



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo

**ARTE Y DEVOCIÓN. EL IMPACTO DE “LA DOLOROSA” EN LA
CULTURA VISUAL BARROCA**

Autora: Claudia Velasco Terán

Tutora: Carla Fernández Martínez

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Historia del Arte

Curso 2024/2025

Mayo de 2025

Agradecimientos

A Pelayo, por animarme a cumplir el sueño de mi vida: estudiar Historia del Arte.

A María del Carmen Bermejo Lorenzo, por enseñarme la belleza especial del Arte Asturiano.

Y a Carla Fernández Martínez, por ser algo más que una tutora: mi referente (dentro y fuera de las aulas) y por acrecentar mi amor por el Barroco.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN.....	2
a) Justificación del tema.....	2
b) Objetivos.....	2
c) Metodología.....	3
d) Estado de la cuestión.....	4
2. PROCESIONES Y CULTURA VISUAL EN EL BARROCO ESPAÑOL.....	5
3. LA DOLOROSA EN LOS PASOS PROCESIONALES DEL BARROCO HISPANO.....	7
a) Origen del culto.....	7
b) La aparición de la Virgen en los pasos.....	11
c) La Dolorosa como tipología o advocación concreta.....	11
4. ANTECEDENTES PARA LA CONFIGURACIÓN ICONOGRÁFICA DE LA DOLOROSA.....	12
a) La indumentaria femenina española en los libros de trajes.....	12
b) La moda en la corte española: vestidos y hábitos.....	14
c) La Soledad del Convento de la Victoria de Madrid.....	20
d) Los tratados sobre iconografía.....	24
5. EL CASO ASTURIANO: DEVOCIÓN Y EJEMPLOS.....	30
6. CONCLUSIONES.....	37
7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	38

1. INTRODUCCIÓN

a) Justificación del tema

El presente trabajo se enfocará en el estudio del impacto de la advocación de la Virgen Dolorosa en la cultura visual barroca, debido a que el desarrollo de su iconografía tiene una estrecha relación con la sociedad moderna y con la religiosidad contrarreformista de nuestro país. Asimismo, la Dolorosa supuso una de las tipologías marianas que generó, y sigue generando, una significativa devoción, al ser la gran protagonista de los ritos y pasos procesionales, especialmente durante la Semana Santa. Por estos motivos, consideramos que la exposición e investigación sobre su origen contribuye no sólo a la Historia del Arte por el valor artístico de sus representaciones, sino que también enriquece nuestra propia memoria y cultura. En este sentido, este estudio pretende ofrecer una primera aproximación a un argumento que, pese a formar parte de nuestro imaginario colectivo e identitario, todavía carece de análisis actuales que lo afronten y pongan en valor la relevancia que esta iconografía continúa teniendo en la contemporaneidad.

b) Objetivos

Los principales objetivos de este trabajo son múltiples. En primer lugar, tratamos de profundizar en el origen de la tipología de la Dolorosa y su posterior desarrollo, atendiendo a su significación religiosa desde los siglos de la Edad Moderna. Sin embargo, pretendemos iniciar un estudio que aborde su trascendencia más allá del contexto sacro y que sirva para emprender nuevas investigaciones sobre su génesis y su posterior fortuna desde un enfoque artístico, social y cultural.

En segundo lugar, buscamos evidenciar cómo esta tipología mariana condicionó y, al mismo tiempo, se vio influenciada por la historia del vestido femenino de los siglos del Renacimiento y del Barroco en la Península Ibérica, reflejando sus códigos morales, de poder y de decoro. Por ello, uno de nuestros propósitos, sobre el que pretendemos seguir trabajando, es reflexionar en cómo la Historia del Arte, concretamente las tallas marianas policromadas, constituyen testimonios materiales que deben ser estudiados e investigados, no solo por su relevancia histórico-artística o técnica, sino también por ser documentos que aportan información valiosa sobre formas de vida, de pensamiento y de conducta del contexto en el que fueron concebidas.

De otra parte, en este estudio también procuramos evidenciar cómo la escultura mariana devocional sigue siendo un argumento actual, que continúa enraizado en nuestra identidad cultural, en nuestras tradiciones inmateriales e, incluso, en ámbitos civiles o ligados a hábitos laicos. Así, el peso que tiene este tipo de arte devocional en la sociedad actual se manifiesta de manera incuestionable en los pasos procesionales que gozan de gran acogida popular.

Finalmente, atendiendo a todos los puntos anteriores, se busca poner en valor el patrimonio barroco asturiano a través de ejemplos de interés, tanto del centro como de la periferia, y reactivar sus líneas de investigación.

c) Metodología

Este trabajo se ha elaborado utilizando un enfoque interdisciplinar, a través de la combinación de las fuentes bibliográficas, manuscritas y visuales. En primer lugar, fue necesario profundizar en la bibliografía sobre el argumento de la iconografía de la Dolorosa; por ello, el inicio de este trabajo tuvo lugar con la lectura y el análisis de las recomendaciones bibliográficas de la tutora y se realizó una búsqueda independiente y exhaustiva de información, tanto en las bibliotecas de la Universidad de Oviedo, como en la Biblioteca de Asturias. Además, se consultaron artículos académicos de plataformas en línea como Dialnet, repositorios universitarios, Google Académico, REBIUN, etc., tal y como aparece recogido en la bibliografía.

A su vez, para ofrecer una visión más completa y rica en información, el proceso se enriqueció con la revisión de materiales y fondos de museos relevantes, como el Museo del Prado, el Museo del Traje y el Museo del Greco; sin olvidar los recursos facilitados por el Museo de Bellas Artes de Asturias, donde realizamos un fructífero trabajo, aprovechando nuestras prácticas curriculares.

En cuanto al enfoque metodológico, hemos tratado de hacer un estudio contextualizado, pero también formalista. La aproximación contextualista nos permitió situar la iconografía de la Dolorosa en su marco histórico y cultural, destacando la influencia de la tradición visual y simbólica que se le atribuyó en la Edad Moderna. Por su parte, el enfoque formalista favoreció que nos acercásemos a elementos visuales, estéticos y compositivos de la escultura en madera policromada, vinculada a la devoción. Pese a la rica bibliografía a la que hemos accedido y los fondos que hemos podido localizar, una de las mayores dificultades

radica en la complejidad y amplitud del tema, que ha sido tratado desde perspectivas muy dispares y que todavía adolece de una revisión crítica.

Por otra parte, aunque lo valoramos como un aspecto a trabajar en investigaciones futuras, hemos tenido diversas complicaciones para acceder a información privada sobre ejemplos específicos, aún muy poco conocidos. Esto ha sucedido, concretamente, con la talla de la Dolorosa de Valdés, ya que no se encuentra en un edificio de acceso público y, pese a haber establecido contacto con los propietarios, no ha cristalizado un acuerdo para la consulta de documentos o uso de imágenes. Sin embargo, para este estudio hemos podido contar con información que completase cualquier laguna o problemática asociada.

d) Estado de la cuestión

La iconografía mariana, y más concretamente la advocación de la Dolorosa, ha sido un argumento sobre el que existe una extensa bibliografía que, en cierta medida, dificulta la selección de las obras que pueden resultar más representativas para un trabajo de esta índole. Sin embargo, para poder profundizar en los títulos que resultaban más atractivos para esta investigación, debemos destacar una serie de referencias que han sido piezas clave para el inicio de este estudio y para poder sentar sus bases metodológicas.

Pese a que todavía son muy escasos los análisis sobre los tratados de trajes o de historia de la indumentaria en época moderna, sí se han realizado algunas exposiciones monográficas dedicadas a este tema. Precisamente, el trabajo de catalogación de María Prego de Lis, en el Museo del Traje de Madrid, nos permitió conocer una fuente primaria: el manuscrito de Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo* (1598), que ha sido objeto de indagación en este estudio. A partir de su consulta, pudimos comprobar que sí había otras publicaciones dedicadas a la moda de los siglos XVI-XVIII y su relación con la imagería.

Primeramente, resultó fundamental aproximarse a la génesis de los modelos iconográficos relacionados con la forma de ataviar a las imágenes marianas, desde el ocaso de la Edad Media hasta la contemporaneidad. En este sentido, fue esencial la obra coral titulada *El arte de vestir a la Virgen* (2017) porque permitió un primer contacto con el origen de la devoción hacia la Dolorosa como tipología independiente, además de reafirmar la importancia de este tema en los artistas modernos en Europa.

Centrándonos en el ámbito geográfico de Asturias, los estudios realizados son muy pocos y adolecen de una revisión crítica. Por ello, en nuestras investigaciones futuras, trataremos de hacer aportaciones sobre esta materia. Uno de los puntos de partida, lectura obligada y un clásico para los historiadores del arte, es la tesis de Germán Ramallo Asensio *La escultura Barroca en Asturias* (1985).

2. PROCESIONES Y CULTURA VISUAL EN EL BARROCO ESPAÑOL

Durante el Barroco asistimos a una serie de remodelaciones urbanísticas en las ciudades. Se produce un notable crecimiento y, como consecuencia, surge la necesidad de crear espacios tanto de representación del poder como de carácter público y utilitario. Un caso significativo es Sevilla, que experimenta estos cambios porque era uno de los principales puertos comerciales de Europa. El antecedente fue Madrid –ya capital– por iniciativa del monarca y de la mano de grandes arquitectos como Juan de Herrera, se concede una gran importancia a la plaza como pieza clave del urbanismo de la Edad Moderna. La plaza se convierte en un espacio político y social y el centro de la ciudad, en la que desembocan o a la que miran las calles y edificios de mayor peso (ayuntamiento, catedral o iglesia principal, cárcel de corte, etc.). Se percibe como un teatro al aire libre y puede variar su apariencia según los intereses, pero manteniendo su esencia estructural. Por todo ello, la plaza mayor se concibe como un espacio polifuncional y, en relación con el tema que nos ocupa, adquirirá un carácter religioso destacado, porque es en el Barroco donde se vive una eclosión de las cofradías y las hermandades, congregaciones que tendrán imágenes titulares asociadas (escultura) protagonistas en los pasos procesionales. La imagería y las esculturas en movimiento encuentran en la plaza un escenario simbólico idóneo, conectando no sólo con los reyes y los nobles que se situaban en los balcones majestuosos de los edificios centrales, sino con el propio pueblo, a quienes había que persuadir.¹

Las procesiones en esencia no son realmente una invención de la época moderna; por el contrario, el gusto por mostrar las esculturas en las calles y hacer ceremonias con ese sentido teatral se retrotrae a en las escenografías de recibimiento y entrada de los emperadores romanos, así como a las procesiones religiosas como las Panateneas en Grecia. Es en este ámbito sagrado en el que las esculturas cobran una importancia capital porque,

¹Pedro Navascués Palacio, *La Plaza Mayor en España*, Papeles de arquitectura 5 (Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa e Instituto de Arquitectura Juan de Herrera, 2002), p. 23 https://oa.upm.es/8800/1/La_Plaza_Mayor.pdf

aunque a veces se hacen con pinturas, lo normal es que se use el bulto porque te introducen en el drama. Lo escenográfico en relación a la escultura, en un principio dentro del templo y luego al exterior, se remonta al mundo medieval. El punto de partida del teatro litúrgico fue la Tierra Santa ya que hasta los testimonios más remotos hablan de cómo los peregrinos viajaban a esta tierra y presenciaban sus procesiones, narrando una ceremonia del desenclavo en el lugar donde ocurrieron los hechos. Las esculturas articuladas –llamadas en la Edad Moderna “de goznes”– que se pueden girar, doblar, para usarlas como un maniquí y que sean más creíbles, forman parte de un ceremonial muy descrito porque eran anotados en los escritos de viajes a Tierra Santa. Era una forma de revivir esos hechos de dolor y trasladarla a occidente, porque todo era copiado al pie de la letra cuando se hacía aquí (iglesias que imitan el santo sepulcro también desde el punto de vista arquitectónico).²

Comprendida esa importancia previa de la escultura dentro de los pasos y procesiones, el hecho de que se asocien en primera instancia con la cultura barroca, se debe a que es en esa época cuando ganan cada vez más peso porque la escultura fue el vehículo perfecto para la difusión de la doctrina religiosa católica. España estaba a la cabeza en Europa como motor de la Contrarreforma ya desde el reinado de Felipe II (1556–1598), siguiendo fielmente los dictámenes del Concilio de Trento (1545–1563), buscando la claridad, el decoro –*decorum*– y, en un término que nos interesa especialmente, la *persuasio*, esa idea de conmover a los fieles y de conducirlos hacia la devoción –*devotio*– siendo clave para ello la imagería. Cabe señalar que en España hay una particularidad respecto a otros países o zonas, y es que existe una mayor tendencia a la exaltación de la Semana Santa que a la Pascua en sí misma como celebración de la Resurrección.³ La representación de las situaciones más dolorosas (martirios, muerte, penitencias...) era la que más interesaba en la búsqueda de esa *persuasio*, pues la contemplación de este tipo de escenas, sobre todo las vinculadas al Calvario, lograban impactar a los espectadores y que estos empatizaran con ese dolor, inclinando su alma hacia la devoción. En este contexto, la escultura se vuelve la aliada perfecta porque permite una narración muy potente y de gran impacto visual, siendo los ejemplos más poderosos las esculturas del Ecce Homo respecto a la crueldad. De todos modos, también hay otro tipo de dolor que, mediante la tridimensionalidad, consigue generar casi una “conmoción”, y ese es el sufrimiento de la Virgen, la aflicción de una madre que ha

²Arias Martínez Manuel, *Teatro e Ilusión*, Darse la mano. Escultura y color en el Siglo de Oro (Museo del Prado, 2025).

³Enrique Gavilán, «El hechizo de la Semana Santa. Sobre el lado teatral de las procesiones de Valladolid.», *Trama y fondo: revista de cultura*, 2005, p. 8. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1283235>.

presenciado la muerte de su hijo; algo divino, pero a la vez cotidiano, fácilmente comprensible y que produce una enorme aprehensión.

En relación a todo ello, es clave la presencia de cofradías y hermandades por diversos motivos. Por la religiosidad contrarreformista del momento, se favorecen actos con disciplinantes, de modo que se producen mortificaciones en el ámbito privado –iglesias– y en el público, donde este toma forma en la procesión. Muchas veces son sanguinolentas (heridas, derrames de sangre, etc.) debido a que se buscaba imitar la Pasión de Cristo. En España se potencian estos pasos de penitencia y se hacen ritos muy exigentes durante la Semana Santa (ayunos, abstinencia, vigiliass...) porque se tenía la concepción de que cuanto mayor fuese el sufrimiento, mayor el acercamiento a Cristo, y por tanto, a la gloria. El ámbito público nos interesa porque se refiere a la calle y cada cofradía organizaba sus procesiones y disponía de pasos propios, buscando los itinerarios más acordes a la finalidad de las mismas. Las cofradías poseían insignias identificativas, como banderas o estandartes, y en el cortejo cofrade contaban con intérpretes que tocaban sones funerales con trompetas acompañadas del tambor, que era más fuerte y grave.⁴

Este ritual generaba un entorno idóneo para la emoción, atrayendo a fieles que ocupaban todas las calles. De hecho, es posible hablar de un turismo religioso o penitencial, ya que tenemos documentación que indica el éxito de las procesiones. Uno de los relatos más destacados es el del viajero portugués Pinheiro da Veiga, quien acudió en 1605 a la Semana Santa de Valladolid. Alude a la procesión de la Soledad como “la más famosa de todas” y señala como lugar de inicio el convento de los dominicos de San Pablo. Asimismo, alabó la gran actuación de los cofrades porque esta fue una de las más numerosas en cuanto a participantes. Pinheiro relató que “duró más de tres horas y media, con el mismo orden, conuerto y distribución”.⁵

3. LA DOLOROSA EN LOS PASOS PROCESIONALES DEL BARROCO HISPANO

a) Origen del culto

No fue hasta el siglo XII cuando el tema de la Dolorosa aparezca representado en el arte como tema independiente. En realidad es una abstracción del Calvario, y, por tanto, una alusión directa al *Stábat Mater*. En este sentido, apuntar a la Dolorosa procede de los

⁴«El arte procesional barroco», *Artehistoria*, 2017, <https://www.artehistoria.com/contextos/el-arte-procesional-del-barroco>.

⁵Tomé Pinheiro da Veiga. *Fastiginia o Fastos geniales*. 1566-1656. [Traducción] p. 11. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=3622>

calvarios y de la piedad medieval, aislando la efigie mariana y añadiéndole unas espadas o puñales. Tanto San Ambrosio, San Efrén y San Agustín en el siglo IV, como San Anselmo en el XI o San Bernardo de Claraval en el XIII, dedican elaboradas reflexiones a los Dolores de María en el Calvario. San Vicente Ferrer también se ocupó de este tema en los sermones, permitiendo su difusión en nuestro país. Durante la Alta Edad Media en España la devoción a los dolores de la Virgen se vincula con San Ildefonso de Toledo, en el siglo VII, pero posteriormente en el XI, tenemos constancia de una primera iglesia, la de Monflorite de Burgos, dedicada a la Virgen Dolorosa y ya en el siglo XIII las Cantigas del rey Alfonso X dedicaron una partida a *Os sete pesares que viu Santa María de su Fille*, que recoge la profecía de Simeón en la presentación de Jesús en el templo (*Y una espada atravesará tu alma para que se descubran los pensamientos de muchos corazones* (Lc, 2,35)).⁶

En cualquier caso, quien se encarga de la verdadera difusión del culto a la Virgen de los Dolores fue la Orden mendicante de los Severos de María (servitas), fundada en 1233 por siete nobles florentinos, que extendieron la evocación por toda Europa, aunque su máxima expansión no tuvo lugar hasta 1750. También en el siglo XIII asistimos a la invención del poema del *Stábat Mater*, escrito en latín medieval y atribuido a Inocencio III y a Jacopone da Todi (franciscano) donde se comenta el duelo y padeceres de la Virgen al pie de la Cruz. Estos textos y su difusión contribuyeron a que el pueblo asimilase la figura de la Virgen como corredentora hasta llegar a establecerse la fiesta de los Dolores de la Virgen en 1423 en Colonia, hecho favorecido por Teodorico de Meurs (obispo), y que luego se extendió por el resto del continente.⁷ Tuvo especial eclosión en Flandes en el siglo XV cuando Juan de Coudenberghe, cura de San Salvador de Brujas, fundó la primera cofradía de la Virgen de los Siete Dolores en 1492, con apoyo del Papa Alejandro VI Borgia. De este modo, los dolores de la Virgen son:

1. La profecía de Simeón.
2. La huida a Egipto.
3. Jesús perseguido y hallado en el templo.
4. La crucifixión y muerte de Jesús.
5. El recibimiento en brazos del cuerpo de Cristo tras el descenso de la Cruz.
6. La sepultura de Jesús.
7. La soledad de María.

⁶José Ignacio Sánchez Rico, Antonio Bejarano, y Jesús Romanov López-Alfonso, *El arte de vestir a la Virgen* (Almuzara, 2017), pp. 69-70.

⁷*Ibidem*.

La Orden Servita va a difundir posteriormente el rezo de estos episodios y se le entiende como *Corona Servita* o de los *Siete Dolores*. Es importante incidir en este aspecto debido a que, a nivel iconográfico, estos dolores explican la utilización de las siete dagas atravesando el corazón o el pecho de María. Se disponen, generalmente, ubicando tres a la derecha de la Virgen y cuatro a su izquierda, aunque tenemos excepciones donde se introducen desde la parte inferior (Fig. 1).



Fig. 1. *Virgen Dolorosa*. Juan Alonso Villabrille y Ron. Primer tercio del siglo XVIII. Cofradía El Descendimiento y Santo Cristo de la Buena Muerte. Real Iglesia Parroquial de San Miguel y San Julián. Valladolid.

b) La aparición de la Virgen en los pasos

La presencia de la Virgen de los Dolores en las procesiones, sobre todo en el sur de la Península Ibérica, se relaciona con el Vía Crucis, de origen jerosolimitano promovido por los primeros cristianos cuando comenzaron a exaltar la Pasión de Cristo con estaciones dentro de la *Via Sacra* y que incluso se ha vinculado su desarrollo con la propia María porque en la tradición se dice que ésta recorría frecuentemente el Camino del Calvario en memoria de su Hijo. Los Franciscanos fueron quienes impulsaron tanto en España, como en Europa, el Vía Crucis con un enorme reconocimiento en Andalucía, especialmente en Sevilla –gracias también a autores como Beato Álvaro de Córdoba–.⁸

De este modo, se empezó a ver en la primera mitad del siglo XVI el acompañamiento de la Dolorosa en el Vía Crucis, surgiendo en relación a ello las primeras hermandades en España que enfocaron su culto a esta advocación de la Virgen, que derivó también en el de la «Soledad», el cual tendrá éxito principalmente en los años 60 del siglo XVI,⁹ destacando, nuevamente, la ciudad de Sevilla. Esto se debe principalmente a que en ella se concentra la mayor la actividad escenográfica y procesional, con un elevado número de participantes –tanto religiosos como laicos– produciendo una fuerte impronta colectiva que encontró a lo largo de los siglos un equilibrio armonioso entre el sentimiento sacro y el disfrute popular.¹⁰ Todo ello explica que todavía sea uno de los epicentros de la Semana Santa.

c) La Dolorosa como tipología o advocación concreta

La terminología de Virgen “Dolorosa” se utiliza como referencia a cualquier imagen que muestre su sufrimiento desde el prendimiento hasta la resurrección de Cristo, principalmente cuando se halla a los pies de la cruz asistiendo a la agonía de su Hijo. Sin embargo, tenemos otras advocaciones que buscan esclarecer el significado y la simbología de la imagen que está siendo contemplada por los fieles (claridad de la Contrarreforma) que, pese a sus similitudes a nivel estético, comprenden otros momentos o fases diferentes: “Amargura” es la Virgen en compañía de San Juan y María Magdalena en el camino al Calvario; “la Quinta Angustia” alude al descendimiento del cuerpo de Jesús por los santos varones (junto a san Juan y las Tres Marías) y una vez desclavado, en el regazo de la Madre,

⁸José Ignacio Sánchez Rico, Antonio Bejarano, y Jesús Romanov López-Alfonso, *El arte de vestir a la Virgen* (Almuzara, 2017), p. 71.

⁹*Ibidem*.

¹⁰Pablo Borralló, «Simbolismo e Iconografía de la Semana Santa de Sevilla. Un acercamiento histórico-artístico, bíblico, teológico y litúrgico» (Universidad de Sevilla, 2018), p. 27. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=220955>.

tenemos la “Piedad” o “Angustias”, y, finalmente, la “Soledad” –o Virgen Afligida– es cuando se traslada el cuerpo del Hijo al santo sepulcro.¹¹

4. ANTECEDENTES PARA LA CONFIGURACIÓN ICONOGRÁFICA DE LA DOLOROSA

a) La indumentaria femenina española en los libros de trajes

Una fuente de gran interés en torno al mundo de la indumentaria, y se trata de un manuscrito de Cesare Vecellio, realizado hacia 1598, puesto que se trata de uno de los primeros libros sobre moda o trajes a nivel mundial, ya que este autor recoge las tradiciones no sólo europeas sino del Nuevo Mundo y de Oriente. Cesare Vecellio (1521–1601) fue pariente de Tiziano Vecellio (1490–1576) y probablemente trabajó junto a él como asistente, llegando a acompañarlo en 1548 en su viaje a Augsburgo para retratar al emperador Carlos V. Inicialmente, estudió pintura con el hermano de Tiziano, Francesco, y, pese a no destacar en este ámbito, fue reconocido por sus colecciones de grabados y tratados, ya que no sólo se limitó a publicar el que ahora nos ocupa, sino que en 1591 editó un libro con patrones de encajes grabados (*Corona delle nobili e donne virtuose*).¹²

Cesare en esta obra va a establecer estereotipos nacionales que van a perdurar en el tiempo, y ya vemos un elemento que nos habla de ese humanismo del Renacimiento: un deseo por clasificar. Se sigue no sólo un criterio geográfico, sino también un criterio en base a los estamentos sociales. El conocimiento de este tipo de tratados de sastrería permiten también entender los oficios y los códigos de indumentaria de la época, ya que en el caso de las mujeres va a indicar su ropa según su estado civil.

En este trabajo es de relevancia dicho manuscrito debido a que dedica uno de sus capítulos a la *Spagna* e incluye ilustraciones de interés, una descripción detallada de esa indumentaria, y, además alusiones a aspectos geográficos, económicos o de usos y costumbres de las regiones y ciudades asociadas. Destaca la lámina de *Citella Spagnuola*, (Fig. 2) en la que se presenta a una mujer completamente velada junto con la siguiente información:

“Las citellas españolas gustan de ir cubiertas con un manto a la manera de las venecianas, pero con razón se sujetan con la mano una abertura en el manto a los ojos, porque así ven. Fuera de casa visten todas de negro, excepto las

¹¹José Ignacio Sánchez Rico, Antonio Bejarano, y Jesús Romanov López-Alfonso, *El arte de vestir a la Virgen* (Almuzara, 2017), p. 74.

¹²María Prego de Lis, *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo, 1598 Libro de Cesare Vecellio* (Museo del Traje), pp. 8-9.

novias, y en los pies llevan unos zuecos o plataformas muy altas, pero hechas con poca gracia, que se abrochan sobre los pies, como hacen los frailes de los Zoccolanti. A veces llevan el pelo negro y recogíendoselo alto sobre la frente, casi de la misma manera que lo llevan las gentes del otro lado de los Alpes. Estas mujeres españolas son muy dadas a la lujuria, pero son aguas sobrias, comen comida ordinaria y no se deleitan mucho con ciertos platos delicados que se hacen en Italia.”¹³



Fig. 2. Cesare Vecellio. *Citella Spagnuola*. 1598. Grabado. Museo del Traje. Madrid.

¹³Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, vol. 2, 1598, p. 284.

Como se observa en la lámina, era habitual que las mujeres españolas ocultasen su rostro mediante un manto o mantilla, de modo que resultase irreconocible. Para facilitar la visión de las damas, era habitual que este manto fuese transparente, aunque tenemos casos de uso de telas más tupidas. Se trataba de una costumbre que no nació en el siglo XVI, sino que ya se realizaba en época de los Reyes Católicos; pero la novedad reside en que se utilizase para salir a la calle, de forma, digamos, ordinaria. Lo más común era dejar un ojo al descubierto, más concretamente el izquierdo, como señal de coquetería femenina, aunque era posible taparse por completo. Se ha creído durante mucho tiempo que esta tradición estaba influenciada por la moda musulmana, pero esta hipótesis ha sido desmontada con el avance de las investigaciones sobre moda; así, actualmente, se incide en que el uso de estas mantillas era muy diferente: las mujeres musulmanas se velaban por obligación masculina y religiosa —no ser vistas por los hombres—, además de que dejaban visibles sus ojos; por el contrario, las mujeres cortesanas cristianas utilizaban estos accesorios como forma de salir sin ser reconocidas, hay un componente de libertad¹⁴, así como el factor coqueto comentado. Es cierto que se trató de prohibir y erradicar por ley durante el reinado de Felipe II, Felipe III y Felipe IV, no siendo realmente efectivo, pese a las diversas pragmáticas sanciones establecidas. Esta moda permaneció durante bastante tiempo en nuestro país, siendo objeto de interés no sólo en dibujos y pinturas, sino en obras literarias como las comedias de Calderón de la Barca o diálogos dentro del Quijote.¹⁵

b) La moda en la corte española: vestidos y hábitos

La moda en la corte española en los siglos XVI-XVII posee un especial interés ya que está íntimamente relacionada con la elección de la indumentaria de las tallas procesionales. El panorama de la moda tuvo una transformación durante el reinado de Carlos V, a mediados del siglo XVI, porque el estilo español de prendas ceñidas y colores oscuros, con protagonismo del negro, empiezan a ser el predominante en contraposición al estilo alemán, que era mucho más colorido y de formas vistosas. Esto se favoreció por el gusto del emperador pero también por el poder que suponía la utilización de dicho color. Por otro lado, Felipe II mantuvo esa tendencia en la corte, siendo la española el modelo más admirado por toda Europa, sufriendo leves modificaciones en el siglo posterior. El rey Enrique II de Francia fue uno de los que vista de negro, siguiendo a nuestro país, e incluso el rey Enrique VIII en sus últimos años de reinado optó por una gama más oscura en sus prendas.¹⁶

¹⁴Carmen Bernis, *El traje y los tipos sociales en El Quijote* (Madrid: El Viso, 2001), p. 257.

¹⁵*Ibid.*, p. 258.

¹⁶James Laver, *Breve historia del traje y la moda*, Decimoctava (Cátedra, 2023), pp. 78-79.

No sólo en el color se halló la principal diferencia respecto a la moda previa, sino en la hechura, ya que se busca reducir con diferentes recursos (ampulosidad del jubón, relleno en los calzones, etc.) la cintura en el caso femenino –nuestro foco de interés–. Este efecto aporta una nueva idea de elegancia sometida a cierta rigidez que se corresponde con la correcta etiqueta de la corte española, sobria y contenida. La gorguera se convirtió desde la década de 1570 en uno de los principales accesorios de la moda europea, transformándose en un signo de poder aristocrático, ya que estas evidencian que su portador no ejerce trabajos físicos (color blanco impoluto). Las gorgueras van a ir aumentando su tamaño hasta ser las verdaderas protagonistas de los retratos cortesanos en cuanto a indumentaria, sobre todo en la femenina (Fig. 3), debido a que también resultaba algo atractivo.¹⁷

Por otro lado, el concepto del luto es un aspecto relevante tanto en nuestro país como en la cultura hebrea, puesto que María también es viuda por la muerte de José y, atendiendo a esta tradición, se vestía con ropas oscuras como señal de esa pérdida. Asimismo, debemos tener en cuenta que, precisamente por esa primera devoción de la Dolorosa en el eje Colonia-Brujas en el siglo XV, existen ejemplos en la pintura flamenca de una iconografía mariana con ropas negras, peculiaridad que no sólo enlaza con el luto –ya entendido así en época paleocristiana según Michel Pastoureau y sus estudios simbólicos del color–, sino con el hábito de los Servitas, los cuales pudieron servir como un antecedente para el realismo trentino.¹⁸ En este sentido, debemos recordar que la escuela hispanoflamenca tuvo un enorme peso, sobre todo en época de los Reyes Católicos, favoreciendo esta iconografía de la Virgen de luto. Una obra interesante sería la *Mater Dolorosa* (h. 1480) de Hans Memling (Fig. 4) donde nos presenta a la Virgen como viuda orante –algo habitual en sus retratos laicos– y con un halo que indica su santidad. Una santidad que se aprecia también en su rostro, impasible, como muestra de una serenidad sobrenatural, pese a que se derraman en su mejilla lágrimas de dolor. Este aspecto es interesante porque supone un alarde técnico del artista por su capacidad de captación de los detalles y porque el uso de lágrimas en las esculturas va a ganar mucho peso en la tipología de las Dolorosas y Piedades, una inspiración que puede partir de este tipo de autores. Este recurso, así como la presentación de María con toca blanca y manto negro, se repite en su *Virgen y Cristo de Piedad* de la Capilla Real de Granada (Fig. 5).

¹⁷*Ibid.*, pp. 81-82.

¹⁸José Ignacio Sánchez Rico, Antonio Bejarano, y Jesús Romanov López-Alfonso, *El arte de vestir a la Virgen* (Almuzara, 2017), pp. 73-75.



Fig. 3. Juan Pantoja de la Cruz y taller. *La reina Margarita de Austria-Estheria*. H. 1605 o 1610. Óleo sobre lienzo, 100 cm x 73 cm. Colección privada (Francia).



Fig. 4. Hans Memling. *Mater Dolorosa*. Década de 1480. Óleo sobre tabla, 55 cm x 33 cm. Galería de los Uffizi. 00286972.

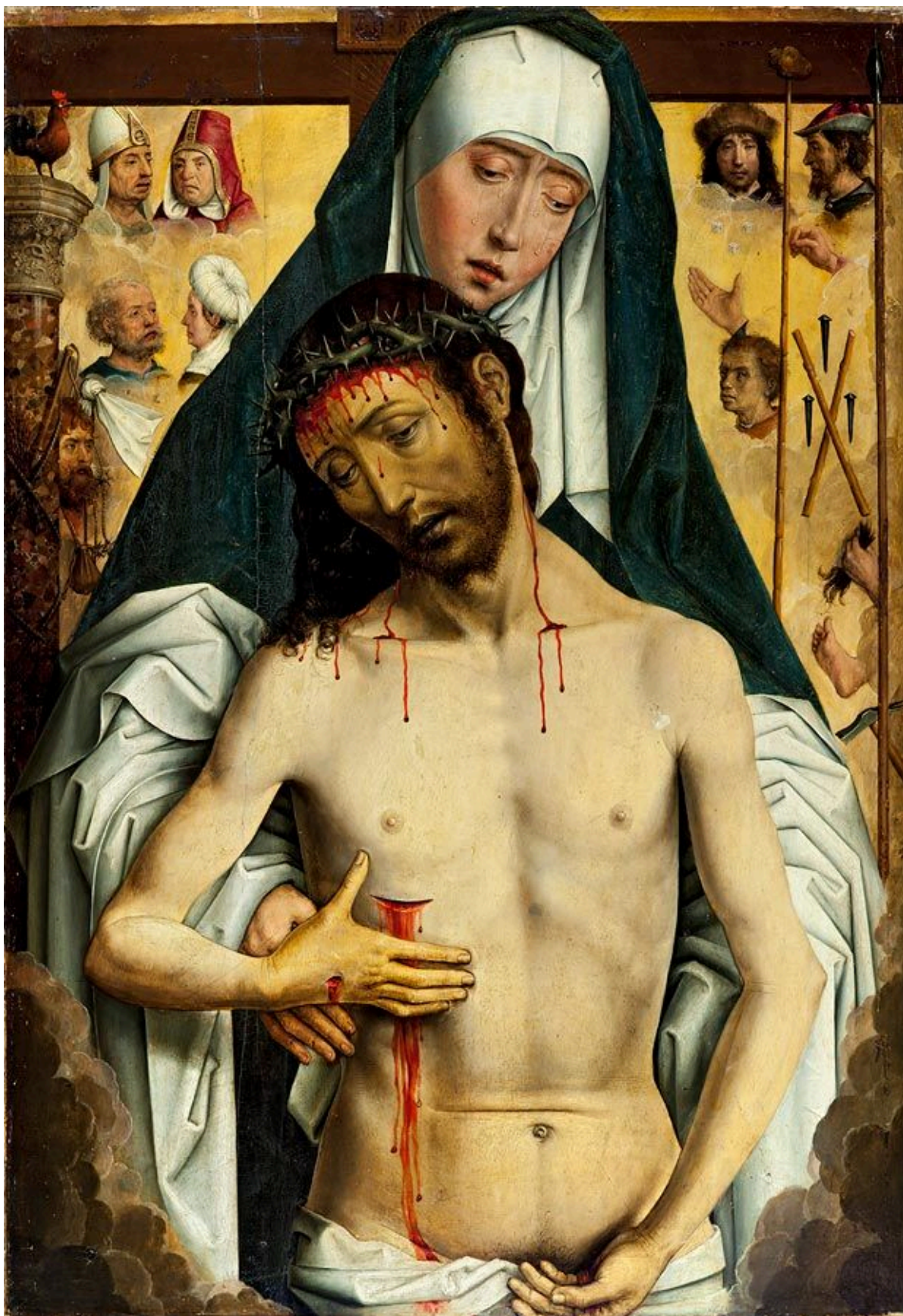


Fig. 5. Hans Memling. *Virgen con el Cristo de Piedad*. Óleo sobre tabla, 53 x 37,7 cm. Capilla Real de Granada.

Un concepto que debemos abordar, ya que es fundamental para comprender la cultura visual del barroco y en especial de los siglos XVI-XVII, es el de decoro o *decorum*. Esta idea se relaciona con uno de los decretos del Concilio de Trento (1563) y bajo esta premisa la Iglesia va a vigilar la producción artística, incluso antes de su creación. La noción de decoro no es algo nuevo; en la Antigüedad se utilizaba en referencia a obras literarias, arquitectónicas o gráficas, destacando Vitrubio, que en su tratado de arquitectura entendía el decoro en relación a la adecuación del edificio con su función.¹⁹ Sin embargo, es con el Barroco cuando gana un sentido religioso y contrarreformista, ligado a la decencia y moralidad. El reformista suizo Huldrych Zwinglio fue uno de los autores que señaló las problemáticas que podían acarrear aquellas imágenes que mostraban partes poco decorosas. Por tanto, el decoro no se vuelve un concepto meramente estético, sino que se ligará con la adecuación moral.²⁰

Es cierto que no se establecieron de forma reglada las características estilísticas de las imágenes sacras –tanto en pintura, como en escultura y estampa– pero sí se primaba su función educativa. Se tenía una concepción desde el seno de la Iglesia Contrarreformista de que el arte debía instruir al pueblo en la fe, siguiendo las escrituras y cumpliendo con el decoro de los personajes.²¹ Esta idea de la catequización de los fieles es fundamental porque era el principal argumento del que se servían para apoyar el uso de la imagen. No se entendía la representación como una manifestación real de la divinidad, sino como un medio para acercarnos a Cristo, ya que negar las imágenes sería como negar la naturaleza humana del mismo, y por tanto, el dogma de la Encarnación. Asimismo, es una buena baza contra los reformistas, quienes consideraban la veneración de imágenes como un acto de idolatría.²²

Uno de los principales choques se dio en relación al desnudo. Para el cristianismo estaba asociado al pecado por el episodio de Adán y Eva, pero era un tema que interesaba especialmente a los artistas porque era una forma de demostrar su virtuosidad técnica y conocimientos anatómicos. En cualquier caso, el desnudo sólo podía mostrarse en escenas religiosas justificadas y siempre bajo un control eclesiástico.²³ Por otra parte, otro conflicto derivado del decoro será el exceso de pompa, algo que retomaremos más adelante.

¹⁹Laura Calvo García, «La recepción de Dios a través del arte. El uso de la imagen sagrada en el Barroco», *Cuadernos de Historia del Arte*, 2023, p. 180.

²⁰*Ibid.*, pp. 181-182.

²¹*Ibid.*, p. 190.

²²*Ibid.*, p. 177.

²³*Ibid.*, p. 184.

c) La *Soledad* del Convento de la Victoria de Madrid

Para poder comprender el porqué de la estética e indumentaria de las dolorosas, tenemos que situarnos en un “mito” sobre una Virgen Dolorosa asociada con la *Soledad* del convento de la Victoria de Madrid de la segunda mitad del siglo XVI. Fue un encargo de la reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, al escultor Gaspar Becerra (1520–1568) –uno de los más destacados de la centuria y recogido por Palomino–. Esta Virgen destaca por su ropaje asociado con el luto, que sirvió de modelo posteriormente. En esta elección fue determinante el papel de la camarera mayor de la reina, la condesa María de Ureña, una mujer piadosa y que, junto a su marido, fundó importantes conventos.²⁴

Este convento de la Victoria estaba ligado a la orden mínima y los mínimos, que iconográficamente tomaron el prototipo del modelo medieval de la Virgen de los siete dolores de Flandes, ya comentado. La orden contó con el apoyo de Margarita de Austria, gobernadora de los Países Bajos, fundando el primer convento bajo esta advocación. Los mínimos se caracterizaban por su vestimenta bicroma, en blanco (hábito) y negro (manto) siguiendo el esquema de las viudas reales de la casa de Austria.²⁵ Según Antonio Palomino, había sido la reina Juana I de Castilla quien impuso este modelo austero y de luto:

“desde el tiempo de la reina Doña Juana, mujer de Felipe I, que llamaron el Hermoso, que arrebatada del desmesurado amor que le tuvo, habiendo muerto su marido, se vistió como si se amortajara en vida: y así la imitaron todas las señoras viudas, hasta el tiempo de la reina nuestra Señora Doña Mariana de Neoburgo”.²⁶

La propia condesa de Ureña era viuda en ese momento y, debido a su rango en la corte así como por su carácter religioso, era conocedora de este ámbito y del comportamiento a seguir por las damas, por lo que se asocia su figura como la definidora de la vestimenta de la Virgen, siguiendo el luto de la dinastía Austria. Aunque esta imagen no se conserva, gracias a algunos grabados como el de Fray Matías de Irala Yuso (Fig. 6), sabemos que la Virgen se dispondría de rodillas sobre unos cojines (siendo de las primeras imágenes de vestir en esta disposición), con las manos unidas y los dedos entrelazados y con una aureola de rayos divinos alrededor de su cabeza. Sobre su hábito blanco se vería un rosario con una cruz dorada en el extremo.²⁷

²⁴José Luis Romero Torres, «La condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los frailes mínimos (I)», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 2012, p. 60.

²⁵*Ibid.*, p. 59.

²⁶Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica: El Parnaso Español Pintoresco Laureado* (Madrid, 1724), p. 246.

²⁷José Luis Romero Torres, «La condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los frailes mínimos (I)», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 2012, p. 59.



Fig. 6. Fray Matías de Irala Yuso. *Nuestra Señora de la Soledad*. 1725. Grabado de talla dulce.
Biblioteca Nacional de España.

De este modo, a partir de este momento hay una tendencia a utilizar este tipo de indumentaria de luto en las Vírgenes asociadas a los dolores de María, pero hubo (y hay actualmente, pero atendiendo a otros parámetros menos estrictamente religiosos) mucha polémica respecto a qué telas y joyas usar. Hubo una propensión inicial de vestir a la Virgen con ropa real de las damas, siguiendo la moda de la época. Estos hechos rompen con el *decorum* anteriormente expuesto, porque la prenda humana supondría banalizar su figura o le restaría dignidad divina (ella es el ejemplo de moralidad).²⁸ Esta cuestión generó un debate muy interesante del que tenemos afirmaciones –aludiendo al caso de la escultura– como las de Juan de la Cruz, que en relación al exceso engalanamiento de las tallas marianas, comenta que se convierten en «ornato de muñecas, no sirviéndose algunos de las imágenes más que de unos ídolos».²⁹

El estilo de la indumentaria del XVI se ha relacionado también con la corte borgoñona y en las viudas se caracteriza por el empleo de la toca blanca que llegaba hasta los hombros, siendo el cuerpo cubierto con un manto negro³⁰, algo que conduce al hábito monjil. Es interesante porque, aunque no siempre se conserven las primeras esculturas, tenemos muestras en el mundo de la retratística que pueden esclarecer estos conceptos, siendo un buen ejemplo el retrato de Juan Bautista Martínez del Mazo (Fig. 7) o el de Juan Carreño de Miranda de Mariana de Austria, que nos presenta como reina viuda regente (última esposa de Felipe IV). En la obra de Martínez del Mazo, al fondo de la composición y de forma muy velazqueña, se representa la sala Ochavada del Alcázar de Madrid, en donde el futuro rey Carlos II se encuentra con su Aya, la Marquesa de los Vélez, dos sirvientas y dos enanos.³¹ Si nos fijamos en la indumentaria de las sirvientas, ambas portan un manto o toca blanco (color inverso a la reina regente) que cubre su cabeza y cabello, algo que evidencia nuevamente la sobriedad de la corte y la moda impuesta en tiempos de viudedad y decoro.

²⁸Calvo García Laura, «La recepción de Dios a través del arte ; El uso de la imagen sagrada en el Barroco», *Cuadernos de Historia del Arte*, 2023, pp. 186-187.

²⁹*Ibidem*.

³⁰José Ignacio Sánchez Rico, Antonio Bejarano, y Jesús Romanov López-Alfonso, *El arte de vestir a la Virgen* (Almuzara, 2017), p. 84.

³¹«Retrato de doña Mariana de Austria», Ministerio de Cultura, *Museo del Greco*, s. f. <https://www.cultura.gob.es/mgreco/la-coleccion/colecciones/seleccion-de-piezas/pintura/retrato-dona-mariana.html>



Fig. 7. Juan Bautista Martínez del Mazo. *La reina Mariana de Austria*. 1666. Óleo sobre lienzo, 196,8 cm x 146 cm. National Gallery. NG2926.

d) Los tratados sobre iconografía

Además de los modelos más estrechamente relacionados con el mundo castellano, existe otra variante iconográfica asociada a la tipología de la Dolorosa –aunque no exclusiva–: el modelo propuesto por Francisco Pacheco. Este fue un pintor, teórico y poeta latino, conocido no sólo por su faceta artística e intelectual, sino por haber sido el maestro y suegro de Velázquez. Aunque su estilo es principalmente manierista, fue uno de los grandes hombres del siglo XVII sevillano, debido a su cargo como “veedor de pinturas sagradas” del Tribunal de la Inquisición en Sevilla. Esta labor consistía en supervisar y hacer cumplir el *decorum* contrarreformista en las obras realizadas por pintores que estuviesen trabajando en Sevilla.³² Esto explica su relación con la órbita de autores ya denominados como barrocos: Velázquez, Martínez Montañés (con quien colaboró como policromador), Alonso Cano, Vicente Carducho, etc. La obra donde plasmó su conocimiento y experiencia como veedor fue *El Arte de la pintura*, donde no sólo aportó normas iconográficas, sino que también expuso su propia teoría del arte con supremacía del dibujo y no del color.

En el tercer tomo del *Arte de la pintura*, Pacheco expone, entre otras cosas, cómo debe ser la indumentaria y el código de colores a utilizar en la representación de la Inmaculada Concepción:

“[...] debe vestir una túnica blanca y un manto azul, vestida de sol, con un sol ovalado de ocre y blanco que cerque toda la imagen, unida dulcemente con el cielo; tiene que ir coronada de doce estrellas en un círculo claro, de resplandor y rayos. Una corona imperial tiene que adornar la cabeza.”³³

De esta forma, aunque propone un modelo inmaculista (Figs. 8 y 9), realmente se extiende a la iconografía mariana general, ya que se añade la presencia del blanco al rojo y al azul, siendo visible en las tocas. Estos dos últimos eran los colores más comúnmente utilizados hasta el momento para la vestimenta de la Virgen, y se debía principalmente a su simbología, siendo el rojo una referencia a la sangre y pasión de Cristo, y el azul a la santidad y lo divino (además de ser un pigmento muy caro). De este modo, estos factores, sumados al aval iconográfico de los vedores contrarreformistas más destacados, permitieron su desarrollo en dualidad con la vestimenta de viuda.

³²Arjones Fernández, Aurora. «Francisco Pacheco del Río, pintor». Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna. Universidad de Almería, s. f. <https://www2.ual.es/ideimand/francisco-pacheco-del-rio-pintor-sanlucar-de-barrameda-1564-sevilla-1644/>

³³Francisco Pacheco, «Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas» (1649), p. 483. https://www.larramendi.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1032225.



Fig. 8. Alonso Cano. *Inmaculada Concepción*. 1656. Madera policromada. Facistol del coro de la Catedral de Granada. Fuente: Web de la Catedral de Granada.



Fig. 9. Francisco de Zurbarán. *Inmaculada Concepción*. C. 1628-30. Óleo sobre lienzo, 128 cm x 89 cm. Museo del Prado. P002992.

Los colores una vez codificados se vuelven una seña de identidad mariana que perdura hasta la actualidad, porque el oficio de vestidores y camareras hoy sigue vigente. Tras la Guerra Civil, el diseñador español Juan Manuel Rodríguez Ojeda, siguiendo estos tres colores comentados, desarrolló una nueva propuesta para las vírgenes: la vestimenta de hebrea. Es una práctica pensada para el tiempo de Cuaresma, previa a la Semana Santa, y fue ideada por Juan Manuel para dar mayor variedad a las tallas y que no viviesen en una perpetua viudedad. Por la falta de vestiduras en dicho contexto de guerra, este propuso el uso de telas económicas de bajo coste, donde el terciopelo es uno de los elementos estrella. La primera imagen que tomó esta estética fue la Virgen de la Hiniesta Dolorosa y, posteriormente, la Esperanza Macarena, que se volvió el máximo referente (Fig. 10).³⁴

El oficio de vestidor, principalmente en Andalucía, es uno muy valorado pero que también suscita críticas y juicios públicos, debido al fervor devocional que se siente hacia las imágenes; los fieles buscan el cumplimiento de ensalzar a la Virgen y que se adecúe la indumentaria y accesorios a su dignidad y condición de reina (Fig. 11). Este hecho no dista mucho de las normas y pleitos asociados al *decorum*, anteriormente señalados. De este modo, vemos cómo una tradición que se afianza en la Edad Moderna, se mantiene viva hasta nuestros días y se sigue renovando, porque forma parte no sólo de nuestro imaginario colectivo, sino también de nuestra propia identidad.

³⁴Arte sacro; Primer diario de Noticias Cofradieras. «La tradición de vestir a las Vírgenes, de “hebrea”, según Sevilla», 9 de marzo de 2025. <https://www.artesacro.org/Noticia.asp?idreg=160199>



Fig. 10. Nuestra Señora de la Esperanza Macarena vestida de hebrea. 2023. Basílica de la Macarena (Sevilla). Fuente: Semana Santa en Sevilla, X (Twitter).

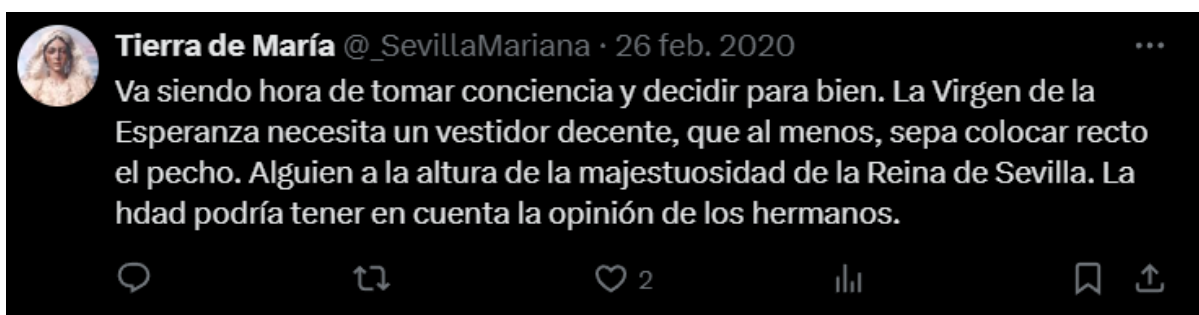
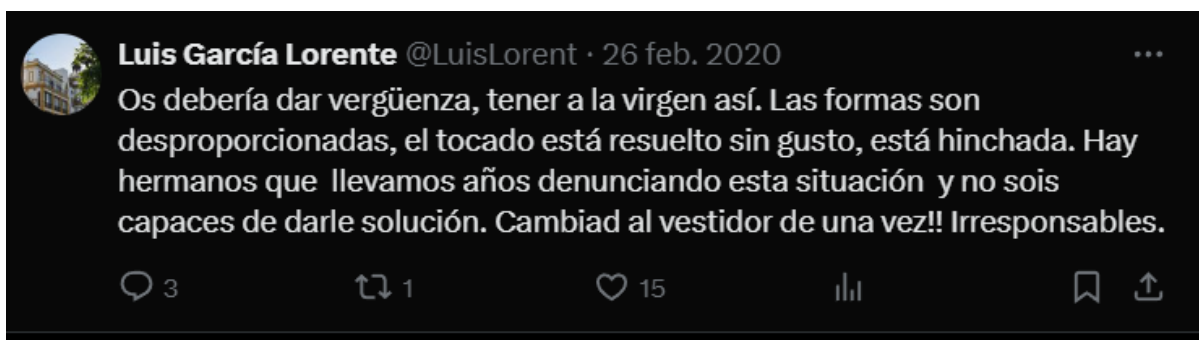


Fig. 11. Detalle: Críticas por el aspecto de la Macarena como hebrea en Cuaresma de 2020. Fuente: Twitter (X).

5. EL CASO ASTURIANO: DEVOCIÓN Y EJEMPLOS

La religiosidad popular asturiana en este período goza de un carácter especial que debe ser explicado para poder entender las vías de la producción escultórica. Asturias era una región que tenía una importante impronta religiosa debido a su condición como cuna de la Reconquista (pueblo libre de herejía), pero también es relevante la situación general de pobreza que se estaba viviendo. Sabemos por la documentación que los jesuitas cuando se establecen en Oviedo en 1578 se dan cuenta de la necesidad de intervenir en la zona por este motivo, siendo denominada Asturias como las «Indias de España».³⁵ Esto explica que, sobre todo en los espacios rurales, la población encontrase su refugio y esperanza en la religión. Asimismo, los diferentes mecanismos utilizados por los jesuitas, y en especial las misiones, fueron bien recibidos por el pueblo. En este contexto, nos interesa el antiguo Colegio de San Matías (hoy parroquia de san Isidoro), ya que fue el ligado a esta orden y del que se hablará más adelante por su valor artístico. Por estos motivos, vamos a tener dos tipos de mecenazgo: el de clases pudientes que encargan obras de una calidad mucho más destacada debido a la búsqueda de prestigio a través del engalanamiento de las iglesias, catedrales o capillas familiares; y el del pueblo, que encarga obra a artistas más humildes o menos sobresalientes y que tiene su interés artístico no tanto en la factura, sino en el mero interés que ponía la población para su mantenimiento.³⁶ Aunque en Asturias no se formó una escuela destacada o consolidada como sí pudo ocurrir en sus territorios vecinos, principalmente castellanos, ello no exime al territorio de tener una producción artística interesante en la que se combinan influencias vallisoletanas (Gregorio Fernández), gallegas, etc. que enriquecen nuestro patrimonio cultural.

En el primer caso, destinada a la actual iglesia de San Isidoro el Real de Oviedo, se conserva una Dolorosa del siglo XVII atribuida a Antonio de Borja. Este artista fue uno de los más destacados del panorama artístico del siglo XVII. Se creía que era discípulo de Luis Fernández de la Vega por informaciones aportadas por Ceán Bermúdez, pero, atendiendo a Ramallo Asensio, lo más probable es que cuando se estableció en 1680 en Oviedo, se formase como oficial de Alonso de Rozas, que había venido a Oviedo para realizar las esculturas del retablo Mayor de San Pedro el Real. Rozas fue seguidor de la línea de Gregorio Fernández, lo que explica que haya ese poso castellano en la obra de Borja. Supo ocupar muy bien en Asturias el puesto que había quedado vacío tras la muerte de Vega, contando con

³⁵Justo García Sánchez, *Los Jesuitas en Asturias*, Instituto de Estudios Asturianos, 1991, pp. 12-13.

³⁶Germán Ramallo Asensio, *Escultura Barroca en Asturias*, Instituto de Estudios Asturianos (Oviedo, 1985), p. 23.

encargos de clientela importante. Su papel dentro de los pasos procesionales de Gijón será fundamental ya que es quien establece el modelo a seguir por el resto de autores, además de ser uno de los principales impulsores del uso de postizos, así como continuador de la talla de imágenes de vestir.³⁷

Esta Dolorosa (Fig. 12) formaba parte del Calvario ubicado en la segunda capilla de la iglesia, a la derecha del retablo mayor –uno de los más importantes y ricos de Asturias–. Se atribuye a Borja debido a su cuidado anatómico y de los detalles, su fisonomía y concepción, aunque esta, si la comparamos con las otras dos esculturas del conjunto (la Magdalena y el San Juan Bautista), es la menos lograda. Es una Virgen de vestir, es decir, sólo se encuentran talladas manos y cabeza, y se trata de madera policromada. Respecto a su iconografía, corresponde con el modelo viuda castellana. Porta un gran manto negro con bordados de oro y junta sus manos en señal de oración a la vez que sostiene un rosario. El ropaje es muy voluptuoso, siguiendo modelos castellanos impuestos por Gregorio Fernández; no obstante, los pliegues son menos angulosos.³⁸ Además, cuenta con las siete dagas laterales atravesando su corazón de plata –uno de los símbolos de la cofradía– (Fig. 13). En cuanto al gesto y el sentimiento, no hay dramatismo porque es una Virgen contenida, dulce, que no explicita su dolor. No tenemos lágrimas en su rostro, sino una serenidad divina acorde al lado sobrenatural de la Madre de Dios.

Actualmente, esta escultura es una de las más representativas de la Semana Santa ovetense. Sale en procesión desde la iglesia de San Isidoro en la tarde del Viernes Santo junto a los penitentes y acompañando al Jesús Niño, el Ecce Homo y el Cristo yacente (este último es una de las obras más destacadas de la cofradía y de la capital, siguiendo también el modelo patético de Gregorio Fernández). Es interesante que en estas procesiones las mujeres adquieren un papel performativo como viudas o manolas, lo que nos permite ver en vivo esa reciprocidad entre lo sagrado y lo profano.

³⁷*Ibid.*, pp. 295-297.

³⁸*Ibid.*, p. 310.



Fig. 12. *Nuestra Señora de la Soledad*, atribuida a Antonio de Borja (siglo XVII). Iglesia de San Isidoro el Real de Oviedo. Fuente: Real y Trinitaria Archicofradía del Santo Entierro y Nuestra Señora de los Dolores en su Inmaculada Concepción.



Fig. 13. Escudo de la Real y Trinitaria Archicofradía del Santo Entierro y Nuestra Señora de los Dolores en su Inmaculada Concepción. Parroquia de San Isidoro El Real de Oviedo.

A continuación, nos trasladamos desde la capital asturiana hacia el municipio de Valdés, más concretamente a Luarca, debido a que la capilla del palacio de Taborcias cuenta con otra Virgen Dolorosa, datada del siglo XVIII (Fig. 14). Esta es de especial interés debido a que se relaciona con las copias de la Dolorosa de Juan de Juni que pudieron llegar a nuestra provincia a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII.³⁹ Es una copia a mencionar a causa de la calidad que presenta, pero también porque nos permite realizar una confrontación pasional respecto a la obra anterior ya que sigue el modelo alternativo al de viuda. Todo lo equilibrada y suave que era la de San Isidoro, aquí se transforma con un movimiento y exaltación mucho más evidente, tanto en la disposición del cuerpo como en el tratamiento de los plegados. El rostro tiene un gran naturalismo porque consigue transmitir el dolor de la Virgen, sin necesidad de mayor aparato. La referencia más directa de este modelo la tenemos en Valladolid, en la Dolorosa del retablo de la Buena Muerte de la iglesia de San Miguel,⁴⁰ vista anteriormente. Coinciden en el sentimiento pero también en la indumentaria, con un peso y dinamismo específico.

³⁹*Ibid.*, p. 389.

⁴⁰*Ibid.*, p. 390.



Fig. 14. Anónimo. *Virgen Dolorosa*. Capilla de Taborcias (Valdés). Fuente: Germán Ramallo Asensio, *Escultura Barroca en Asturias* (1985).⁴¹

⁴¹Se ha adjuntado una fotografía antigua en blanco y negro debido a que esta imagen pertenece a una capilla familiar particular. Se ha pedido acceso a la misma pero, por la necesidad de documentación que avalase su uso académico, así como por la ausencia de tiempo, no ha sido posible. No obstante, no se descarta la recuperación de este contacto para investigaciones futuras.

Otra peculiaridad a señalar es que actualmente el Museo de la Iglesia de Oviedo cuenta con una Dolorosa atribuida a Juan de Juni, Tomás de Sierra y Pedro de Sierra (Fig. 15) que comparte dicha estética. Pese a las dudas, se ha barajado esa influencia del taller de Juni por la presencia de una característica asociada: el uso de ojos vítreos. Estos ofrecen una mayor expresividad y realismo, con gran poso del manierismo del siglo XVI.⁴²

Esta obra fue denominada por la profesora Yayoi Kawamura como “La Dolorosa de Oviedo” y, como ocurre con la escultura de Valdés, es compleja de investigar debido a la escasa documentación. No obstante, se conoce que esta talla de impronta castellana fue adquirida por un canónigo de la Catedral de León, probablemente durante las desamortizaciones del siglo XIX. Posteriormente, pasó a manos de varias familias ovetenses, quienes donaron al museo la pieza. La imagen llegó con un deterioro considerable, sobre todo en su policromía, ya que había perdido la vivacidad de los colores por su conservación en un hogar con calefacción. Por ello, tras un análisis, se intervino y fue posible recuperar su tonalidad original y eliminar los seis repintes de época barroca, del siglo XIX y del XX.⁴³

⁴²«La Virgen de las Angustias del Museo de la Iglesia», Oviedo de Pasión, 25 de marzo de 2015, <https://oviedodepasion.blogspot.com/2015/03/la-virgen-de-las-angustias-del-museo-de.html?m=1>.

⁴³*Ibidem*.



Fig. 15. Atribuido a Juan de Juni, Tomás de Sierra y Pedro de Sierra. *Virgen Dolorosa*. ss. XVI-XVIII. Madera policromada. Museo de la Iglesia de Oviedo. Fuente: Wikimedia Commons.

6. CONCLUSIONES

En definitiva, este trabajo ha tenido como principal objetivo señalar el nacimiento, la evolución y el posterior impacto de la advocación de la Virgen Dolorosa en la cultura visual barroca, tanto por su potencial artístico, como por su carácter devocional y simbólico. Para ello, hemos abordado tres ámbitos fundamentales de la sociedad barroca: la religiosidad contrarreformista, la indumentaria de las damas y los tratados modernos.

De este modo, abordar en primer lugar el contexto tridentino, nos ha permitido comprender distintos aspectos: por un lado, la continuidad de la concepción popular de la Virgen como corredentora y del fervor mariano en España; y por otro, cómo la escultura se convirtió en la protagonista de los pasos procesionales y el principal vehículo de difusión de la doctrina católica, ya que el bulto permitía una conexión mucho más directa con los fieles. Asimismo, para aproximarnos a la configuración iconográfica de esta advocación, hemos estudiado la moda de la corte y su recopilación en manuscritos, porque esta refleja no sólo el poderío del imperio español y su ideología del poder, sino también cómo el lujo y la indumentaria del luto se trasladan al ámbito religioso, siendo la Virgen la receptora de estas tendencias. A todo ello, se suman los grandes tratadistas e intelectuales de comienzos del Barroco como Francisco Pacheco, que han contribuido a establecer una serie de códigos y normas a seguir por los artistas en la iconografía de los santos y personajes sagrados que consolidan una segunda línea de representación mariana.

Finalmente, todos estos conocimientos han podido ser aplicados en Asturias, región que merece ser estudiada debido a su peculiar religiosidad popular, ya que en muchos casos es la población rural la que impulsa este arte y no las élites, dándose el caso contrario a otros focos del país. Así pues, pese a ser un territorio que no ha tenido su propia escuela o que no ha sido especialmente brillante en la disciplina de la escultura, las obras citadas evidencian el conocimiento de todas esas novedades y corrientes, permitiéndonos conservar algunos ejemplos de gran atractivo que incluso hoy siguen siendo referentes de la Semana Santa asturiana.

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Arias Martínez, Manuel. *Teatro e Ilusión*. Darse la mano. Escultura y color en el Siglo de Oro. Museo del Prado, 2025.

Arjones Fernández, Aurora. «Francisco Pacheco del Río, pintor». Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna. Universidad de Almería, s. f. <https://www2.ual.es/ideimand/francisco-pacheco-del-rio-pintor-sanlucar-de-barrameda-1564-sevilla-1644/>. Recuperado el 20 de abril de 2025.

Arte sacro; Primer diario de Noticias Cofradieras. «La tradición de vestir a las Vírgenes, de “hebrea”, según Sevilla», 9 de marzo de 2025. <https://www.artesacro.org/Noticia.asp?idreg=160199>. Recuperado el 20 de abril de 2025.

Bernis, Carmen. *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Madrid: El Viso, 2001.

Borrallo, Pablo. «Simbolismo e Iconografía de la Semana Santa de Sevilla. Un acercamiento histórico-artístico, bíblico, teológico y litúrgico» (Universidad de Sevilla, 2018), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=220955>. Recuperado el 18 de marzo de 2025.

Calvo García, Laura. «La recepción de Dios a través del arte; El uso de la imagen sagrada en el Barroco». *Cuadernos de Historia del Arte*, 2023.

«El arte procesional barroco», *Artehistoria*, 2017, <https://www.artehistoria.com/contextos/el-arte-procesional-del-barroco>. Recuperado el 25 de marzo de 2025.

García Sánchez, Justo. *Los Jesuitas en Asturias (Renovación espiritual de Oviedo y Principado de Asturias merced a la Compañía de Jesús: 1578-1767)*. Instituto de Estudios Asturianos, 1991.

Gavilán, Enrique. «El hechizo de la Semana Santa. Sobre el lado teatral de las procesiones de Valladolid.», *Trama y fondo: revista de cultura*, 2005. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1283235>. Recuperado el 3 de abril de 2025.

Laver, James. *Breve historia del traje y la moda*. Decimoctava. Cátedra, 2023.

Navascués Palacio, Pedro. *La Plaza Mayor en España*, Papeles de arquitectura 5 (Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa e Instituto de Arquitectura Juan de Herrera, 2002). https://oa.upm.es/8800/1/La_Plaza_Mayor.pdf. Recuperado el 25 de marzo de 2025.

Oviedo de Pasión. «La Virgen de las Angustias del Museo de la Iglesia», 25 de marzo de 2015. <https://oviedodepasion.blogspot.com/2015/03/la-virgen-de-las-angustias-del-museo-de.html?m=1>. Recuperado el 20 de abril de 2025.

Pacheco, Francisco. «Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas», 1649. https://www.larramendi.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1032225. Recuperado el 20 de abril de 2025.

Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *Tipo de documento: El museo pictórico y escala óptica*. Vol. v. III. Aguilar, 1988.

Prego de Lis, María. *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo, 1598 Libro de Cesare Vecellio* (Museo del Traje).

Pinheiro da Veiga, Tomé. «Fastiginia o Fastos geniales», 1566-1656. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=3622>. Recuperado el 21 de marzo de 2025.

Ramallo Asensio, Germán. *Escultura Barroca en Asturias*. Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo, 1985.

«Retrato de doña Mariana de Austria», Ministerio de Cultura, Museo del Greco, s. f., <https://www.cultura.gob.es/mgreco/la-coleccion/colecciones/seleccion-de-piezas/pintura/retrato-dona-mariana.html>. Recuperado el 21 de marzo de 2025.

Romero Torres, José Luis. «La condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los frailes mínimos (I)». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 2012. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4212599>. Recuperado el 18 de febrero de 2025.

Sánchez Rico, José Ignacio, Bejarano, Antonio y Romanov López-Alfonso, Jesús. *El arte de vestir a la Virgen*. Almuzara, 2017.

Vecellio, Cesare. *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*. Vol. Dos, 1598.