

## EL LIBRO DE LA ORACIÓN DE FRAY LUIS DE GRANADA Y LOS JUDÍOS DE MONDÉJAR

Pedro José Pradillo y Esteban

### INDICE

- [LOS MÍSTICOS Y EL ARTE](#)
- [EL LIBRO DE LA ORACIÓN COMO FUENTE ICONOGRÁFICA](#)
- [LOS JUDÍOS DE MONDÉJAR](#)
- [MARCO ARQUITECTÓNICO](#)
- [CAPILLAS Y JORNADAS DE MEDITACIÓN](#)
- [CONCLUSIÓN](#)
- [OBRAS CITADAS](#)

*Mira que te as de morir  
Mira que no sabes quando*

*Mira que te mira Dios  
Mira que te esta mirando*

Queremos con esta colaboración seguir mirando y hacerlo, si fuera posible, como él. A la memoria de D. Santiago Sebastián.

Fue en aquella obra -Contrarreforma y barroco- donde D. Santiago abrió, una vez más, un camino para la investigación, tratando de descubrir y analizar las concomitancias existentes entre las artes plásticas de la Contrarreforma y el pensamiento espiritual, para detenerse más concretamente en el examen del "simbolismo místico". Para ello parte del estudio de algunas obras de la literatura mística, como el Pia Desideria de Hugo Hermann, o las Moradas de Santa Teresa editadas por fray Juan de Rojas, ambas prolijamente ilustradas con emblemas<sup>1</sup>.

Nosotros, tomando otros derroteros de esa misma senda, nos dedicaremos a reseñar la influencia e importancia que tuvieron aquellos libros de la mística como fuente iconográfica para la creación plástica, aunque sea desde un único ejemplo.

### LOS MÍSTICOS Y EL ARTE ↑

Podríamos destacar como denominador común para los místicos de mediados del siglo XVI, el sentido y método imaginativo-plástico que otorgan a sus meditaciones. Haciendo conducir las oraciones de los devotos a escenas mentales, animadas por el mismo sentido realista de las imágenes devotas de ese momento publicadas en los tratados de oración<sup>2</sup>.

Esta concepción imaginativa y sensorial, basada en la supervaloración de la imagen visualizada, podemos detectarla desde los primeros tiempos de la Iglesia. Por poner un punto de partida, podríamos señalar la especial defensa que de las imágenes hace San Buenaventura [1221-1274] -sobre todo en Itinerarius mentis ad Deum (1259)- que las concibe como biblia de iletrados, como

provocación de emociones deseadas y como estimulación de la memoria visual. Pero aún va más allá, cuando trata de establecer correspondencias entre el hecho creativo de Dios y el del artista. Entonces, las obras artísticas hechas por el hombre proporcionan un acceso directo a la comprensión del Creador, sobre todo si se presentan con cierta serialidad.

Será, por tanto, lugar común para todos los místicos el continuo empleo de imágenes para sus oraciones diarias, obras que hasta incluso pueden ser ejecutadas por su propia mano. Como ejemplos, recordar que San Ignacio, antes de orar, miraba los cuadros y estampas que tenía colgados en sus aposentos; o que la discípula de San Juan de la Cruz, Cecilia del Nacimiento, había pintado un Ecce-Homo para sus oraciones; al igual que fray Juan de la Miseria que pintó otro en su celda del monasterio de Pastrana<sup>3</sup>. También son significativas las referencias pictóricas que tienen las visiones milagrosas de estos religiosos. Así, Santa Teresa, cuando explica una de sus apariciones, dice que fue como "pintan la Quinta Angustia", y en otra ocasión "como pintan al resucitado"<sup>4</sup>.

La imagen se convierte, de forma indudable, en una herramienta precisa para alcanzar la gracia:

"...el orden que tiene el alma de conocer sea por las formas e imágenes de las cosas criadas y el modo de su conocer por los sentidos... Por lo cual la lleva primero instruyendo por formas, imágenes y vías sensibles a su modo de entender, ahora naturales, ahora sobrenaturales, y por discursos a ese sumo espíritu de Dios"<sup>5</sup>.

Tanto fray Francisco de Osuna, como fray Luis de Granada o San Ignacio, recrean en sus textos, con la alusión directa al devoto por medio de la "composición en el lugar" y por las formas verbales directas "veo" y "mira", un ambiente escénico total con una visión tan próxima, realista y detallada, como si se estuviese dentro de un cuadro o grupo escultórico, en el que participa como otro personaje más, rodeado por aquellos protagonistas de rostros crueles que maltratan a Cristo, humilde y doliente, cubierto de múltiples heridas y llagas.

De esta manera, proporcionan la base estilística de muchas creaciones artísticas, tanto en la escultura realista de pasos procesionales y sacromontes, como en la pintura de devoción. Por ejemplo, se produce una tipología de cuadros en los que se pretende representar al devoto en oración, visualizando la escena meditada. Es el caso de la Negación de San Pedro de Juan de Aragón (Museo de Granada), donde aparece el santo en oración con la mano en la cabeza y en un plano medio, en otro lugar -recreado por su mente- Cristo atado a la columna. El recurso del "veo" podemos aplicarlo a ese cuadro de la Negación de San Pedro; y el "mira", a aquellas obras en que un personaje llama la atención del espectador con su mirada; recordaremos las pinturas de la Última Cena de Pablo de Céspedes (Catedral de Córdoba) o la de Francisco Ribalta (Museo de Valencia), o el grupo escultórico de El Santo Entierro de Juan de Juni (Museo Nacional de Escultura), entre otras muchas.

Estas continuas interferencias entre místicos y artistas vienen justificadas además por la divulgación de sus ideas en las publicaciones de los tratadistas del arte de la Contrarreforma. El primer tratado que incide en este sentido fue publicado por M. Giovanni Andrea Gilio en 1564. En sus *Dues Dialoghi...* se propone un sistema de representación donde primen los valores emocionales que exciten en el fiel su sentimiento religioso más profundo, haciendo hincapié en las escenas de la Pasión, que se han de definir por su realismo empático. En este sentido, habría que añadir la influencia de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio, pero sobre todo, la capacidad editorial de sus discípulos fray Jerónimo Nadal -Anotaciones y meditaciones sobre los Evangelios... (Amberes, 1595)- y A. Possevino con su *Tractatio de Poësi pictura...* (Roma, 1593). Ambos jesuitas penetraron con sus escritos, verdaderas fuentes iconográficas del nuevo arte religioso, no sólo en los principios artísticos del primer barroco, sino también en toda la mentalidad religiosa del momento. Difusión que, para el caso de los artistas que trabajan en los territorios de la Monarquía Hispánica durante el siglo XVI, tiene otro significado. Aquí, el artista plástico tiene un contacto directo e inmediato con la creación literaria de los místicos, lo que sitúa a esos tratados artísticos en un segundo plano.

## **EL LIBRO DE LA ORACIÓN COMO FUENTE ICONOGRÁFICA ↑**

Ejemplo de esas relaciones deudoras entre literatura y plástica es el caso al que vamos a dedicar nuestra atención: el conjunto penitencial que, a modo de sacromonte, se ubica en la ermita de San Sebastián de la localidad alcarreña de Mondéjar.

Allí se siguen las directrices iconográficas propuestas en las jornadas de oración-visualizada por fray Luis de Granada en su Libro de la

oración y meditación o consideración. Obra escrita en la década de los treinta y que se publicó por vez primera en Salamanca en 1554, con tal éxito que se reimprimió dos años después.

En esta obra fray Luis defiende la oración mental por excelencia, tan preconizada por erasmistas e iluminados, pero dentro de la tradición dominica -que venía de Savonarola-, con la última intención de secularizar, de universalizar la más alta vida espiritual<sup>6</sup>. Propone a lo largo de la obra varias semanas de oración, divididas en meditaciones matinales y vespertinas, las primeras dedicadas a la Vida, Pasión y Muerte de Cristo y las segundas, a los pecados y vanidad del mundo. En definitiva, considera insustituibles los beneficios divinos de Jesucristo como principal objeto de meditación.

Serán las meditaciones matinales de la segunda semana -Capítulo X-, dedicadas a la Pasión y Muerte del Señor, las que sirvieron de pauta para codificar las escenas del sacromonte mondejano.

Recordar que, a través de las expresiones "veo" y "mira", con que empieza cada meditación, fray Luis trata de exhortar y centrar la atención del alma en cada una de las escenas que propone, tratadas todas con un desarrollo literario que ofrece una visión totalmente realista y detallada. El resultado e intención final es colocar al orante en una comunicación directa con lo ocurrido y, aún más, introducirlo en el ámbito espacial de la escena, como si de un personaje más se tratara. Logro total que se consigue al recorrer en meditación el itinerario que estudiamos. Todas sus escenas y esculturas, que más tarde analizaremos, siguen esos criterios de realismo, de verdad (tamaño natural, composición, detalle, policromía, expresión) y de complicidad (nos miran y reclaman nuestra atención), que preludian el sentido de composición y expresividad que más tarde desarrollará la imaginería del Barroco. En definitiva, como ahora comprobaremos, estas escenas son ilustración inmediata de los textos de fray Luis de Granada.

### **LOS JUDÍOS DE MONDÉJAR** ↑

En la localidad alcarreña de Mondéjar, en su antigua ermita de San Sebastián y después también del Santísimo Cristo del Calvario, existe una edificación adosada de mayores proporciones y con acceso directo desde la ermita, en cuyo interior, en planta semisótano y en varias dependencias se conservan unos pasos fijos de la Pasión de Cristo, en escenas consecutivas, con unas esculturas de acusado realismo. El carácter injurioso de los sayones ha hecho que el conjunto sea conocido popularmente con el nombre de "Los Judíos"<sup>7</sup>.

Será, por tanto, nuestro objetivo analizar este conjunto piadoso e itinerario penitencial, ejecutado entre 1554 (año de la publicación del Libro de la oración) y 1581 (año en que contestó Mondéjar a las Relaciones de Felipe II), dentro de los límites de la "religión emocional".

### **MARCO ARQUITECTÓNICO** ↑

El itinerario, a modo de deambulatorio, pues se gira en torno a una construcción central -que corresponde a los muros que soportan la vivienda superior del santero- va disponiendo de forma radial en su flanco exterior las seis primeras capillas independientes, divididas entre sí por gruesos muros, hasta llegar al vestíbulo de partida. Aquí se abren otras dos capillas, ubicadas entre los muros de la construcción central, y se da acceso a la cripta subterránea -situada bajo el altar mayor de la ermita- donde se encuentra el Santo Entierro. Todas las capillas y el estrecho pasillo están recubiertas por piedra de toba, entre la que se entremezclan otros elementos decorativos, como fragmentos de yeso cristalizado, varios tipos de vegetación fingida a base de recortes de madera, piñas y conchas<sup>8</sup>, hasta la techumbre -plana en el vestíbulo y abovedada en las capillas-, en semejanza a verdaderas grutas.

Esta recreación de verdadera gruta remite directamente a su valor simbólico de espacio sacralizado. No nos vamos a detener ahora en los referentes míticos que tienen estos espacios desde los primeros momentos de la civilización como abismo interior de la montaña. Disfrutan, por tanto, de los valores de aquella como eje y centro del mundo y, por ser su cavidad interior, los de morada y génesis de lo sagrado<sup>9</sup>. Y es por estos valores por los que se convierte en el espacio ideal para la oración, la meditación y, en fin, la consecución del más puro estado de gracia.

Ya es conocido como a raíz de las corrientes reformadoras nacidas en el seno de las órdenes monásticas, hay en todas ellas una proliferación de fundaciones de carácter eremítico. En estas, al igual que los antiguos anacoretas de Palestina, es donde los frailes e iniciados buscan lugares recónditos que, como escenarios de soledad, les ayudan a alcanzar, desde la meditación y el conocimiento

absoluto de los perfectos, a Dios<sup>10</sup>. Mondéjar queda convertido así en una gruta, en un espacio sacro, donde la meditación es facilitada por la dramatización secuencializada de la Pasión, lo que acrecienta aún más sus valores. No es de extrañar que, con el transcurrir de los años, el ciclo se complete y el Crucificado allí guardado se convierta en una imagen milagrosa y que su devoción se extienda a toda la comarca, que a comienzos de siglo se había visto amenazada por la herejía del "iluminismo"<sup>11</sup>. En definitiva, se ha cumplido el proceso de génesis de un "santuario".

## **CAPILLAS Y JORNADAS DE MEDITACIÓN ↑**

A lo largo de este apartado, recorreremos cada una de las capillas del sacromonte mondejano, siguiendo parte de los textos que fray Luis de Granada facilitó para las meditaciones matinales de los siete días de la semana. Así, en cada epígrafe señalaremos la jornada de meditación, el número de la capilla y la escena en ella reproducida, no sin antes hacer un breve comentario sobre el estado y calidad de esos grupos escultóricos.

Es evidente que las esculturas -más de setenta figuras-, ejecutadas en el siglo XVI, han llegado hasta nosotros después de sufrir varias intervenciones y agresiones, siendo la más grave la acaecida durante los días del verano de 1936. Los destrozos entonces realizados obligaron a una posterior restauración, ejecutada en 1973<sup>12</sup>, que lamentablemente ocultó las esculturas bajo una capa de esmalte sintético.

El resultado final de esta "restauración" provocó una imagen totalmente desafortunada y, a la vez, de recelo para los investigadores, que la consideraron sin valor. Esta opinión se corroboraba con la noticia dada por D. Juan Catalia García<sup>13</sup>, que hacía autor de la obra a un tal fray Francisco de San Pedro, fraile jerónimo de Lupiana, allá por 1719, a instancias de la familia Soldado<sup>14</sup>. Y que la describía de la siguiente manera:

"Las figuras están hechas con yeso, las actitudes y escorzos son demasiado exagerados, la ejecución tosca, aunque en algunos hay intención artística y están pintados toscamente, con lo que se aumentan sus faltas artísticas. En particular los verdugos son feos y exageradas sus actitudes, mas ellos son los que cautivan principalmente la atención de las gentes que por eso llaman ... los Judíos"<sup>15</sup>.

Pero será una nueva restauración, finalizada durante el año de 1995<sup>16</sup>, la que ha permitido recuperar su aspecto primitivo, precisando las distintas intervenciones, y ofreciéndonos la herramienta precisa para su estudio y análisis.

Antes de abordarlo, debemos de incidir en los puntos comunes: la proporción, el material y la policromía en que están ejecutadas:

Todas las figuras son de tamaño natural, tanto si están sentadas -en algunos casos sólo medias figuras- o erectas, estas con una altura máxima de 1'80 metros, a excepción de las esculturas de las capillas 7ª y 12ª que no superan el 1'40.

Para todas se empleó el mismo material: el yeso<sup>17</sup>. Como podemos observar, en varias figuras de la capilla de la Resurrección -Cristo, los dos soldados sentados y otra inacabada que sujeta al Resucitado- donde no se ha trabajado el dorso se aprecia perfectamente la técnica de yeso amasado. Según opinión de D. Juan Catalina García, únicamente el Cristo yacente estaba tallado en madera -lamentablemente fue destruido en 1936-.

Una vez acabada la talla todas las figuras fueron pintadas al temple. Las vestiduras y mantos, con colores vivos (verdes, amarillos, azules y rojos); las corazas, en colores oscuros (verdes y azulados); las carnaciones, con mezclas de bermellón y carmesí, a imitación del natural. La limpieza y restauración actual nos ha permitido recuperar las distintas capas de temple que se ocultaban bajo la última mano de pintura plástica, que no son las mismas en todas las figuras. Como norma general, podemos precisar que ha habido un repinte total entre la coloración original y la capa de pintura plástica de 1973, aparte de alguna intervención muy concreta en figuras determinadas<sup>18</sup>. Aquel repinte sería realizado en 1719, por fray Francisco de San Pedro -que como veremos incluye alguna nueva figura-. Pasemos al análisis y descripción de cada una de las capillas.

Iª Meditación, lunes por la mañana. 1ª Capilla: Lavatorio.

"Contempla pues, ó anima mia, en esta escena a tu dulce y benigno Jesús, y mira el ejemplo de inestimable humildad que aquí te da, levantándose de la mesa y lavando los pies de sus discípulos..."<sup>19</sup>.

"Maravillado y atónito Sant Pedro, como viese al Señor arrodillado delante de sí, comenzó á decir: ¿Tú, Señor, lavas á mí los piés? ¿No eres tú Hijo de Dios vivo?..." L.O.p.63.

Componen el grupo trece figuras, Jesús y sus Apóstoles. En el centro y muy cerca del pasillo, Jesús arrodillado se dispone a lavar los pies a San Pedro, sentado frente a Él y con los pies dentro de un palangana. Ayudan a Jesús San Juan, con jarrón vertiendo agua, y otro apóstol que llega con un nuevo recipiente. Los demás, en recogimiento, están sentados junto a la pared esperando su turno. Uno de ellos, rodilla en tierra, detrás de San Pedro, se quita las sandalias, tan próximo al deambulatorio que mira cara a cara al espectador, que con particular devoción debe de recorrer el itinerario arrodillado<sup>20</sup>.

Los personajes, de estimable proporción, están vestidos a lo siriaco, con túnicas largas ceñidas a la cintura por un cíngulo y algunos con mantos en los hombros. El tratamiento escultórico de estas prendas, aunque adecuado, es excesivamente volumétrico, con muchos y repetidos pliegues acartonados, al más puro gusto manierista.

Iª Meditación, lunes por la mañana. 2ª Capilla. Santa Cena.

"Con este manjar es unida el ánima con su Esposo, con este se alumbra el entendimiento, despiértase la memoria, enamórase la voluntad, deléitase el gusto interior, acreciéntase la devoción, derrítense las entrañas, ábrense las fuentes de las lágrimas, adormécense las pasiones, despiértanse los buenos deseos, fortalécese nuestra flaqueza, y toma con él aliento para caminar hasta el monte de Dios". L.O.p.67.

Alrededor de una mesa en forma de "U", con tres segmentos paralelos a los muros de la capilla, se disponen todos los Apóstoles presididos por Jesús, sentado en el centro <sup>21</sup>. Esta disposición en torno a una mesa, excesivamente baja -0'50 metros aproximadamente-, permite al escultor reproducir sólo el busto de sus personajes, excepto los dos apóstoles extremos que lo están de cuerpo entero.

La serialidad histórica que se pretende se consiguió desde el primer momento. A falta de los rostros perdidos en el Lavatorio y prácticamente en esta escena, comprobamos cómo se tallaron las vestiduras con criterios diferenciadores, asignando a cada apóstol un manto o túnica concreta, con soluciones de sastrería distintas, que incluyen cuellos y puños. Este mismo criterio de correspondencia se aplicó al color de las mismas, incluso en las distintas reformas posteriores.

Estas primeras cuatro figuras que podemos contemplar al completo ya nos dan una idea exacta de la propuesta artística que define todo el conjunto, la verosimilitud. Además de los caracteres ya constatados -serialidad, objetos de la cotidianidad, individualización, tratamiento de ropajes-, comprobamos cómo sus rostros y cabellos tienen un tratamiento muy realista que denota humanidad. Para ello se dota a los personajes de un gesto y expresión particularizados, recreando auténticos retratos con una policromía que ofrece resultados muy similares a los conseguidos con los estofados de las tallas en madera. Destaca la figura de Judas que, a punto de huir, con la bolsa de las monedas en su mano izquierda y ya casi en el espacio reservado para el devoto, mira a este con expresión despiadada<sup>22</sup>.

IIª Meditación, martes por la mañana. 3ª Capilla. Oración en el Huerto.

"¿Qué haces, ánima mía, qué piensas? No es agora tiempo de dormir. Ven conmigo al huerto de Getsemaní, y allí oirás y verás grandes misterios. Allí verás cómo se entristece la alegría, y teme la fortaleza, y desfallece la virtud, y se confunde la majestad, y se estrecha la grandeza, y se anubla y oscurece la gloria". L.O.p.68.

"...y postrado en tierra con grandísima reverencia, comenzó su oración diciendo: Padre, si es posible, traspasa de mi este cáliz; mas no se haga como yo lo quiero, sino como tú. Y hecha esta oración tres veces, á la tercera vez fue puesto en gran agonía, que comenzó á sudar gotas de sangre, que corrían por todo su sacratísimo cuerpo hilo á hilo hasta caer en tierra". L.O.p.68.

En este día fray Luis también hace reflexionar sobre la traición de Judas y el posterior prendimiento de Jesús. Descripción muy similar a

las que realizará sobre las distintas comparecencias que tuvo esa larga noche ante todas las autoridades y las injurias que padeció. En la capilla, Jesús arrodillado y descalzo, en posición orante y con el manto sobre el hombro, mira y escucha atentamente al ángel que, con la rodilla flexionada y los brazos extendidos, le ofrece el cáliz de su Pasión, desde una nube ubicada en una pequeña hornacina -situada en el muro que separa esta capilla de la 4ª-. En el suelo, los apóstoles Pedro, Santiago y Juan, dormitan recostados, en posición fetal, con un brazo bajo la cabeza y el otro extendido. Estos, formando un círculo y están realizados como auténticos relieves sin apenas volumen en un nivel inferior a Jesús, que se alza sobre una pequeña pendiente. La escena se completa con un pequeño olivo natural que identifica el pasaje<sup>23</sup>.

IIIª Meditación, miércoles por la mañana. 4ª Capilla: Jesús ante Pilatos. [\(fig.2\)](#)

"Cinco veces es hoy llevado á diversos jueces, y en cada casa de ellos es maltratado por tí, y paga tu merecido". L.O.p.71.

"Mira pues aquí, o ánima mia no solamente la mansedumbre desta respuesta, sino también aquel rostro señalado y colorado con la fuerza del golpe; y aquella medida de ojos tan serenos y tan sin turbación en aquella afrenta; y aquella ánima sanctísima en lo interior tan humilde, y tan aparejada para volver la otra mejilla, si el verdugo lo pidiera". L.O.p.71.

Este párrafo de narración descriptiva pertenece a la visita ante Anás y sigue los mismos detalles que utilizará para las restantes con Caifás y Pilatos. No obstante fray Luis se extiende más en la segunda comparecencia ante Pilatos.

"Acabada esta noche triste, llevan luego al Salvador á casa de Pilato; y él envióle á Heródes, que era rey de aquella tierra; el cual tuvo por loco, y como tal le mandó vestir de túnica blanca, y así lo volvió á enviar á Pilato". L.O.p.,73.

Componen la escena seis figuras: Jesús, dos sayones, un soldado de guardia, Pilatos y su mujer.

Pilatos está sentado en un trono, sobre una grada de tres peldaños, dictando sentencia a Jesús; a su derecha, su mujer, Claudia Prócula -figura incluida en las reformas del siglo XVIII-, igualmente sentada y con una disposición muy similar, presente como testigo. En el nivel más bajo, Jesús con un pie en la grada comparece humildemente entre dos burlescos y amenazadores sayones que le atenazan fuertemente. Al fondo, en una esquina, un soldado vigila los acontecimientos.

Con este guardián se inaugura un "tipo" figurativo que veremos repetido a lo largo de escenas sucesivas. Se nos presenta como un aguerrido y barbudo soldado vestido a la romana -destaca el modelo musculoso de la coraza- de pie y cargando el peso sobre una de las piernas, mientras la otra queda flexionada provocando un balanceo del cuerpo hacia uno de los lados; mantiene uno de sus brazos adosado al tronco y el otro, el derecho, levantado, puesto en acción -bien portando la lanza (todas de reciente ejecución) o arrojando piedras a Cristo-<sup>24</sup>.

IIIª Meditación, miércoles por la mañana. 4ª Capilla: Flagelación. [\(fig.3\)](#)

"Mira cómo luego atan aquel sancto cuerpo á una columna, para que allí le pudiesen herir más á su placer, donde y como ellos más quisiesen... Mira cómo luego comienzan con grandísima crueldad a descargar sus látigos y disciplinas sobre sus delicadísimas carnes, y cómo se añaden azotes sobre azotes, y llagas sobre llagas, y heridas sobre heridas. Allí verás luego ceñirse aquel sacratísimo cuerpo de cardenales, y rasgarse los cueros, reventar la sangre, y correr á hilo por todas partes".

"Mira cómo aquella carne tan delicada, tan hermosa, y como una flor de toda carne, es allí por todas partes abierta y despedazada". L.O.p.74.

Junto a la escena anterior y en la misma capilla se representa a Jesús en pie y semidesnudo, cubierto con un paño, atado a una media columna, donde es golpeado por dos sayones, vestidos -al igual que los anteriores- al gusto del siglo XVI.

El cuerpo de Cristo, totalmente despedazado en 1936, ha perdido con su posterior reconstrucción toda su proporción. No obstante, el tratamiento pictórico del torso, con el estómago encogido, repleto de llagas, heridas e hilos de sangre<sup>25</sup>, nos permite recobrar el grado de realismo con que estaba planteado.



Algo similar ocurre con sus torturadores, cuya crueldad queda traicionada con la expresión, serena y delicada de sus rostros, que parece anticipar su arrepentimiento.

IVª Meditación, jueves por la mañana. 5ª Capilla: Cristo camino del Calvario. [\(fig.5\)](#)

"Este día se ha de pensar la coronación de espinas, y el Ecce-Homo, y cómo el Salvador llevó la Cruz á costas". L.O.p.75.

Fray Luis más que describir una escena global se limita a caracterizar el semblante y estado de ánimo de los dos personajes principales, Jesús y María.

"O dulcísimo Salvador mio, cuando yo abro los ojos y miro este retablo tan doloroso que aquí se me pone delante, ¿cómo no se me parte el corazón de dolor?. Veo esa delicadísima cabeza, de que tiemblan los poderes del cielo, traspasada con crueles espinas. Veo escupido y abofeteado ese divino rostro, oscurecida la lumbre de esa frente clara, cegados con la lluvia de sangre esos ojos serenos. Veo los hilos de sangre que gotean de la cabeza, y descienden por el rostro, y borran la hermosura de esa divina cara". L.O.p.75.

"Camina pues la Virgen en busca del Hijo, dándole el deseo de verle las fuerzas que el dolor le quitaba. Oye desde lejos el ruido de las armas, y el tropel de la gente, y el clamor de los pregones con que iban pregonando. Veo luego resplandecer los hierros de las lanzas y alabardas .../... Finalmente, llega ya donde le pudiese ver, mirándose aquellas dos lumbreras del cielo una á otra, y atraviésanse los corazones con los ojos, y hieren con la vista sus ánimas lastimadas. Las lenguas estaban enmudecidas para hablar; mas al corazón de la Virgen hablaba al afecto natural del Hijo dulcísimo ...". L.O.p.77.

En primer plano, Cristo carga con la cruz sobre su hombro izquierdo, ayudado de Simón de Cirene. A su encuentro han llegado María y la Verónica. Esta, arrodillada, sostiene el paño con la faz de Cristo impresa. Detrás, junto al muro, está dispuesta la escolta romana compuesta por un soldado "tipo" y otros dos adosados a la pared, en forma de relieves, uno de ellos tocando el clarín.

En perfecto estado de conservación, podemos apreciar la composición original, aún deudora de los encorsetamientos del relieve retablístico, y la dramatización de sus personajes, perfectamente caracterizados y tipificados. Si en las escenas anteriores se habían establecido los rasgos definitorios del retrato de Cristo, que se vuelven a repetir, ahora se formulará el de María -rostro delicado y ojos muy expresivos, enmarcado por el manto que cubre su negro pelo 26-. Caracterización que se vuelve a repetir en las capillas del Calvario y de la Soledad y que, contrariamente, es bastante diferente de las imágenes de las capillas de la Anunciación y Madre de Jesús<sup>27</sup>.

Más sorprendente es aún el carácter empático de toda la escena. El orante, arrodillado y en meditación, se encuentra al llegar a esta capilla en primer lugar con el Cirineo que, con mirada serena, le invita a cargar con él el pesado, y a la vez gratificante, madero y a acompañar a Cristo en sus sufrimientos 28. Inmediatamente, aparece ante él un escena cargada de emotividad, el encuentro de la Madre con el Hijo que sigue fielmente la imagen planteada en el texto de fray Luis antes reproducido.

Contrasta la ejecución de este soberbio grupo con los soldados del fondo, simplemente esbozados entre las rocas, con muy ruda traza y caracteres de gigantismo. Tal desproporción queda justificada por la escasa iluminación del conjunto, en un espacio real y mítico a la vez. A este efecto hay que añadir el tratamiento de la coloración.

Todas estas figuras carecen en su policromía de la filigrana de calados en oro que acostumbra a lucir en los retablos, para presentar un tono uniforme de colores puros -túnicas rojas para Cristo, su Madre y la Verónica, en contraste con el azulado de sus mantos-, que al iluminarse con la luz temblorosa de las velas produce un efecto violento con el fondo oscuro de la gruta. Este contraste de luces y sombras son típicos de los espacios surrealistas del Manierismo.

Vª Meditación, viernes por la mañana. 6ª Capilla: Preparativos de la Crucifixión. [\(fig.4\)](#)

"Mira pues cómo llegado ya el Salvador á ese lugar, aquellos perversos enemigos (por que fuese mas vergonzosa su muerte) le desnudan de todas las vestiduras hasta la túnica interior, que era toda tejida de alto á bajo sin costura alguna. Mira pues aquí con cuanta mansedumbre se deja desollar aquel inocentísimo Cordero, sin abrir su boca, ni hablar palabra contra los que así le trataban".

L.O.p.79.

"Mira cómo la hermosura de los ángeles es aquí afeada, y la alteza de los cielos humillada, y la majestad y grandeza de Dios abatida y avergonzada. Mira cómo aquella sangre real corre á hilo por el cerebro, y por los cabellos, y por la barba sagrada hasta teñir y regar la tierra. Considera el frío que padesciera aquel sancto cuerpo, estando como estaba despedazado y desnudo, no solo de sus vestiduras, sino tambien de los cueros y de la piel, ..." L.O.p.79.

Llegado este momento, fray Luis sigue reflexionando sobre la desnudez física de Cristo y sobre cómo morir en ese estado es síntoma de perfección, al igual que murió San Francisco y al igual que hemos de morir todos. También narra el momento en que Cristo es clavado al madero y el dolor de su Madre.

La escenificación presenta a Cristo, sentado en el centro, aguantando humildemente los ataques e insidias de varios soldados -cinco en total- que le rodean. A su frente, un sayón prepara los maderos de la cruz, en tanto que otros tres, sentados en torno a un timbal, se juegan sus vestiduras a los dados.

Contrastan estos, en sus uniformes y diseño, con los soldados que visten a la romana. Estos últimos con uniformes a la austriaca, prescinden de corazas y polainas protectoras, dejando el pecho indefenso, sólo adornado con un pañuelo; visten casacas de grandes puños vueltos, provistos de largas botonaduras. En el armamento, las lanzas se sustituyen por sables dieciochescos, envainados y sujetos por una cincha que atraviesa el pecho desde el hombro hasta el costado izquierdo. También sus rostros evidencian la presencia de otra mano ejecutora. Ya no son barbudos guerreros de gesto duro, sino de expresión amable con barba recortada y cuidado cabello -el soldado central es verdadera réplica de la figura identificada como esposa de Pilatos de la 4ª Capilla-.

Destaca también el sayón que prepara la cruz. Arrodillado sobre los maderos, se aplica sobre ellos con sus herramientas. El rostro totalmente burlesco se gira hacia nosotros y, al igual que otras figuras -Judas, el Cirineo o la Verónica y nos mira directamente a los ojos para buscar implicaciones emocionales que centren nuestra atención.

Pero de todo el conjunto sobresale la imagen de Cristo que sentado sobre una roca y apoyada su cabeza sobre el brazo derecho -restituido en 1973, al igual que las dos piernas- que a su vez descansa sobre su rodilla, medita sobre su destino inmediato, apoderado del frío, el cansancio y el dolor. Corresponde al tipo iconográfico denominado como Cristo de la Humildad o de la Paciencia 29.

Este tipo de Cristo melancólico, que se dio a conocer con el Cristo Penseroso de Alberto Durero, en la cubierta de su colección de grabados titulada Pequeña Pasión (1511), presenta una doble asimilación que remite a la prefigurada imagen bíblica del patriarca Job y a la de Saturno, como arquetipos del temperamento melancólico y de la "Mente" rectora del mundo<sup>30</sup>. Los principales difusores de esta variante iconográfica de Cristo fueron los jesuitas -además de otros órdenes- en el más claro afán de reafirmar e ilustrar, por la conmiseración, la validez de los tratados y ejercicios de oración, como método de perfección para un alma, llena de impurezas materiales y mundanas, sólo superables por la autodisciplina, el sufrimiento y la autosuperación que requieren esos procedimientos<sup>31</sup>.

Vª Meditación, viernes por la mañana. 7ª Capilla: El Calvario.

Esta capilla totalmente renovada, presenta un Cristo crucificado de moderna ejecución, flanqueado por las figuras originales de San Juan y María. Extrañamente, estas esculturas están realizadas en una proporción menor, no sobrepasando el metro de altura. La disposición de este conjunto, totalmente alterado, nos impide establecer las referencias entre texto y escena.

En esta meditación fray Luis propone las secuencias de Cristo en la Cruz, de la compasión mutua entre Madre e Hijo y del dolor de sus acompañantes, San Juan y la Marías. Como ejemplo, traeremos la descripción del Crucificado.

"Veóte, Rey mio, cosido con un madero; no hay quien sostenga tu cuerpo, sino tres garfios de hierro; dellos cuelga tu sagrada carne, sin tener otro refrigerio. Cuando cargas el cuerpo sobre los piés, desgarránse las heridas de los piés con los clavos que tienen atravesados; cuando lo cargas sobre las manos, desgárranse las heridas de las manos con el peso del cuerpo". L.O.p.80.

VIª Meditación, sábado por la mañana. 8ª Capilla: Soledad de la Virgen.



En esta jornada fray Luis vuelve a visualizar varias escenas de meditación: la lanzada que se dio al Salvador, el descendimiento de la Cruz, el llanto de Nuestra Señora y el enterramiento de Cristo. Como acabamos de señalar, la destrucción casi total de la 7ª Capilla nos impide reconocer los pasajes escenificados que allí pudieran haber sido incluidos.

No obstante, están esculpidos la Soledad de la Virgen en la 8ª Capilla y el Santo Entierro en la 9ª Capilla. Al igual que la 7ª, esta última es de nueva factura en su práctica totalidad.

La Soledad de la Virgen se encuentra en una capilla, en forma de hornacina, situada entre las 7ª y 10ª. Se representa a María, que vuelve a repetir el retrato y vestimentas particularizados en la 5ª Capilla, ahora con una caracterización más dramática, con el gesto más compungido, con los ojos vidriosos por las lágrimas que luego discurren por sus mejillas, llorando la pérdida de su Hijo.

"...con amargo y doloroso corazón, dí así: ¿Cómo quedas agora sola, inocentísima Virgen?. ¿Cómo quedas viuda, la Señora del mundo, y sin tener ninguna culpa te han hecho tributaria de tanta pena? ¡Oh Virgen Santísima! querría consolarte, y no sé cómo; querría aliviar un poco la grandeza de tus dolores, y no sé por qué camino" . L.O.p.82.

Quizás tendríamos que tener en cuenta una apreciación señalada por Catalina García que nos informa de que : "Las figuras que componen los grupos son en número de setenta y cinco, todas de yeso, menos la del Cristo muerto y yacente, adorado de las Santas Mujeres, que se talló en madera"<sup>32</sup>. Pudiera ser que esta talla fuera móvil y sirviera para dramatizar varias escenas de la meditación. El Yacente, podría situarse temporalmente sobre las rodillas de esta figura de la Soledad de la Virgen y convertirse en otra nueva, la de la Quinta Angustia, y ofrecer otra imagen para la meditación.

"Abrazose la Madre con el cuerpo despedazado; apriétalo fuertemente en sus pechos, mete su cara entre las espinas de la sagrada cabeza, júntase rostro con rostro; tiñe la cara de la Madre con la sangre del Hijo, riégase la del Hijo con las lágrimas de la Madre...". L.O.p.83.

En definitiva, María con cada uno de sus dolores se convierte -a iniciativa de los franciscanos- en al speculum humanae salvationis, como ejemplo para toda la humanidad.

VIª Meditación, sábado por la mañana. 9ª Capilla: Santo Entierro.

Bajando por ocho peldaños, se llega a esta capilla en forma de cripta, excavada bajo el altar mayor de la ermita dedicado a San Sebastián. Aquí se representa el cuerpo de Cristo yacente, rodeado por las tres Marías, José de Arimatea y Nicodemo, todos sentados y en disposición de máxima tristeza<sup>33</sup>. Todas las figuras, como ya se ha señalado, son prácticamente de nueva factura, realizadas tras la restauración de 1973, suprimiéndose la de San Juan.

Así describe fray Luis el dolor de todos los presentes:

"Lloran todos los que presentes estaban, lloraban aquellas sanctas mujeres, lloraban aquellos nobles varones, lloraba el cielo y la tierra, y todas las criaturas acompañaban las lágrimas de la Vírgen. Lloraba otrosí el sancto Evangelista...". L.O.p.85.

VIIª Meditación, domingo por la mañana. 10ª Capilla: Resurrección de Jesucristo. [\(fig.6\)](#)

"Este día pensarás en el misterio de la sancta resurrección, en la cual podrás meditar estos cuatro pasos principales: conviene saber, la descendida del Señor al limbo, y la resurrección de su sagrado cuerpo; el aparecimiento á nuestra Señora, y después á la Magdalena y á los discípulos". L.O.p.86.

"era ya después de la media noche, á la hora del alba .../... Pues así aquella ánima gloriosa después que envistió en aquel sancto cuerpo y entró en él, todas sus tinieblas convirtió en luna, y todas sus fealdades en hermosura, y del cuerpo más afeado de los cuerpos hizo el más hermosos de todos ellos. Desta manera resucita el Señor del sepulcro, todo ya perfectamente glorioso, como primogénito de los muertos y figura de nuestra resurrección". L.O.p.88.

Finalizan estas jornadas de meditación en forma de Vía Crucis con esta capilla, compuesta por Cristo resucitado y cuatro soldados de guardia, dos en pie armados con sus lanzas y otros dos sentados sobre el sepulcro, todos mirando hacia Él, atónitos y sorprendidos por lo allí acontecido.

Los soldados, en casi perfecto estado de conservación, siguen la misma caracterización a la romana que el resto de los hasta ahora analizados, pero con variantes notables. En primer lugar, hay una concepción volumétrica de las figuras mucho más pesada, pero sin perder la proporción, haciéndose estos soldados más monumentales que los anteriores. Los escorzos, ahora repetidos, son menos gráciles, más rudos. La Talla de todo el conjunto se hace también más grosera, acrecentándose en el tratamiento de las carnaciones y sobre todo, en los rostros, que pierden la delicada expresión de los anteriores, apostando por una caracterización próxima a la monstruosidad. Contrasta sin embargo el excesivo detalle que ahora se dedica al uniforme, así sus corazas y cascos gozan de mayor filigrana, tanto en la talla como en la decoración pictórica que incluye sencillos adornos -hasta el momento desconocidos en todo el conjunto- de trazos blancos que contrastan con el oscuro verde del metal.

En la figura de Cristo resucitado, volveremos a encontrar señas de particularización ya enunciadas en las esculturas anteriores y que lamentablemente no podremos confirmar en su rostro hoy perdido<sup>34</sup>. Por una parte, habría que reseñar las dificultades que tiene el artista para plantear las proporciones del desnudo, presentado como resultado un cuerpo desequilibrado, excesivamente achatado, problema que ya señalamos en el Cristo de la capilla de la Flagelación, en ese caso agudizado aún más por la fatal reconstrucción posterior. También podemos establecer paralelismos entre la coloración de ambas esculturas: tanto en el tratamiento pictórico de las carnalidades, destinado a realzar el suave moldeado, como en la pigmentación que adorna su paño de castidad, a base de pinceladas rojas y azules -al igual que el rostrillo de las imágenes de la Virgen-.

El itinerario se completa con otras dos capillas, 11ª y 12ª, fuera ya de las jornadas meditativas propuestas por fray Luis, dedicadas a varios momentos de la vida de la Virgen, el de la Anunciación y como Madre de Jesús, que quedaría completado con la 8ª capilla ya descrita dedicada a la Soledad.

#### 11ª Capilla: Anunciación de María.

Sobre la escalinata de acceso a la 9ª capilla, en una tribuna, aparece una colosal figura de María, recostada con un grueso libro entre sus manos. De voluminosa talla y proporción, sigue el monumentalismo de los soldados de la capilla anterior, abandonando el perfil que se había definido en las anteriores imágenes de María. Su rostro ha perdido la delicadeza de sus precedentes y, con una torpe talla, presenta una composición casi plana, rota por la afilada nariz y unos minúsculos labios apenas insinuados. La mirada distraída, parece atenta a las instrucciones del ángel, hoy desaparecido, que estaría en la ménsula que sobresale en el muro de nuestra derecha. Este tipo iconográfico de María con el libro entre las manos, se justifica en la creencia de que en el momento inmediatamente anterior a la aparición del ángel, María estaba leyendo el siguiente pasaje bíblico:

"He aquí que la Doncella ha concebido y dará a luz un hijo, y le pondrá por nombre Emmanuel" (Isaías-7,14). Lectura que, según los Padres de la Iglesia, habría preparado a María para recibir la importante noticia del ángel sin recelo alguno.

#### 12ª Capilla: María Madre de Jesús

En una hornacina, al inicio del itinerario, se ubica la escultura de la Madre de Dios con su hijo en brazos, ya no a tamaño natural, sino en proporción menor.

Al igual que la anterior, presenta una calidad inferior que el resto de las esculturas. Una talla burda -sobre todo el Niño, apenas desbastado-, aunque con una adecuada disposición en los pliegues de los ropajes y cierta desproporción en la composición, acentuada en la colocación de las piernas que pisan la luna. El rostro sigue los rasgos particularizados en la capilla de la Anunciación.

Hasta ahora, al igual que la Anunciación -antes Dormición de la Virgen-, ha sido mal identificada, haciéndola corresponder con el pasaje de la Huida a Egipto. Esta catalogación errónea se debe a una mala interpretación iconográfica que intentaba relacionar el itinerario con los misterios del Rosario. Apreciación no desafortunada, si tenemos en cuenta que en la ermita hay un altar dedicado a Nuestra Señora del Rosario, donde aparece un lienzo de San Jorge venciendo al Dragón<sup>35</sup> -obra probablemente de mediados del siglo XVII-, y que indicaría el uso del itinerario como soporte para el rezo de esa oración.

Pero sin lugar a dudas, de lo que se trata es de un programa Inmaculista, ya sugerido por la luna pisoteada. Sepresenta así el postulado teológico, desde la perspectiva de la "conceptio activa" 36 -María Madre virginal de Cristo-, por medio de las representaciones de la Anunciación, Madre de Jesús y Madre Dolorosa, todas en capillas inmediatas. A las que hay que añadir la contigua capilla de la Resurrección de Jesucristo, que ratifica el misterio y aleja toda duda sobre la virginidad de María, al evidenciar con la Resurrección el carácter "general" de la Redención, puesta en duda por aquellos contrarios a la virginidad.

Este simbolismo pondría en estrecha relación a este sacromonte con el cercano convento de San Antonio, ocupado por los franciscanos -ambos bajo el patronazgo de los marqueses de Mondéjar-. Orden que, como ya sabemos, además de defender el dogma inmaculista, fue la principal difusora del Vía Crucis en cualquiera de sus manifestaciones<sup>37</sup>.

## CONCLUSIÓN ↑

A modo de breve conclusión, podríamos suponer que el proyecto escultórico que hemos intentado analizar se ejecutó en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XVI, por un escultor y colaboradores de probada profesionalidad<sup>38</sup>, que consiguieron desarrollar una historia seriada, con personajes identificables, superando las limitaciones propias impuestas por una escultura referida siempre a un espacio y visión frontales y que comenzaba a liberarse en las obras retablisticas de algunos escultores, como Giralte.

El itinerario responde a las jornadas de meditación propuestas por fray Luis de Granada en su Libro de la oración y consideración, materializando las visiones por él propuestas, con un estilo altamente conmisericordioso. Aunque, con posterioridad, este programa místico fue aumentando su desarrollo escenográfico con nuevas escenas que completaban la oferta meditativa de las capillas. Como la intervención realizada para reivindicar el misterio inmaculista; o la formal de nuevas figuras insertadas durante el siglo XVIII, en clara alusión reivindicativa contra las tropas austriacas por los desmanes provocados durante la Guerra de Sucesión en toda la comarca.

Pese a estas interferencias, podemos hoy apreciar varios rasgos de gusto manierista que se evidencian en el proyecto original. Es posible afirmar que aquí se produce esa búsqueda y hallazgo de "pose y efecto", con el último propósito de sorprender al espectador, de arrancarlo de su indiferencia e introducirlo en la escena. Para ello, se ha recurrido al empleo de unas figuras bien proporcionadas y a tamaño natural, definidas por la nitidez de sus líneas y contornos y una modulación casi arquitectónica, a veces pesada. Siluetas que se recortan en la oscuridad de las grutas, sobre un espacio continuo y vacío -abovedado y revestido por el mismo material- con un cromatismo en tonos vivos, que se va transformando por los efectos de la luz temblorosa y cambiante de las velas de los orantes.

Pero es en esa concepción manierista del espacio vacío, donde también se antecede a presupuestos barrocos, como lo es la articulación de ese espacio único, seriado y continuo que envuelve al contemplador de la escena, apreciable desde cualquier punto de vista; en este caso, primero desde la perspectiva del deambulatorio y, después, con la complicidad inmediata de los personajes que nos miran y a los que se puede tocar. Esta visión multifocal de grupos escultóricos alcanzará su máxima expresión en los pasos de Semana Santa durante el barroco.

Si bien no se puede calificar como un verdadero sacromonte, participa de varias de sus características; serialidad dramática de la historia en escenas independientes, la composición de las mismas y el tratamiento de sus esculturas que disfrutaban de aquellos principios de verosimilitud para provocar la conmisericordia y empatía, en una cronología paralela a la de la ejecución del primer sacromonte italiano, el de Varallo (1565-1659).

Ya para terminar y a falta de una documentación precisa, plantearnos la suposición de que este itinerario de oración fuera ejecutado a instancias y bajo la protección de D. Luis Hurtado de Mendoza, segundo marqués de Mondéjar. D. Luis, pese a ser un hombre de educación humanista, era tremendamente piadoso y durante su vida continuó en las devociones de sus antepasados y finalizó los principales proyectos del Gran Cardenal y de su padre, el Gran Tendilla. En este sentido, recordaremos cómo convirtió la Catedral-Nuevo Templo- y la Ciudad -Nueva Jerusalén- de Granada en el centro de la nueva Monarquía Católica de Carlos I<sup>39</sup>.

No sería de extrañar que en los últimos años de su vida -fallece en 1566-, en su retiro de Mondéjar, construyera, además de su sepultura en la capilla mayor de San Antonio, este centro de oración y meditación que lo preparase para una buena muerte. Y que para ello siguiese, precisamente, las jornadas de meditación propuestas en el Libro de la oración, compuesto por su compañero de juventud, allá en la Alhambra, fray Luis de Granada.

Pero no debemos de olvidar tampoco el contexto religioso de la comarca en esos momentos. Aunque ya se habían apagado las llamas iniciales del "Iluminismo", había que reconducir a la población alcarreña hacia la ortodoxia, para ello era necesario crear nuevos centros espirituales que devolvieran la confianza perdida y restablecieran los cultos a Cristo, a su Pasión y a su Madre, tan maltratados por las corrientes heterodoxas. Fenómeno que se repitió en el cercano monasterio franciscano de la Salceda, donde igualmente se levantó un sacromonte - Monte Celia- en las décadas finales del siglo XVI, por iniciativa de fray Pedro González de Mendoza.

## **OBRAS CITADAS** ↑

Bataillon (1950)

BATAILLON, M.: Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI. México, 1950.

Cantera Burgos (1973)

CANTERA BURGOS, F.: "Las juderías medievales en la provincia de Guadalajara". Sefarad, 1973, T. XXXIII, pp.265-270.

Carol (1964)

CAROL, J.B.: Mariología. Madrid, 1964.

Catalina García (1903)

CATALINA GARCÍA, J.: Relaciones Topográficas de España. Relaciones de los pueblos que pertenecen hoy a la provincia de Guadalajara. Madrid, Memorial Histórico Español, T.XLII, 1903.

Catalina García (H.1906)

Catálogo monumental de la Provincia de Guadalajara. Manuscrito hacia 1906. Mondéjar.

Cirlot (1985-6ª)

CIRLOT, J.E.: Diccionario de Símbolos. Barcelona, 1985-6ª.

Contreras (1992)

CONTRERAS, J.: Sotos contra Riquelmes. Madrid, 1992.

García Chico (1949/1950)

GARCÍA CHICO, E.: "El Palacio de las Dueñas de Medina del Campo". BSAA, 1949, 1950, pp.87-110.

García López (1992)

GARCÍA LÓPEZ, A.: Moriscos en tierras de Uceda y Guadalajara (1502-1610). Guadalajara, 1992.

Granada (1945)

GRANADA, fray L. de.: Obras Completas de ..., vol.II, Libro de la Oración y consideración. Iª Parte. Cap.X, BAE, T.VIII, Madrid, 1945, p.63.

Kempis (1957)

KEMPIS, fray T.: Imitación a Cristo. Libro 2º, capítulo XII, Madrid, 1957.

Layna Serrano (1935)

LAYNA SERRANO, F.: "La parroquia de Mondéjar, sus retablos y el del convento de Almonacid de Zorita". BSEE, T.XLII, 1935 , pp.262-290.

Layna Serrano (1942).

Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI T.II,. Madrid,1942.

Layna Serrano (1955)

Historia de la villa Condal de Cifuentes. Madrid, 1955.

Libro de visitas de la Ermita de San Sebastián (1705-1755) [Archivo Parroquial de Mondéjar].

López de los Mozos (1976)

LÓPEZ DE LOS MOZOS,J.R.: Miscelánea de folklore provincia de Guadalajara. Guadalajara, 1976.

López Villalba (1991)

LÓPEZ VILLALBA, J.M.: "La ermita de San Sebastián y Los Judíos de Mondéjar". Cuadernos de Etnología de Guadalajara. nº17, 1991, pp.10-15.

Martínez de la Peña (1982)

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: "Iconografía cristiana y alquimia. El Señor de la Humildad y Paciencia". Homenaje a Alfonso Trujillo. Tenerife, 1982, pp.581-597.

Orozco (1980)

OROZCO, E.: Manierismo y Barroco. Madrid, 1980.

Pérez Villanueva (1934)

PÉREZ VILLANUEVA, J.: "La escultura en yeso en Castilla. La obra de los hermanos Corral". BSAA, 1934, pp.359-383.

Pradillo y Esteban (1996)

PRADILLO Y ESTEBAN, P.J.: Vía Crucis, Calvarios y Sacromontes. Arte y religiosidad popular en la Contrarreforma (Guadalajara un caso excepcional). Madrid,1996.

San Juan de la Cruz (1944)

SAN JUAN DE LA CRUZ: Subida al Monte Carmelo. Obras Completas. La Plata, 1944, Cap. XVII.

Sánchez López (1994)

SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Contenidos emblemáticos de la iconografía del Niño de Pasión en la cultura del Barroco". Actas del I Simposio Internacional de Emblemática.Teruel, 1994, pp.427-429.

Sebastián López (1978)

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: Mensaje del Arte Medieval. Córdoba, 1978, p.65.

Sebastián López (1985-2ª)

"El simbolismo místico", Contrarreforma y barroco, Lecturas iconográficas e iconológicas. Madrid, 1985-2ª, pp.61-91.

Valera (1975)

VALERA, V.: "Sur les origenes iconographiques du Christ de l'Humilité et Paciene, une devotión propagé par les jésuites en Amérique espagnole". Gazette des Beaux Arts,1975, T.LXXXVI, pp.207-212.

---

1 Sebastián López (1985-2ª), pp.61-91.

2 Sobre Mística y Arte, ver también: Orozco (1980), pp.112-116.

3 Pintura al fresco que se conserva en precario estado en la ermita penitencial de San Pedro del convento del Carmen de esa localidad de Guadalajara. Este fraile, también es conocido por ser retratista de Santa Teresa.

4 Orozco (1980), pp.115-116.

5 San Juan de la Cruz (1944), Cap. XVII

6 Bataillon (1950), pp.595-601.

7 La noticia más antigua de su existencia nos remite a 1581, año en que el concejo de Mondéjar contestó al interrogatorio de Felipe II, en estos terminos: "ay muchas hermitas en los pueblos de la dicha villa, entre las quales ay una de Sn.Sebastian con muchas cosas de mirar en ella de obra curiosa y devoción; ay en ella cuebas con psos de la pasión mui contemplativos". Catalina García (1903), T.XLII, p.317. Esta ermita fue construida a instancias del marqués de Mondéjar, D. Iñigo López Mendoza, segundo conde de Tendilla, por voluntad testamentaria según ordenó en sus testamentos de Estremera, 1489 y Granada, 1515. Layna Serrano (1942), T.II, p.235.

8 En 1973, se alteró notablemente esta disposición en algunos muros. Como son el caso de las capilla del Lavatorio, y Santa Cena, pero sobre todo en la del Calvario, que hoy aparece toda blanqueada y enlucida de yeso.

9 Cirlot (1985-6ª), p.161.

10 Anotar que fray Luis de Granada participó de estas corrientes y, de hecho, residió durante años en el desierto dominico de "Escalaceli" (Córdoba), fundado por San Alvaro de Córdoba como Jerusalén Restaurata. Y es allí donde comenzó a escribir su Libro de la oración.

11 La villa de Mondéjar durante el siglo XVI duplicó el número de habitantes, alcanzando a finales de siglo unos 800 vecinos. Este crecimiento no es ajeno a la incorporación de contingentes moriscos, granadinos y conversos, lo que añadiría más inestabilidad religiosa en la zona. Por ejemplo, en la primera mitad de siglo, varios de sus vecinos fueron acusados y condenados por judaizantes. Sobre la minorías en Mondéjar, ver: Cantera Burgos (1973), pp.265-270; y García López (1992). También el doctor Contreras ha localizado en las tierras deMurcia a familias conversas procedentes de Mondéjar, ver: Contreras (1992), p.135.

12 Fue llevada a cabo por el taller de escultura religiosa "Nuestra Señora de la Asunción", de Socuéllamos (Ciudad Real), bajo la dirección de D.Santiago Lara Molina. Entonces se hicieron de nueva factura las figuras totalmente destruidas, se añadieron en escayola los miembros y cabezas mutiladas, se repintó todo el conjunto, incluidos los muros y paramentos, se colocaron las verjas y se dotó al conjunto de iluminación eléctrica y equipo de sonido. Sobre la contratación y avatares de la obra ver: López Villalba (1991), nº17 pp.10-15.

13 Catalina García (H.1906)

14 "Según una maltrecha inscripción que allí he visto, escrita en papel, toda aquella obra singular, capítulo desconocido de nuestra escultura decadente, se debe a la piedad de D.Alonso López Soldado, su mujer Dña Josefa López Soldado y sus hijos D.Francisco y D.Julián...". Catalina García (1906)



15 Catalina García (1906)

16 Iniciada en 1994 a cargo de la empresa "Oro y Piedra", de Mondéjar, bajo la dirección de la técnica restauradora, Dña. Teresa Guinea Jaime. A la que agradecemos enormemente las facilidades dadas para la realización de nuestro estudio.

17 Habría que valorar la abundancia de grandes cristales de yeso incluidos en los muros, como aparato ornamental, junto a la piedra tobiza. Seguramente, así -en roca cristalizada- debió traerse todo el yeso hasta las proximidades de la ermita, donde, posteriormente, se cocería para, una vez convertido en polvo, poder amasarlo y modelar las esculturas in situ.

18 Por ejemplo en 1744, se retocó la figura del Santísimo Cristo del Calvario, por una cuantía de 100 reales de vellón. Así aparece en los gastos de ese año en el Libro de visitas de la Ermita de San Sebastián (1705-1755) [Archivo Parroquial de Mondéjar]. También aparecen distintos cargos en las cuentas de 1719, donde se mezclan los muy escasos dineros gastados en reparos estructurales de la ermita y el aderezo de los pasos.

19 Granada (1945), T.VIII, Cap.X, p.63: En adelante para mayor agilidad al final de cada párrafo consignaremos de este modo: L.O.p.\* (\* número de página).

20 La composición de todos los grupos tiene mucho en cuenta esta circunstancia de contrapicado, por varias razones. Primero, alargamiento del espacio consiguiendo una mayor perspectiva. Segundo, y en consecuencia, fácil monumentalización y dramatización de las figuras que se contemplan entre tinieblas, a la luz de la vela del penitente. Y tercero, permite una complicidad inmediata entre el orante y la escena, con figuras que le miran a la misma altura y directamente a los ojos.

21 Pese a seguir estas dos capillas el plan trazado por fray Luis de Granada, debemos de anotar una carga simbólica asumida. Durante la Edad Media, en algunas portadas de los templos se colocaban estos pasajes dirigidos, con carácter apologético, contra las herejías que negaban la presencia de Dios en la Eucaristía. Sebastian López (1978), p.65.

22 Ya mencionamos anteriormente, cómo este recurso es utilizado en otras representaciones de la "Santa Cena" por algunos pintores como Pablo de Céspedes o Francisco Ribalta.

23 Prácticamente toda la escena, y no sólo los apóstoles, se concibe como un relieve, aunque en dos planos independientes. Uno horizontal en el que se ubicarían aquellos, y otro vertical, con Jesús y el ángel, rompiendo tímidamente la planimetría el olivo colocado al fondo. Esta composición de Jesús arrodillado y orante con el manto sobre un hombro y la localización del ángel en el extremo superior derecho sobre una nubecilla, nos recuerda mucho al relieve de la Oración en el Huerto del retablo de La Mejorada de Alonso Berruguete (Museo Nacional de Escultura); o a la misma escena del retablo de la parroquial de Cisneros (Palencia) obra de Francisco Giralte.

24 Tanto esta pose como el modelo nos recuerdan mucho a los soldados en relieve de "La Casa Blanca", de Medina del Campo; realizados también en yeso por los hermanos Corral de Villalpando hacia 1563, verdaderos especialistas en ese material. Ver: García Chico (1949/1950), pp.87-110; y Pérez Villanueva (1934), pp.359-383.

25 Esta plenitud del dolor de Cristo se incorpora al arte desde las postrimerias de la Edad Media, en esa nueva espiritualidad defendida por los "tratados de pasión". La sangre de Cristo, que mana a borbotones, se transforma en un tesoro inapreciable ya que con cada gota de ella se han salvado multitud de almas. Esta imagen patética de Jesús perdura durante todo el siglo XVI en un segundo plano hasta la eclosión del Barroco, en contradicción del Cristo renacentista representado como héroe de músculos vigorosos.

26 Como en toda la estatuaria del momento, la Virgen cubre su cabeza directamente con el rostrillo, que prácticamente se oculta debajo del manto. Esta disposición genera una solución escultórica de pliegues angulosos muy característicos en las obras de Berruguete, Juni y, más tardíamente, en Giralte y el mismo Gregorio Hernández.

27 Tendremos así un factor determinante para poder establecer, en su momento, argumentos de catalogación cronológica para las fases de realización del conjunto.

28 "Toma, pues, la cruz, y sigue a Jesucristo, e irás a la vida eterna. / El vino primero, y llevó su cruz, y murió en la cruz por ti, porque tú también la lleves y desees morir en ella. / Porque si murieses juntamente con El, vivirás con El. // Aparéjate, pues, como bueno y fiel siervo de Cristo a llevar con esfuerzo la cruz de tu señor, crucificado

por tu amor". Kempis (1957), Libro 2º, cap.XII, pp.175-182. Obra traducida y publicada por fray Luis de Granada en 1536.

29 Sobre este tipo iconográfico y su simbolismo ver: Martínez de la Peña (1982), pp.581-597; Sánchez López (1994), pp.427-429; y Valera (1975), pp.207-212.

32 Catalina García (1906)

33 En estrecha relación con la composición original, se encontraba otra muy parecida emplazada en la ermita de San Blas, de la localidad alcarreña de Cifuentes. Allí en una cueva -con tierras de carácter curativo-, junto a la ermita, se guardaba una escenificación del Santo Entierro, compuesta igualmente por un Cristo Yacente en madera tallada, rodeado por las figuras de las Tres Marías, Nicodemo y José de Arimatea, estas moldeadas en yeso. Desgraciadamente todo el conjunto, vulgarmente conocido como "Los Mariones", fue destruido en 1936. Layna Serrano (1955), p.250.

34 Según vemos en la fotografía publicada por López de los Mozos (1976), p.23; tomada antes de 1973, la cabeza de Cristo no fue destruida en 1936, aunque se intentó arrancar, al igual que su mano derecha que aparece con el puño cerrado para sostener el báculo cruciforme con el pendón victorioso de la resurrección. Quiere esto decir que en 1973 se hizo algo más que una "restauración".

35 Reiteración simbólica de María venciendo al pecado. Pero también emblema de los Mendoza, mentores de la ermita.

36 Sobre el inmaculismo, ver: Carol (1964)

37 Sobre este fenómeno, ver: Pradillo y Esteban (1996)

38 Por aquellos años, trabajaban en el retablo mayor de la parroquia de Mondéjar los escultores Nicolás de Vergara y Bautista Vázquez, siendo el tasador de la misma Francisco Giralte. Layna Serrano (1935), pp.262-290.

39 Resulta ilustrativo que, en aquellas décadas del siglo XVI, las ciudades de Cholula y Puebla de los Angeles en Nueva España, siguieran modelos parecidos, sobre todo si tenemos en cuenta que su primer Virrey fue D.Antonio de Mendoza -1535 a 1550-, hermano de D.Luis.