI (comisarios): *Otro Renacimiento. Artistas españoles en Nápoles a comienzos del Cienecento*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022, pp. 31-57.