

# LA VIRGEN DE LAS NIEVES. TRANSFORMACIONES DE UNA IMAGEN VESTIDERA

*Marta SANCHEZ MARCOS*

*CONSERVADORA DEL MUSEO DE SALAMANCA*

EL PRESENTE TRABAJO TRATA DE LA RECUPERACIÓN DE UNA IMAGEN ROMÁNICA QUE ha variado de aspecto y ubicación a lo largo de los siglos de su existencia. Perteneciente, bajo alguno de sus aspectos y en algún momento, a un retablo que en la actualidad se halla en el Museo de Salamanca, apareció totalmente escondida y destrozada, en el proceso de investigación y complemento del citado retablo.

El estudio se acompaña de figuras que ilustrarán las diferentes fases de la imagen descubiertas en su restauración.

## EL RETABLO DE BUENAVISTA (SALAMANCA)

### Historia del conjunto<sup>1</sup>

El retablo es una obra de finales del siglo XVII realizada por el tallista Bernardo de Carvajal<sup>2</sup> para la iglesia de Santiago de Alba de Tormes (Salamanca). Se trata de un retablo característico de la época bajo la influencia de los Churriguera.

En 1879, con motivo de su sustitución por otro retablo, el original fue trasladado a la Parroquia de Buenavista, localidad salmantina denominada con anterioridad Pocilgas (Fig. I). Y de allí pasó al Museo de Salamanca al ser adquirido en 1972 (Expediente nº 14, nº de Inventario 196-203), por la Dirección General de Bellas Artes, para el citado Museo.

Los sucesivos desmontajes y transportes del retablo en 1897 y 1972 ocasionaron importantes cambios respecto a la traza del artista primigenio. Las alteraciones más significativas debieron de ocurrir ya en el primer traslado, ya que la iglesia de Buenavista es de menores dimensiones y ésto conllevó el reajuste y reducción de los elementos del retablo. Como consecuencia resultó el recorte del ático y la modificación de la calle central. Igualmente se perdieron muchas piezas, entre ellas los relieves que acompañaban al sagrario.

En el traslado a Salamanca y hasta su restauración en 1992<sup>3</sup> sucedieron otra suerte de desgracias. El retablo permaneció durante unos veinte años desmontado en tramos presentando los efectos del ataque de parásitos incluida la carcoma común (*Anobium punctatum*). Además de otros detritus orgánicos de roedores, aves y murciélagos. Estos y otros agentes habían reducido gran parte de las piezas a un estado ruinoso.

Sin embargo, después de su restauración y ubicación definitiva en el Museo de Salamanca, aún puede apreciarse la traza original de Bernardo de Carvajal.

El retablo es de madera dorada con tres calles, banco y ático. Presenta cuatro columnas salomónicas en el cuerpo principal que apoyan en grandes ménsulas con decoración vegetal de talla abultada. A plomo, sobre las extremas, descansan sendos floreros. El ático enlaza con el cuerpo principal por medio de tableros decorados con roleos vegetales. Las calles laterales presentan cajas poco profundas enmarcadas por guirnaldas de follaje y quebradas en la parte superior.

Originariamente en estos encasamientos se presentaban las esculturas de San Jacinto y Santo Domingo, obra de Bernardo de Carvajal. En fecha indeterminada fueron sustituidas por pinturas manieristas sobre tabla del siglo XVI, de las que de momento se ignora su procedencia. En la calle central se veneraba la imagen de Nuestra Señora de las Nieves, figura románica convertida en vestidera, motivo nuestro estudio.

<sup>1</sup> Según las investigaciones de Dña Mercedes Moreno Alcalde, responsable de la sección de Bellas Artes del Museo de Salamanca.

<sup>2</sup> Documentado entre 1697 y 1707.

<sup>3</sup> Fue restaurado por D. Joaquín Núñez, licenciado en Restauración por la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.



Fig. I. Retablo de Buenavista. Buenavista (Salamanca) antes de 1972.

99

*La virgen  
de las Nieves*

## NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES

### Recuperación de la imagen

Durante las pesquisas, tanto en Alba de Tormes como en Buenavista, en busca de las imágenes perdidas de Santo Domingo y San Jacinto, se tuvieron noticias de una imagen denominada "la Virgen de las Nieves" que se hallaba en un pajar de un vecino de Buenavista. Hay que decir que la iglesia de la mencionada localidad fue vendida por el Obispado y es un almacén en la actualidad (Fig. II).

La imagen, que presentaba un estado lamentable, estaba semienterrada entre maderas, pajas y otros objetos. Correspondía a una virgen vestidera popular, en grado avanzado de deterioro, en especial de la indumentaria, lo que permitió vislumbrar, a través de los desgarrones de la pechera fragmentos de policromía un tanto sospechosos. Una vez librada de los impedimentos se pudo observar que debajo del vestido y escondida entre un bastidor de tableros había una imagen, en primera instancia de aspecto románico.

La vestidera fue adquirida por la Junta de Castilla y León en 1993 (Museo de Salamanca, Expediente nº 56/1993, nº de Inventario 505) para su estudio, restauración y posterior ubicación en el retablo de Buenavista, relacionándola con la imagen que allí se veneraba.

En estos momentos se encuentra en proceso de restauración, pero el desmontaje de todos sus añadidos ha aportado interesantes datos que pasaremos a describir.



Fig. II. Imagen vestidera tal y como se la encontró.

### Imagen románica. Estado actual (Figs. III y IV).

A través de los restos conservados de la imagen románica se puede constatar que corresponde a una theotocos o virgen trono simétrica y con niño frontal y centrado. La altura del despojo es de 64 cms. comprendiendo el pedestal de base que mide unos 7 cms. La imagen está cubierta con túnica blanca de pliegues geométricos y ornada con motivos florales, ramos o rosetas verdes salpicadas; enmarcada con manto añil que desciende hasta los pies, que asoman con calzado picudo, por debajo de la túnica. El manto que cubre también los laterales del pecho, remata en una banda granate y lisa. El pedestal tallado en el mismo madero es rectangular y va decorado con cenefa vegetal (hojas de parra y otros) en casetones de pigmento negro sobre fondo ocre-amarillento.

La talla es muy tosca y ha sido horriblemente alterada en su transformación. En nuestro caso la mutilación ha sido de lo más completo:

- Se ha cortado la cabeza en su totalidad, en el arranque del cuello, con objeto de acoplarle una nueva.

- Al cuerpo se le han cercenado los brazos, niño y regazo hasta las rodillas.

- El supuesto trono y parte posterior han desaparecido aunque mantienen en algunas partes restos del antiguo estucado. El posible motivo fue la contemplación exenta o estereométrica de la misma.

En resumen la figura primitiva ha sido reutilizada como tronco de la vestidera, como si de un tocho de madera se tratase. Ocultando entre los ropajes y añadidos la estructura y policromía de la románica, que sólo pudo ser vislumbrada con el desgarrro de la enagua en su parte superior, junto al cuello.



Fig. III.  
Torso de la imagen románica.

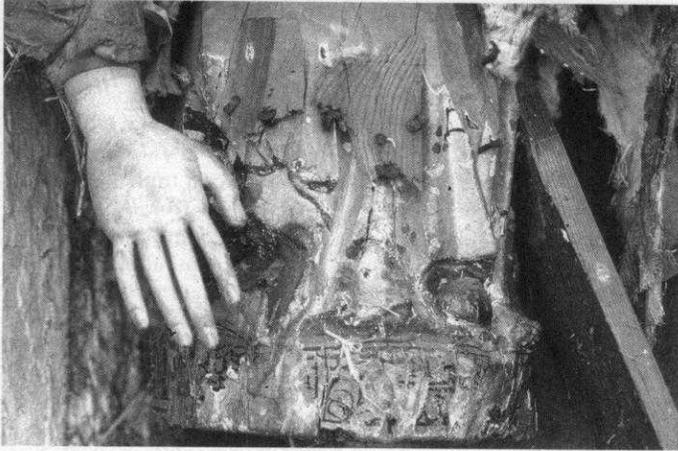


Fig. IV. Parte inferior de la imagen románica.

En cuanto a la técnica es bastante corriente en este tipo de imágenes populares cuyo modelo se repitió hasta la saciedad. Está tallada y encarnada con estuco en una capa muy fina y pintada con temple sin barniz.

El estado de conservación además es deplorable. Presenta restos de carcoma, síntomas de oxidación por el hierro de los clavos, desprendimientos y cazoletas producto de la humedad en la pigmentación, y zonas absolutamente perdidas, al margen de las mutilaciones.

### **Tipología de la imagen románica**

Se trata de una imagen románica popular datada en torno al siglo XIII. La imagen como corresponde a la mayoría de las esta época está entronizada. Durante los tres primeros siglos del segundo milenio cristiano, la iconografía mariana se obsesiona con un tema casi único: la Virgen de Majestad o en Majestad. Se inspira en modelos que le han conservado los manuscritos anteriores al siglo XI, los cuales a su vez reproducen y adaptan arquetipos más antiguos.

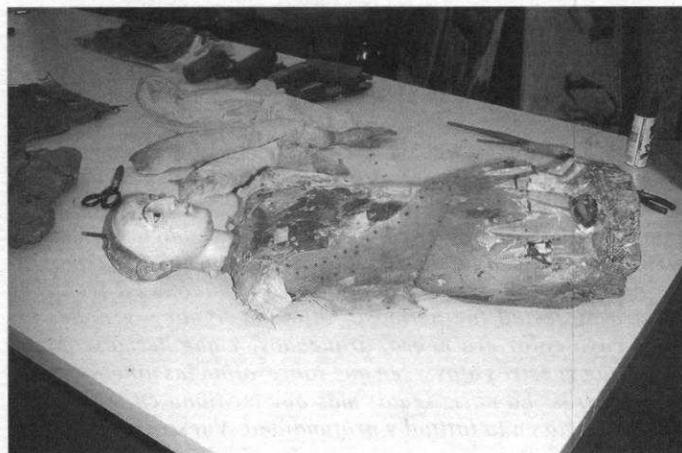
Aquellos rudimentarios artistas mal podían expresar los sentimientos divinos y humanos de María, cuando apenas sabían reproducir su figura corpórea. Es natural, que al plasmar la figura de la Virgen, instintivamente aceptaran una apariencia mayestática, geométrica, que es la más fácil de trazar y la mejor dispuesta a interpretar una piedad elemental y abrumada de respeto sin límites hacia la Madre de Dios y los hombres.

En aquellos tiempos, la Virgen es o bien un elemento accesorio de un episodio histórico o apócrifo, o una emperatriz acorazada de pompa e inexpresividad, como un soberano bizantino. Para obtener esta figura aislada de la historia y convertida en puro tema de devoción, bastó con suprimir la escena (Adoración, Anunciación o árbol genealógico de los beatos); o traducir en piedra o madera la miniatura, el icono o marfil bizantinos que llegaba a nuestras tierras, transportado por comerciantes o cruzados.

Se crean dos tipos de vírgenes románicas<sup>4</sup>: el tipo completamente simétrico y frontal, con el niño sentado en medio del regazo materno (madre como trono a su vez); y el tipo asimétrico, en que el niño está colocado sobre la pierna de la madre y, en muchos casos, vuelto hacia un lado. Ambos tipos son simultáneos y coexisten sin interferencias. Por el abultamiento central cercenado en el vientre de la imagen se puede inferir que el resto románico corresponde al primer grupo definido. También hay que decir que se trataría de un pequeño niño cuya tipología formal nos es desgraciadamente desconocida.

Estas primitivas imágenes románicas son el último destello del arte helenístico, del arte clásico disecado por los artistas bizantinos. La madre viste la túnica y el palio (manto), mejor o peor interpretados (Fig. V). Es una fórmula de indumentaria clásica pero sin vida, con pliegues caligráficos, que no siguen las naturales vertientes musculares. La reproducción del cuerpo, a pesar de sus muchas deficiencias, también tiene un vago aspecto clásico, estatuario, sin concesiones sentimentales, todo él, reducido a la inmovilidad y a la inexpresión de un ser superior, sin emociones humanas, sin historia y sin personalidad. De las variantes de colocación y de los distintos tipos de mantos y túnicas no se hará referencia, ya que las partes conservadas no dan muchas pistas al respecto.

Fig. V. Estado actual de la imagen románica.



<sup>4</sup> TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1946, p. 399.

Hacia la parte media, en su lado derecho se observan huellas de asentamiento de un brazo, del que no ha quedado ningún vestigio material. El miembro se orienta hacia el regazo en un posible ademán de abrazar al niño o bien portar una esfera, interpretada normalmente como la bola del mundo en la iconografía románica.

### Virgen vestidera. Estado actual.

Sobre el torso sin brazos de la figura del XIII que ha sido modelado y tiene una entalladura a modo de cintura y caderas, se ha puesto un añadido de sarga relleno de paja de centeno, serrín prensado y lana a modo de cuerpo, claveteado en los laterales y con forma triangular en la pechera. Los brazos igualmente son morcillas de tela basta rellenas de paja a los que se les ha adosado unas manos de madera tallada (Fig. VI).

Como el nuevo talle llegaba a las rodillas de la imagen románica ha motivado el cercenamiento del niño, regazo y rótulas.

Para complementar la altura de la virgen (unos 160 cms.) se acopló un bastidor acampanado efectuado con simples tablones sujetos con clavos de hierro directamente sobre la imagen. La tipología de los clavos parece anunciar sucesivas intervenciones, algunos son de cabeza plana, efectuados en forja, en forma de alas de mariposa y otros más comunes de cabeza redonda.

Una vez definida la estructura del maniquí que a juzgar por la talla de las vestimentas debió de alcanzar un tamaño ligeramente inferior al natural (el bastidor acampanado prácticamente había desaparecido cuando llegó a nuestras manos), haremos una descripción de la cabeza y las manos como los restos más significativos de la transformación de la imagen.

Cabeza (Fig. VII): talla de escasa calidad y corte popular de forma ovalada. Es ejemplo de una de las fases más antiguas de la imagen vestidera. El trabajo es tosco y la expresión del rostro es arcaica, ingenua y a la vez radiante. Sobre una encarnadura rosácea se le han pintado las cejas arqueadas y ojos negros, y labios finos coloreados en rojo. Presenta unas orejas muy abiertas perforadas en la parte inferior del lóbulo para portar pendientes. En la coronilla se le ha incrustado un tornillo para acoplar una corona.

Esta descripción encaja perfectamente con el resumen de modelos que efectuó el padre Villafañe<sup>3</sup> sobre la cara de la virgen:

*“ ... Vuestro rostro, en su proporción, ni fue redondo ni agudo, sino algún tanto prolongado; sin que en él se atreviese arruga o fealdad alguna... El color que le adornaba y hermozeaba, no fue moreno, sino cándido y rubicundo... La frente de vuestra Majestad fue hermosa, dilatada, igual y grande; las cejas cuyo color era negro, arqueadas, y que hermozeaban y defendían vuestros ojos..., en que sobresalían las niñetas, grandes y negras. La nariz igual; más que mediana en longitud, y mediana sólo en la latitud y profundidad. Vuestras mejillas no*



Fig. VI. Relleno.

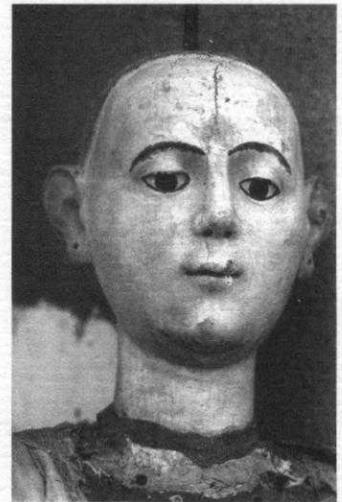


Fig. VII. Cabeza de la vestidera.

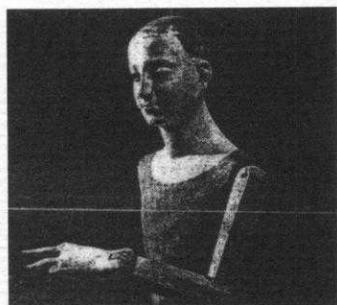


Fig. VIII. Imagen vestidera.  
Siglos XVI o XVII.  
Colección Caja España, Zamora.

*eran ni demasiado abultadas, ni hundidas...Tuvísteis los labios ni prominentes, ni gruesos, ni delgados, sino con proporción iguales y floridos... por el color purpúreo y rosado que los ennoblecía..."*

Manos: igualmente populares con la palma almohadillada y dedos largos, abiertos, en posición desmayada y ligeramente amocillados. A la mano derecha le falta el índice.

Técnicamente estos aditamentos son de factura muy tosca, probable producto de un artesano local. La talla es convencional y responde a modelos repetidos y arcaicos datados por A. Cea<sup>6</sup> (Fig. VIII), en torno al siglo XVI. La virgen de las Nieves podía ser posterior precisamente por su carácter popular y el aislamiento de la zona donde se encontró.

La encarnadura de cabeza y manos es igualmente de calidad corriente, compuesta por una capa fina de estuco crema que se ha pintado al menos dos veces. La capa más superficial es de color rosa plano, de tono más subido en las orejas. Por desprendimientos de pigmentación se puede observar que en las mejillas había con anterioridad una gradación ruborosa de color, así como una tonalidad más clara de la encarnadura general. Las cejas y ojos negros presentan sucesivos repintes, lo mismo que los labios reavivados de rojo intenso.

El estado de conservación de los añadidos es lamentable, con pérdidas de pintura, grietas producto de la deshidratación de la madera, y detritus y otras suciedades de origen orgánico.

### Indumentaria<sup>7</sup>

A través de los jirones, en algún caso, o restos de tejidos se pueden reconstruir de una manera bastante fidedigna las prendas de la indumentaria de la Virgen de las Nieves.

Esta se compone de dentro hacia afuera de:

**enagua** (Fig. IX) de lienzo de hilo muy fino, con cuello

<sup>6</sup> VILAFANE, J. de, *Compendio Histórico de las milagrosas y devotas imágenes de María Santísima de Hespaña*. Salamanca, 1726.

<sup>6</sup> CEA GUTIERREZ, A., *Religiosidad Popular. Imágenes vestideras*. Valladolid, Caja España, 1992, p. 68.

<sup>7</sup> Para el apartado de vestimenta se han consultado: CEA GUTIERREZ, A., op. cit., *Catálogo y glosario de términos*, pp. 68-157; VV.AA., *Moda en sombras*, Museo del Pueblo Español, Madrid, 1991 y VV.AA., *Conferencia Internacional de Colecciones y Museos de Indumentaria*, Madrid, ICOM, 1993.

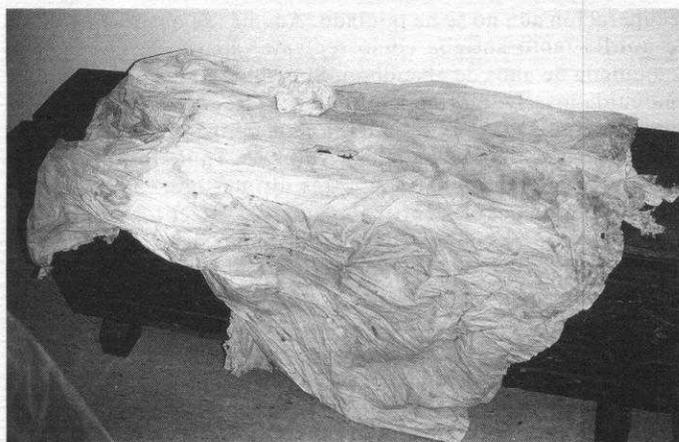


Fig. IX. Enagua.

redondo rematado en tira de encaje de bolillos; canesú recto en la parte posterior y en T en la pechera, con abertura central parcial de botonadura de nácar; mangas de sisa recta, un poco abullonadas hacia el puño que se cierra igualmente con dos botones de nácar (le falta una manga); y árbol o faldón con pequeños pliegues que parten directamente del canesú. La enagua llegaba hasta los "pies de la imagen". La parte posterior está prácticamente desaparecida y presenta señales de quemadura y agresiones de ratones.

**justillo o corpiño** de raso de seda, brochado de fondo beige y decoración de ramos florales y bandas alternantes. Conserva desvaídas coloraciones, rosáceas, verdes y amarillentas en tonos pastel. Presenta el cuello redondo, un poco escotado para permitir ver el sayo, dos cortes de entallado en la espalda y otros dos en la delantera, con abertura central total abrochada con cordón. Mangas largas sin puños definidos y pequeña abertura abrochada con botón de nácar ornado con motivos radiales. (Le falta la manga derecha en su totalidad).

**saya bajera** muy corta para dar volumen al vestido, de lienzo basto, con abertura total posterior y fruncida con cordón.

**falda** plisada del mismo raso que el justillo en su parte delantera y sarga gris en su parte posterior. Tiene pequeños pliegues en la cintura en sentido contrario desde el centro, y dos aberturas parciales laterales. Se sujeta con cordones. Está absolutamente hecha jirones.

**ceñidor** de seda grisáceo rematado en cocas doradas. Desgarrado en algún punto.

Los mantos o sobrepuestos al vestido si es que existieron se han perdido, lo mismo que la joyería que sabemos tuvo en su momento, por las perforaciones de las orejas y el vástago de la cabeza para sujetar la corona. Probablemente tendría también otros aderezos como collares, veneras, cruces, relicarios y rosarios como era frecuente en estas manifestaciones de la religiosidad popular.

En conjunto la vestimenta está muy deteriorada y la labor de recuperación aún no se ha iniciado. Además se observan efectos de polilla tanto antigua como reciente, aparte de la suciedad acumulada de años de abandono. Sin embargo las piezas son de una cuidadosa factura manual que se observa en las pequeñas puntadas, igualadas como si fueran de máquina y la primorosidad con que se han efectuado ojales y vainicas. Tanto los hilos como las sedas son de gran calidad, estas últimas creadas en bandas estrechas están cosidas verticalmente para hacer los paños.

Por la simpleza del vestuario no se puede determinar bien su cronología, pero como parte intercambiable y susceptible de variación bien pudo ser posterior a la transformación de la imagen en vestidera. Más si se tienen en cuenta los sucesivos arreglos y repintes de la susodicha figura. Lo que si se puede afirmar es que corresponde al avío de una dama rica de época y en contraste con la artesanalidad de la imagen no tiene carácter popular ni es muestra del rico folklore en el vestir de la zona.

## ORÍGENES DE LA TRADICIÓN VESTIDERA

El devoto instinto de adornar con mantos, y aún con vestidos, las imágenes religiosas es antiquísimo, anterior al mismo cristianismo. Baste recordar el cortejo panatenaico de Atenas donde una procesión de caballeros se dirigía al Partenón, para ofrecer a la diosa su nuevo *peplos* o túnica sagrada. Pero es en el siglo XII cuando se tienen noticias de colocaciones de coronas sobre la imagen de la Virgen. Se documentan por inventarios de tesoros, donaciones de mantos y joyas a las imágenes de devoción desde el siglo XIII, pero no se especifica si se aplicaban sobre la Virgen o se trataba de simples exvotos. Posteriormente se da a entender que estas indumentarias se colocaban sobre las estatuas, de manera que la parte anterior quedara a la vista de los fieles, pero no se puede hablar de vírgenes vestidas. Las túnicas para vestir imágenes, no aparecen en los inventarios hasta el siglo XVI. Además, algunas de estas figuras antiguas habían sufrido los efectos del tiempo y de la misma piedad de los fieles, y en lugar de una restauración, que podía ser considerada como operación irrespetuosa, es posible que se recubriera la policromía deteriorada con ricas telas y bordados.

En el siglo XVII se encuentra muy generalizada la costumbre de ataviar ciertas imágenes, a pesar de las protestas y condenaciones de diferentes diócesis. La estatuaría mariana barroca producía espléndidas tallas en madera, piedra y metales preciosos, llenas de fastuosidad y elegancia en competencia desigual con las antiguas que la devoción persistía en venerar y conservar. Fue entonces cuando muchas de estas imágenes, con el piadoso afán de elevarlas al fasto de las modernas, sufrieron las más irreverentes mutilaciones. Como resultado la mayoría de las estatuas románicas de la Virgen nos han llegado con graves intervenciones. Las más frecuentes son las de la coronilla y de los brazos, cercenados para facilitar la colocación de la corona metálica y de la túnica.

La costumbre de vestir a las imágenes, tanto de vírgenes como de santos condujo en los siglos XVIII y XIX a la solución de las figuras simuladas, que de talla sólo tienen la cabeza, manos y pies. Estas se recubrieron con vestidos postizos, interiores y exteriores, o bien con telas engomadas, que imitaban perfectamente las mejores tallas, muchas de ellas utilizadas en los pasos procesionales de Semana Santa.

Este hábito de avío de vírgenes completas, mutiladas o reducidas a su mínima expresión, ha tenido y continúa teniendo una enorme importancia en la estatuaría mariana española, a juzgar por los ajuares de las más veneradas vírgenes españolas que cuentan con fabulosos tesoros.

En cuanto a la tipología de las vestimentas se inicia con mantos, a manera de capas pluviales de aire sacerdotal, túnicas, trajes talares o copias de la moda del momento en competencia con las grandes damas o soberanas.

## TIPOLOGÍA DE LAS VÍRGENES VESTIDERAS

Según Villar Movellán<sup>8</sup> se puede hablar de tres variantes dentro de las vírgenes vestideras:

1. Imágenes efectuadas en origen para ser vestidas. Proliferan, sobre todo en la iconografía andaluza, a partir del Bajo Renacimiento y durante el Barroco, hasta nuestros días. Estos iconos han sido fabricados, precisamente para ser vestidos y desvestidos, en la búsqueda de un mayor naturalismo que haga muy próxima la imagen al espectador que la contempla. Normalmente se reduce a la talla de cabeza y manos engarzados en un bastidor de variados modelos y materiales (Fig. X).

2. Tallas con mutilaciones limitadas. Muchas tallas bajomedievales y posteriores han sufrido modificaciones para ser vestidas o dotadas de pelo natural en aras de un mayor realismo teatral. A pesar de que nos pueda parecer sacrílego el hecho, el motivo ha sido honesto: mejorar y adornar la imagen, hacerla más piadosa para una devoción que necesitaba de ese efecto de realismo.

3. Imágenes travestidas o condenadas, en el sentido de ser obligadas a ser otra cosa que aquello para lo que fueron concebidas en la mente del escultor.

Este tercer tipo tiene a su vez tres gradaciones de cambios<sup>9</sup>:

a) Permuta de atributos. Existen interpretaciones sagradas con rasgos iconográficos muy precisos que no pierden su carácter original aunque pierdan sus símbolos; mientras que la mayoría necesitan su símbolo identificador, de tal manera que el simple cambio de un rótulo o del propio signo transtoca la esencia del santo portador (Santa Agueda se puede transformar en santa Lucía si se truecan los senos seccionados por globos oculares).

b) Mantenimiento parcial de la iconografía original. Las necesidades del culto obligan en ocasiones a ciertos cambios en las tallas para adaptarlas a las nuevas exigencias. La advocación primitiva se respeta, incluso la forma básica de los rostros. Dos casos: Virgen de Gloria transformada en Dolorosa añadiéndole unas lágrimas; o trasplantes de cabezas a cuerpos, por deterioro o paso de vestidera a escultura completa y viceversa (simbiosis iconográfica).

c) Transformación completa. Se trata de una intervención profunda en la imagen con objeto de mutar su iconografía, advocación, sexo... hasta el punto de hacer desaparecer cualquier referencia al santo original. Son frecuentes estas manipulaciones



Fig. X. Nuestra Señora del Rosario. Grabado. Siglo XVIII.

<sup>8</sup> VILLAR MOVELLAN, A., "Santos travestidos: Imágenes condenadas", en *Cuadernos de Arte e Iconografía. Seminario de Arte 'Marqués de Lozoya'*, Madrid, t. II, segundo semestre de 1988, pp. 185-186.

<sup>9</sup> VILLAR MOVELLAN, A., op. cit., pp. 187-189.

en imágenes procesionales o en las que forman escenas (Nacimiento, Pasión etc.).

En nuestro caso el problema es más grave. No solamente ha habido un cambio completo, en tercer grado: iconográfico (virgen madre/ virgen orante contemplativa), de advocación (desconocida/ virgen de las Nieves), de postura (virgen entronizada/ virgen de pie) sino que ha habido una transformación integral de la imagen en su aspecto exterior, de tal manera que además de las mutilaciones de la figura románica (cercenamiento de cabeza, brazos, regazo, rodillas, niño y trono) se ha realizado una oculación total de la imagen primigenia. La reutilización de una antigua escultura como torso de otra sin dejar nada al descubierto, supone la total pérdida de identidad de la primera cuyo tratamiento no difiere, en absoluto, de un vulgar madero de talla.

## TRANSFORMACIÓN CULTURAL QUE ORIGINA LOS CAMBIOS

Ante todo hay que decir que el travestismo<sup>10</sup> puede ser voluntario o intencionado por parte del artista que lo hace (cambio de intención, corrección...). Sin embargo, es muy diferente la transformación de una obra original heredada para convertirla en otra cosa, al margen de la voluntad del "artista". Si cualquier manipulación importante de la obra plástica transmitida supone una falta de respeto para el que la concibió, el panorama se agrava considerablemente en el mundo de la imaginería sagrada.

A partir del Concilio de Trento la construcción de una imagen trasciende lo puramente escultórico, con una consulta previa de los textos sagrados se realiza una figura que excite a la devoción, una imagen hermosa, majestuosa, alegre... y en todo caso ejecutada con primor y gracia, según las reglas del arte<sup>11</sup>.

Esto hace que las imágenes que no cumplan estos requisitos sean desdeñadas y arrinconadas, perdiendo el favor de los fieles. Mientras el comitente o el ejecutor de la obra permanecen en vida la advocación de la imagen está protegida. Y es con el transcurso del tiempo y el enfriamiento de la devoción cuando el icono está expuesto a las manipulaciones transformistas.

En la mayoría de los casos el travestismo viene justificado por una noble causa. Cuando el promotor no dispone de fondos para conseguir una buena imagen, suele aprovechar alguna vieja talla caída en desgracia o que se encuentra muy deteriorada. Hay que tener en cuenta si la figura a realizar es decorativa o si se trata de una imagen de culto. La segunda implica un cierto fraude moral para los fieles que normalmente no se descubre por la escasa difusión de las manipulaciones, generalmente sólo conocidas por el párroco o comitente y el que las efectúa.

<sup>10</sup> Travestido: "Disfrazado o encubierto con un traje que hace que se desconozca el sujeto que usa de él". Diccionario de la Real Academia.

<sup>11</sup> HERNANDEZ DIAZ, J., *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1627)*. Sevilla, 1972, p. 14.

Otra diferenciación es fundamental dentro de las manifestaciones escultóricas religiosas<sup>12</sup>:

1. **Imagen de culto.** Nace por encargo a un artífice de renombre o procede de un taller local, bajo unas normas y características perfectamente especificadas. La Iglesia bendice esta imagen y le otorga culto compartido, que es de ámbito local. Recibe dones y es honrada con ofrendas a cambio de gracias espirituales. Siempre que se juzgue conveniente, es sustituida por otra nueva, manteniendo la advocación cambiando la figura cuantas veces lo exija el decoro y los gustos de la época. Normalmente cuando un devoto regala una imagen nueva, pasa la secularmente venerada (primitiva) a la sacristía. Esta imagen suele ser destruída (quemada o enterrada) por indecorosa.

2. **Imagen de devoción.** Casi siempre es de atribución superior, es hallada o se aparece a la persona elegida por Dios y es inamovible del lugar santo. La Iglesia recela de su origen y exige pruebas milagrosas. Normalmente produce un culto acelerado provocando peregrinaciones. Recibe igualmente dones y prebendas a cambio de milagros. Su imagen se mantiene, reviste o adapta, cambiándose por otra de mayor tamaño o hermosura (imagen grande) compartiendo la advocación pero no la jerarquía que conserva la aparecida. Su destino cuando se apaga la devoción de sus fieles es el olvido y con ello su reutilización bajo otra advocación o su destrucción. Un paso intermedio es el cambio del culto, ubicando una imagen de devoción en una parroquia de culto definido.

En ambas es necesario que se las mantenga decorosas y decentes: que la figura esté entera, sin carencia de miembros, defectos o mutilaciones, aparentemente. Para ello periódicamente recibían compostura, es decir, eran objeto de reparo, repaso, dorado, aderezo, remiendo, repinte, retoque, restauración y renovación.

Cuando por pobreza, incuria o imposibilidad material de recuperar con ninguno de los remedios conocidos y se estima que la imagen está indecente, viene la destrucción obligada. Las imágenes de culto permanecían en su sitio mientras movieran a la piedad. Desde el momento en que a la misma, el criterio autorizado (párroco, obispo o visitador eclesiástico) la considerase como "maltratada" era retirada y sacrificada. En los casos menos drásticos se la alejaba de los fieles, aunque generalmente era quemada o enterrada en la propia iglesia para evitar profanaciones. Suponemos que en su mismo lugar se repondría la otra imagen que con el mismo título advocatorio ocupase el sitio habitual de culto.

En nuestro caso la imagen románica deteriorada no se destruyó totalmente, probablemente se despreció y arrinconó, para siglos después reutilizarse secretamente. Aunque desconocemos su procedencia y advocación primitivas no consideramos que fueran las mismas, ya que la iconografía difiere claramente. Probablemente estaría en un retablo anterior al que vino de Alba de Tormes, ya que las fotografías que poseemos anteriores al

<sup>12</sup> CEA GUTIERREZ, A., op. cit., pp. 31-33

traslado del retablo a Salamanca ya no muestran ni las imágenes de los santos de Carvajal, ni la Virgen de las Nieves. Esta última, además de los avatares de su trasposición de madre románica a imagen devocional, tras un culto corto, volvió a caer en desgracia y terminó en un pajar donde sólo los roedores y otros animales le rendían pleitesía.

Es difícil determinar la razón que hizo que una imagen supuestamente venerada, fuera objeto de tamaños ultrajes a lo largo de su azarosa vida. Se sale de lo normal el ensañamiento de sus mutilaciones y el recubrimiento total carece de sentido, y más teniendo materia prima cercana sin necesidad de un acto sacrílego. Esperemos que a partir de su total restauración recupere un lugar estable si no en un espacio sagrado, si al menos de contemplación (el Museo) y en uno de los habitáculos en los que estuvo en alguna época, es decir en el retablo de Buenavista.

Para terminar queda plantear el problema de los criterios de su reconstrucción, aún sin resolver. A nuestro entender se debería dejar la imagen románica al descubierto, y montar la cabeza y las manos de la vestidera sobre un bastidor al efecto, como muestra de una manifestación igualmente popular más moderna.

