



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Passion Christi und ihre Inszenierung in den
Straßen von Valladolid

Eine entwicklungsgeschichtliche Analyse der Semana Santa
Skulpturen am Beispiel dreier *Pasos* der Vera Cruz
Bruderschaft

Verfasserin

Laura Maria Pfeffer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meinem Diplomarbeitsbetreuer, Herrn Professor Dr. Sebastian Schütze, der mir ermöglichte, das Thema meiner Arbeit im Bereich der spanischen Kunstgeschichte anzusiedeln. Er half mir, mein Diplomarbeitsthema zu konkretisieren und bei der Ausarbeitung nicht den roten Faden zu verlieren.

Des Weiteren möchte ich mich herzlich bei meiner Tante, Mag. Roswitha Hilbert, bedanken, die meine Diplomarbeit mit viel Geduld korrigierte.

Außerdem gilt mein Dank meinen Eltern, Mag. Brigitte Pfeffer und Werner Pfeffer, die mich im Laufe meines Studiums immer unterstützten und mir während der Recherche und auch der Ausarbeitung der Arbeit zur Seite standen.

Zu guter Letzt möchte ich auch meinen engsten Freunden ein großes Dankeschön aussprechen. Mehrere Male konfrontierte ich sie mit Thesen und Überlegungen zu meinem Diplomarbeitsthema, und obwohl nur wenige von ihnen Kunstgeschichte studieren, hatten sie immer ein offenes Ohr für mich und versuchten, mich auch auf andere Sichtweisen aufmerksam zu machen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
2. Forschungsstand	11
3. Die Entwicklung der Bruderschaften	13
3.1. Die Bußbruderschaften	16
3.2. Die Santa Vera Cruz Bruderschaft von Valladolid	20
4. Die Prozessionen der Semana Santa	26
4.1. Tomé Pinheiro da Veiga und seine Beschreibungen der Semana Santa Prozessionen zu Beginn des 17. Jahrhunderts	33
4.2. Das Auf und Ab der Semana Santa Prozessionen	35
5. Die Pasos der Semana Santa	40
5.1. Der Herstellungsprozess und die materialtechnische Analyse der Semana Santa Skulpturen	47
6. Die chronologische Entwicklung der Semana Santa Skulpturen am Beispiel dreier Pasos der Vera Cruz Bruderschaft	57
6.1. Der Beginn: Der <i>Einzug Christi in Jerusalem (La Borriquilla)</i>, Francisco Giralte/ Francisco de Rincón, Mitte/Ende des 16. Jahrhunderts	59
6.1.1. Die Zuschreibung des <i>Einzugs Christi in Jerusalem</i> und biografische Hinweise – Francisco Giralte und Francisco de Rincón	60
6.1.2. Die Beschreibung des Einzugs Christi in Jerusalem	64
6.1.3. Mögliche Inspirationsquellen für die Gestaltung	67
6.2. Der Höhepunkt: Die <i>Kreuzabnahme Christi (El Paso del reventón)</i>, Gregorio Fernández 1623	70
6.2.1. Die Zuschreibung der <i>Kreuzabnahme Christi</i> und biografische Hinweise – Der große <i>imaginero</i> Gregorio Fernández	71
6.2.2. Die Auftragserteilung der <i>Kreuzabnahme Christi</i>	76
6.2.3. Schriftliche Quellen und theatralische Inszenierungen als Anleitung für die <i>Kreuzabnahme Christi</i>	78
6.2.4. Die Beschreibung der <i>Kreuzabnahme Christi</i>	80

6.2.5.	Mögliche Inspirationsquellen für die Gestaltung	88
6.2.6.	Die <i>Kreuzabnahme Christi</i> als Vorbild	91
6.3.	Die Weiterentwicklung: <i>Das Gebet am Ölberg</i>, Andrés Solanes, 1629-30	93
6.3.1.	Die Zuschreibung des <i>Gebets am Ölberg</i> und biografische Hinweise – Andrés Solanes	94
6.3.2.	Die Auftragserteilung des <i>Gebets am Ölberg</i>	96
6.3.3.	Die Beschreibung des <i>Gebets am Ölberg</i> , 1629-30	97
6.3.4.	Mögliche Inspirationsquellen für die Gestaltung	104
6.3.5.	Das <i>Gebet am Ölberg</i> als Vorbild	105
7.	Die Revitalisierung und Restaurierungsarbeiten der <i>Pasos</i>	106
8.	Schlussbetrachtung	113

Anhang

I.	Literaturverzeichnis	119
II.	Abbildungen	125
III.	Abbildungsnachweis	158
IV.	Abstract	163
V.	Lebenslauf	165

1. Einleitung

Die Gattung der Skulptur zeichnet sich durch ein breitgefächertes Spektrum an unterschiedlichen Gestaltungsmöglichkeiten aus, wobei gewisse Ausformulierungen einen höheren Bekanntheitsgrad erlangten, als etwa die spanischen Prozessionsfiguren, die während der Karwoche, welche im Spanischen als Semana Santa bezeichnet wird, zum Einsatz kommen.

Assoziiert werden mit der Bildhauerei daher primär die klassischen Arbeiten der griechischen und römischen Antike oder aber die wichtigsten Werke der italienischen Renaissance und des Barock. Des Weiteren denkt man vorrangig an Skulpturen, die besonders durch ihr hochwertiges Material und dessen Bearbeitung kulturelle Bedeutung sowie großes Ansehen erlangt haben. Auch eine minutiöse Ausarbeitung und filigrane Gestaltung einer Statue verbindet man mit dem Begriff Skulptur. Als selbstverständlich wird oftmals eine monochrome Ausführung der Skulpturen gewertet, die Materialsichtigkeit scheint Vorrang zu haben. Gegenwärtig sind zusätzlich bestimmte Aufgaben, die die Bildhauerei zu erfüllen hat, wie etwa die skulpturale Gestaltung und Ausschmückung eines Grabdenkmals oder die Schaffung von Reiterstandbildern.

All diese Überlegungen betreffen jedoch nicht die spanischen Holzskulpturen und vor allem nicht die Figuren der Semana Santa, wodurch die spanische Prozessions-skulptur in der Gattung der Bildhauerei einen eigenen Bereich darstellt,¹ der in der Kunstgeschichte im deutschsprachigen Raum bisher wenig Beachtung fand.

Zwar ist der Schauplatz und Wirkungsort, die spanische Semana Santa, als touristische Attraktion nahezu weltweit bekannt, dennoch betrifft die Erinnerung an dieses Erlebnis eher die Umzüge und die große Anzahl an teilnehmenden Personen. Die wahren Protagonisten, die Figuren, die die Passion Christi in den Straßen der spanischen Städte zum Leben erwecken, werden als Mittel zum Zweck wahrgenommen, dass sie aber künstlerisch viel mehr bedeuten, spielt kaum eine Rolle.

Diese Fehleinschätzung mag in Zusammenhang stehen mit der Ausführung der Skulpturen, die auf den ersten Blick künstlerische Qualitäten missen lässt. Durch die Polychromie und die teilweise Verwendung echter Textilien für die Gestaltung der Kleidung evozieren die hölzernen, überlebensgroßen Figurenensembles eher den Vergleich mit Puppen als mit hochwertigen künstlerischen Objekten. Des Weiteren ist das mangelnde Interesse an der

¹ Webster 1998, S.7.

spanischen Prozessionsskulptur möglicherweise auch hinsichtlich ihrer seit dem 19. Jahrhundert üblichen Anfertigung zu beurteilen, denn seit diesem Zeitpunkt werden die Figuren nicht mehr nur von einem wichtigen Bildhauer in Zusammenarbeit mit seiner Werkstatt geschaffen, sondern diese Ensembles sind häufig das Ergebnis einer seriellen Produktion. Durch diese geht oftmals die individuelle Erscheinung des handwerklich geschaffenen Objekts verloren, welches durch die speziellen Gestaltungsmethoden des Bildhauers Bekanntheit und Anerkennung erlangte.

Die vorliegende Arbeit will versuchen diese fehlende Wertschätzung und Achtung der spanischen Prozessionsskulptur ihre künstlerischen Qualitäten betreffend zu beheben. Vielleicht wird dadurch ein Anfang geschaffen, der dazu beiträgt, diese besondere Art der Skulptur auch bei uns einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

Um diese Überlegungen durchführen zu können, wurden drei Figurenensembles ausgewählt, die sich in der nordspanischen Stadt Valladolid, einem der wichtigsten Schauplätze der Semana Santa, befinden. Dies betrifft eine Darstellung des *Einzugs Christi in Jerusalem* von Francisco Giralte oder Francisco de Rincón, der *Kreuzabnahme Christi* von Gregorio Fernández und des *Gebets am Ölberg* von Andrés Solanes. Aufbewahrungsort ist die Kirche der Santa Vera Cruz Bruderschaft dieser Stadt. Ziel der Untersuchung dieser drei Werke ist die Rekonstruktion einer chronologischen Entwicklung im Bereich der Semana Santa Skulpturen. Dafür sind Erörterungen zu dem verwendeten Material sowie der Zusammensetzung der Prozessionsensembles unabdingbar, denn diese zwei Faktoren bestimmen, neben dem Bildhauer, das spezielle Aussehen der Kompositionen. Auch den Bruderschaften, die Mäzene dieser Kunstwerke, und der Entwicklung der imposanten Prozessionen, wird größere Aufmerksamkeit geschenkt. Die Hauptbetrachtungen fallen dabei auf einen der wichtigsten Bildhauer Spaniens, Gregorio Fernández.

Die Arbeit soll schließlich einen Überblick über diese besondere Art von Skulptur geben, deren Gestaltung auch durch ihre Funktion als Repräsentant einer Szene der Leidensgeschichte Christi bestimmt wird. Diese Betrachtungen dürfen jedoch nicht auf ganz Spanien angewandt werden, da der Schwerpunkt auf Prozessionsensembles aus Kastilien gelegt wird, die teilweise eine andere Formulierung erfuhren als südspanische Modelle, wodurch sich die kastilischen Skulpturen von den in Andalusien verwendeten Semana Santa Ensembles unterscheiden.

2. Forschungsstand

Im Gegensatz zur deutschsprachigen Kunstforschung, setzt sich die spanische und teilweise auch schon die englische stark mit dem künstlerischen Wert der Semana Santa Skulpturen auseinander. Die für diese Arbeit verwendete Literatur betrifft daher hauptsächlich spanische Werke. Vorrangig beschäftigen sich diese mit Gregorio Fernández und seiner Kunst, die sowohl Prozessionsskulpturen, Altarfiguren als auch Reliefs beinhaltet. Einige Monographien² über diesen Künstler sind bereits erschienen. Auch José Miguel Travieso Alonso³ widmet sich Gregorio Fernández und den von diesem Künstler geschaffenen Prozessionsensembles, zu denen auch die Darstellung der *Kreuzabnahme Christi* der Vera Cruz Bruderschaft zählt. Es sind in diesem Buch aber auch wichtige Ausführungen zu den Bruderschaften und der allgemeinen Entwicklung der Darstellung der Kreuzabnahme Christi in der Kunst zu finden.

Über die anderen Künstler, die in dieser Arbeit eine Rolle spielen, ist leider sehr wenig bekannt und auch wenig publiziert worden. Francisco Giralte, Francisco de Rincón und Andrés Solanes stehen eindeutig im Schatten der größeren Bildhauer. Monographien über diese drei Künstler wurden bis jetzt nicht verfasst, weswegen für die Recherche zu diesen Personen und ihren Kunstwerken vor allem auf Aufsätze und wissenschaftliche Artikel zurückgegriffen wurde. Wesentlich sind bei diesen Betrachtungen die Arbeiten von Jesús María Parrado del Olmo⁴, der sich mit Francisco Giralte beschäftigte und Jesús Urrea Fernández⁵, der sich mehr für die Nachfolger des Gregorio Fernández interessierte und somit auch für Andrés Solanes.

Um allgemein mehr über das Thema der spanischen Prozessionsskulptur zu erfahren, ist die Publikation von Juan José Agapito y Revilla⁶ nennenswert. Obwohl es sich um ein älteres Werk handelt, welches im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts entstand, gibt es dennoch einen guten Überblick über die Entwicklung der Semana Santa Figuren und der Umzüge seit dem 17. Jahrhundert. Vor allem historische Ereignisse spielen bei seinen Betrachtungen eine große Rolle. Eingehend wird, neben einer Auflistung und der Rekonstruktion der wichtigsten Prozessionsensembles, die Bedeutung der Bruderschaften

² García Chico 1952, Gómez-Moreno 1953, Martín González 1980.

³ Travieso Alonso 2011.

⁴ Parrado del Olmo 2009.

⁵ Urrea Fernández 1989.

⁶ Agapito y Revilla 1925.

von Valladolid behandelt, ohne die die Prozessionen der Semana Santa nicht möglich wären.

Die historischen Bruderschaften von Valladolid sind alle bereits Thema der Forschung gewesen, wie etwa das umfangreiche Werk von Javier Burrieza Sánchez⁷ bezeugen kann. Im Hinblick auf diese Arbeit war Esteban García Chico⁸ hilfreich, denn er verfasste ein Buch über die Santa Vera Cruz Bruderschaft von Valladolid. Auf Grund eines Brandes zu Beginn des 19. Jahrhunderts fehlen einige Dokumente zu dieser religiösen Gemeinschaft. Das eben erwähnte Werk versucht diese Missstände zu minimieren und die wichtigsten Fakten zu nennen, um die Entstehung und Entwicklung der Bruderschaft nachvollziehen zu können. Dennoch sollte diese Publikation einer Nachbearbeitung unterzogen werden, da viele darin enthaltene Ansichten bezüglich der Figurenensembles, die von dieser Gemeinschaft in Auftrag gegeben wurden, nicht mehr aktuell sind.

Ein großer Teil der Arbeit entstand mit Hilfe diverser Ausstellungskataloge. Hier steht ebenfalls Gregorio Fernández immer wieder im Fokus, wobei auch andere Semana Santa Skulpturen und die dafür verantwortlichen Bildhauer miteingebunden werden. Bezüglich der verwendeten Materialien der Prozessionsskulpturen bot der Katalog der Ausstellung *Imaginería ligera en Valladolid*⁹ einen guten Überblick und Informationen. Auch über die wichtigen Restaurierungsarbeiten, denen die Skulpturen unterzogen werden müssen, wurde bereits eine Ausstellung organisiert. Der Katalog *Pasos restaurados*¹⁰ erschien im Jahr 2000 und erklärt die durchzuführenden Arbeitsschritte bei der Instandhaltung von Figuren, die vor circa 400 Jahren geschaffen wurden jedoch teilweise noch immer bei den Prozessionen präsentiert werden. Die meisten Ausstellungen zu diesem Thema gab es bis jetzt nur in Spanien. Eine Ausnahme bildet London, dort wurde eine Ausstellung mit dem Titel *The Sacred Made Real*¹¹ organisiert. Es ging vorrangig um das Zusammenspiel von spanischer Malerei und Skulptur, dennoch wurde auch einigen Figurenensembles der Semana Santa Beachtung geschenkt.

Zusätzliche Informationsquellen bieten außerdem noch ältere Werke, wie etwa der Reisebericht des Portugiesen Tomé Pinheiro da Veiga¹², der ausführlich über die Gepflogenheiten der spanischen Semana Santa zu Beginn des 17. Jahrhunderts berichtet.

⁷ Burrieza Sánchez 2004.

⁸ García Chico 1962.

⁹ Álvarez Vicente 2011.

¹⁰ Museo Nacional de Escultura 2000.

¹¹ Bray 2009.

¹² Pinheiro da Veiga 1916.

Auch Ventura Pérez¹³ und seine historische Sammlung der wichtigsten Ereignisse von Valladolid ist eine interessante Quelle.

Abgesehen von den angeführten Werken ist schlussendlich noch das Skulpturenmuseum von Valladolid zu erwähnen, welches wesentlich ist für die Untersuchung der Semana Santa Skulpturen und ihre Entwicklung. Diese Forschungsstätte ist nicht nur verantwortlich für grundlegende Publikationen über die spanischen Prozessionsensembles, sondern auch für die Organisation diverser Ausstellungen zu diesem Thema.

3. Die Entwicklung der Bruderschaften

Die Entstehung der Bruderschaften, der *cofradías*, und vor allem der Bußbruderschaften, die als essentielle Initiatoren für die Semana Santa Prozessionen zu werten sind, wird in der Literatur sehr unterschiedlich betrachtet, da verschiedene Ereignisse als Voraussetzung solcher Gründungen heranzuziehen sind. Zudem muss bei der allgemeinen Betrachtung solcher religiöser Gemeinschaften auch eine Unterscheidung erfolgen, da nicht jede Bruderschaft an den Prozessionen der spanischen Semana Santa teilnimmt. Auf diese dafür verantwortlichen Bruderschaften wird daher ein besonderer Fokus gelegt.

In den folgenden zwei Kapiteln soll versucht werden, wichtige historische Geschehnisse, die in Verbindung mit der Gründung einer Bruderschaft stehen, zu untersuchen, um verstehen zu können, was zu deren Formierung und schließlich zur Popularität der Semana Santa und ihrer Umzüge führte.

Einigkeit besteht darin, dass sich die Grundidee der Bruderschaften bereits im Mittelalter entwickelte.¹⁴ Zurückzuführen sind diese religiösen Gemeinschaften auf die Idee der Zünfte, bei denen es ebenfalls zu einem Zusammenschluss von Personen kam, die durch die gleichen Interessen und die Arbeit verbunden waren.¹⁵ Diese Vereinigungen sind dadurch zu begründen, dass in jener Zeit der städtische Gemeinschaftssinn wuchs und die Zünfte sowie auch die Bruderschaften ein wichtiges Vehikel für dieses Zusammengehörigkeitsgefühl darstellten. Die Gemeinschaft gab Sicherheit, wie auch der Glaube und die Kirche. Abgesehen von den Zünften waren die großen Ordensgemeinschaften ein wichtiger Orientierungspunkt. Sie boten Unterstützung bei der

¹³ Pérez 1885.

¹⁴ Arias de Saavedra Alías 2002, S.12.

¹⁵ Martín González 1955, S.15.

Gründung von Bruderschaften, die sich aus Laien zusammensetzten, aber dennoch einen religiösen Zweck erfüllen wollten. Der Glaube sollte intensiv und gemeinschaftlich gelebt werden.¹⁶ Stark damit verbunden war auch die Ausübung wohltätiger und sozialer Aktivitäten.¹⁷

Abgesehen von den karitativen Möglichkeiten, die sich dadurch ergaben, wurde in der damaligen Zeit eine durch den Glauben und die Religion geprägte Lebensführung unterstützt und als erstrebenswert erachtet, da diese als einer der Grundpfeiler für die Verteidigung des durch unterschiedliche Ereignisse gefährdeten katholischen Glaubens, verstanden wurde, und die Religion einen wesentlich höheren Stellenwert einnahm als heutzutage.¹⁸

Diese Laien-Bruderschaften hatten unterschiedliche Widmungen und mussten verschiedene Aufgaben erfüllen. Diesbezüglich wichtig ist der Hinweis, dass die Mitglieder der *cofradías* Laien waren, was bedeutet, dass sie nicht die Priesterweihe empfangen und somit keinen klerikalen Beruf ausüben durften. Sie unterstanden aber dennoch der Kontrolle der Kirche. Aus diesem Grund mussten die ranghöchsten Mitglieder der Bruderschaften regelmäßig dem Bischof über ihre Entwicklung, Ausgaben sowie Einnahmen Bericht erstatten.¹⁹

Grundlegend für jede Bruderschaft war die Aufstellung von Statuten, in welchen man die Widmung, die religiöse Aufgabe der Bruderschaft, die Festivitäten und die Hierarchie der Mitglieder festlegte. Des Weiteren wurde in dieser Regel auch bestimmt, wer der Bruderschaft beitreten durfte.²⁰

Die Mitglieder dieser religiösen Gemeinschaften versammelten sich entweder in einer Einsiedelei, einem Kloster, Spital oder jeglichem anderen Ort, solange dort eine Kirche vorhanden war, um Predigten oder auch Prozessionen abhalten zu können. Diese Umzüge erfolgten anfangs innerhalb der religiösen Gemeinschaft und ohne Beteiligung anderer Gläubigen.²¹

Die Bruderschaften entwickelten sich im Laufe der Jahrhunderte weiter und erhielten unter anderem durch das Konzil von Trient, das zwischen 1545 und 1563 stattfand, einen

¹⁶ Saint-Saëns 1995, S.67.

¹⁷ Torremocha Hernández 2008, S.327.

¹⁸ Arias de Saavedra Alías 2002, S.12.

¹⁹ Torremocha Hernández 2008, S.329-330.

²⁰ Ebenda, S.329.

²¹ Ebenda.

wesentlichen Aufschwung.²² Durch dieses Konzil und seiner Dekrete entstanden neue Ideen und Aspekte, die eine Steigerung der Volksfrömmigkeit hervorriefen. Ein Resultat des Tridentinums war etwa die Vertiefung gewisser Kultpraktiken.²³ Dazu zählten auch die Prozessionen, wobei zu beachten ist, dass diese schon, wie erwähnt, innerhalb der *cofradías* vor diesem Konzil abgehalten wurden und diese Umzüge wahrscheinlich auch schon früher der Öffentlichkeit zugänglich waren. Bei der Untersuchung der für diese Arbeit verwendeten Literatur entstand aber oftmals der Eindruck, dass vor allem die österlichen Prozessionen in Spanien auf Grund dieses Konzils existieren. Nach dem Tridentinum kommt es zu einem neuen Aufschwung hinsichtlich der Frömmigkeit und ihrer demonstrativen Ausübung. Dies führte wohl auch zur Popularität der Prozessionen, die neben den Mitgliedern der Bruderschaften auch das allgemeine Volk ansprechen sollten und somit ebenfalls der Vertiefung und Verbreitung des katholischen Glaubens zu Dienste standen,²⁴ allerdings kann nicht das Tridentinum alleine als Ursache für die Prozessionen der spanischen Karwoche angesehen werden. Zudem lassen sich in den Beschlüssen dieses Konzils weder klare Hinweise auf die Ausübung von Prozessionen während der Karwoche, noch auf die Bruderschaften und die Inszenierung der Passion Christi mit Hilfe von skulpturalen Ensembles, finden. Die spanischen Umzüge und Prozessionsfiguren sind daher als eigene Interpretation der Ideen des Konzils von Trient und anderer Erscheinungen zu betrachten.

Was nun die Bruderschaften in Spanien betrifft, so gibt es leider bis dato keine genaue Auflistung der Anzahl dieser Gemeinschaften aus dem 17. Jahrhundert, welches für diese Arbeit relevant ist. Bekannt ist jedoch, dass es im 18. Jahrhundert im Raum Valladolid etwa 120 Bruderschaften gab, die unterschiedlichen Aktivitäten und karitativen Aufgaben nachgingen.²⁵

Diese Laien-Bruderschaften lassen sich in sechs Gruppierungen, je nach Tätigkeitsfeldern und Statuten, unterteilen, wobei die Grenzen nicht immer strikt zu ziehen sind, da bei manchen *cofradías* auch Mischungen²⁶ festzustellen sind.²⁷ Zusätzlich schloss die

²² Torremocha Hernández 2008, S.327-328.

²³ Arias de Saavedra Alías 2002, S.12.

²⁴ Torremocha Hernández 2008, S.328.

²⁵ Ebenda, S.335.

²⁶ Angehörige gewisser Zünfte findet man auch in den *cofradías penitenciales*. Ein Beispiel ist die Pasión Bruderschaft von Valladolid, die auch Maler und Bildhauer zu ihren Mitgliedern zählte. Martín González 1959, S.105.

²⁷ Ebenda.

Zugehörigkeit zu einer Bruderschaft nicht die Mitgliedschaft bei einer anderen religiösen Gemeinschaft aus.²⁸

Eine Sparte dieser Gruppierungen bilden die *cofradías de ánimas*. Die Mitglieder müssen Totenwachen halten, an Beerdigungen teilnehmen und für die Befreiung der menschlichen Seele nach dem Tod beten. Die *cofradías asistenciales* kümmern sich um bedürftige Menschen und stehen ihnen in wirtschaftlichen und finanziellen Belangen zur Seite. Als Förderer der Anbetung und Verehrung bestimmter Heiliger sind die Brüder der *cofradías devocionales* einzustufen. Eine weitere Gruppe betrifft die *cofradías gremiales*, die sich aus Personen zusammensetzen, die einer bestimmten Zunft angehören und sowohl spirituelle als auch materielle Unterstützung anbieten. Des Weiteren sind auch die *cofradías sacramentales* als ein Teil dieser Gruppierungen zu verstehen. Die Angehörigen dieser Bruderschaften kümmern sich um die Ausübung der Sakramente. Zu guter Letzt müssen die *cofradías penitenciales*, die Bußbruderschaften, Erwähnung finden, die als Förderer der Verehrung der Passion Christi gelten.²⁹ Betreffend die Prozessionsskulpturen und die vorliegende Arbeit sind diese Bußbruderschaften wesentlich, weswegen sich das folgende Kapitel ihrer Entstehung und den von den Mitgliedern zu erfüllenden Aufgaben widmet.

3.1. Die Bußbruderschaften

Was die Entstehung dieser speziellen und für die Prozessionen der Semana Santa verantwortlichen Formierungen betrifft, so spielen verschiedene Faktoren eine wichtige Rolle.

Martín González erwähnt spirituelle Bewegungen, die im Italien des 13. Jahrhunderts entstanden. Für die Mitglieder war die Buße die Existenz und Wurzel ihres Seins. Es handelte sich um Gemeinschaften, deren Anhänger sich sowohl in der Öffentlichkeit als auch im privaten Bereich der Selbstgeißelung unterzogen. Dieses Ritual, oft in einer Prozession ausgeführt, wurde bis zur Entstehung blutiger Wunden praktiziert. Ziel war die Nachahmung der Passion Christi. Das Leid des Herrn wurde aber nicht nur durch die Selbstgeißelung gezeigt, auch das Kreuz des Heilands kam durch die Verwendung von

²⁸ Martín González 1955, S.15.

²⁹ Torremocha Hernández 2008, S.336-337.

vermeintlichen Reliquien während dieser Umzüge zum Einsatz.³⁰ Martín González verweist zwar nicht auf Franziskus von Assisi und den von ihm gegründeten Franziskanerorden als Wiege oder Orientierungspunkt dieser spirituellen Bewegungen, dennoch muss dies in Zusammenhang gesehen werden, da die Gründung des Ordens auch ins 13. Jahrhundert fällt. Bei den Franziskanern ist außerdem die Passion Christi und ihre persönliche Anteilnahme daran durch das Durchleben des Leidenswegs mittels Selbstgeißelung eine der Grundideen.³¹

Im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts verbreitete sich diese Form der Anteilnahme an der Leidensgeschichte Christi, denn es zogen sich geißelnde Personen in Scharen durch ganz Europa und fanden großen Zuspruch.³² Doch auch Einzelpersonen waren für die Verbreitung der Selbstgeißelung verantwortlich, wie etwa der Dominikanermönch Vicente Ferrer, der in seinen Predigten diese Form der Buße einband. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts zog er durch Italien, Frankreich und Spanien immer umgeben von den sogenannten Flagellanten, die durch ihre Selbstgeißelung an die Passion Christi erinnern sollten. Vicente Ferrer war im Dezember des Jahres 1411 auch in Valladolid.³³ Dieser Mönch brachte folglich, neben anderen Personen, die Idee des Gedenkens an die Passion Christi durch Selbstgeißelung bis nach Spanien. Die Bußbruderschaften widmeten sich schließlich dieser speziellen Aufgabe in kollektiver Form.

Einen wichtiger Hinweis, was die weitere Verbreitung dieser büßenden Gemeinschaften betrifft, gibt Agapito y Revilla. Er erwähnt eine am 3. Oktober des Jahres 1545 erteilte Bulle von Papst Paul III., die den Bußbruderschaften und ihren Mitgliedern bestimmte Privilegien, die Selbstgeißelung betreffend, bewilligte. Explizit angesprochen wurde in dieser Bulle die Angustias Bruderschaft, die neben der Vera Cruz Bruderschaft eine der ältesten von Valladolid darstellt.³⁴ Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist die Entstehungszeit der Vera Cruz Bruderschaft, die, gegen Ende des 15. Jahrhunderts gegründet, bereits einige Jahrzehnte vor Paul III. ihre auf der Buße basierenden Pflichten erfüllte.

Valladolid kann mit einigen *cofradías penitenciales* aufwarten, die wichtigsten, vor allem in Hinblick auf die Entstehung der Prozessionen, beschränken sich aber auf fünf. Die älteste konnte bis dato auf Grund fehlender Dokumente nicht eindeutig eruiert werden, es

³⁰ Martín González 1993, S.5.

³¹ Feld 2008, S.16.

³² Largier 2001, S.87.

³³ Burrieza Sánchez 2004, S.18.

³⁴ Agapito y Revilla 1925, S.3.

wird aber davon ausgegangen, dass die Bruderschaft der Santa Vera Cruz als erste, gefolgt von der Pasión Bruderschaft, der Angustias und der Piedad Bruderschaft, entstand.³⁵ In den jüngeren Publikationen wird diesen vier historischen Gemeinschaften³⁶ noch eine weitere hinzugefügt, die Jesús Nazareno Bruderschaft.³⁷

Die Tätigkeitsfelder der Bußbruderschaften standen in Verbindung mit der erwähnten Buße aber auch wohltätige Zwecke galt es zu erfüllen. Dies betraf etwa die Versorgung von kranken und hilfsbedürftigen Personen, weswegen die Bußbruderschaften auch oft über ein eigenes Hospital³⁸ verfügten.³⁹ Die Hauptaufgabe bestand aber darin, die Prozessionen der Semana Santa zu gestalten, zu verteidigen und zu erhalten.⁴⁰ Vorrangiges Ziel dieser Gemeinschaften war daher die Anteilnahme an und die Visualisierung der Passion Christi mit Hilfe von Skulpturen.⁴¹ Die Bußbruderschaften fungierten demnach als die wichtigsten Mäzene dieser speziellen Kunstgattung, obwohl es um ihre finanzielle Lage zumeist schlecht bestellt war. Dennoch wurde versucht die größten Bildhauer der Neuzeit mit der Schaffung von Prozessionsensembles zu beauftragen.⁴² Diese Kompositionen stellten die Bruderschaften in ihren Umzügen zur Schau, wobei jede *cofradía* ihre eigene Prozession zu bestimmten Zeiten durchzuführen pflegte. Ablauf und Aufbau waren in den *Libros de los acuerdos de los Cabildos* festgelegt.⁴³

Verantwortlich für das Erstellen und das Führen dieser Bücher waren die Vorsitzenden der Bruderschaften, was bedeutet, dass die Gemeinschaft hierarchisch gegliedert war. Den Vorsitz übernimmt ein Rat, der als *Cabildo General* bezeichnet wird. Dieser setzte sich aus den ältesten Mitgliedern der Bruderschaft zusammen, wobei sich an der höchsten Position ein *alcalde* befand.⁴⁴ Zusätzlich gab es noch weitere *alcaldes* und Verwalter, die *mayordomo* genannt wurden. Diese Personen kümmerten sich um die Einhaltung der Statuten der Bußbruderschaft, sowie um andere organisatorische Angelegenheiten, wie die Instandhaltung der Gebäude und Räumlichkeiten oder die Organisation diverser

³⁵ Agapito y Revilla 1925, S.4.

³⁶ Die Pasión Bruderschaft wurde 1531, die Angustias Bruderschaft 1569 und die Piedad Bruderschaft 1578 gegründet. Die Jesús Nazareno Bruderschaft entstand schließlich 1596. Travieso Alonso 2011, S.138-139.

³⁷ Torremocha Hernández 2008, S.349.

³⁸ Ab 1617 wurde von Francisco Sobrino, Bischof von Valladolid, festgelegt, dass diese karitativen Verpflichtungen vom Hauptkrankenhaus der Stadt zu übernehmen sind, womit die Bruderschaften sich vorrangig um die Prozessionen und das Gedenken an die Passion Christi kümmern konnten. García Gutiérrez-Cañas 2000, S.20.

³⁹ Ebenda, S.19.

⁴⁰ García Chico 1962, S.6.

⁴¹ Torremocha Hernández 2008, S.337.

⁴² García Fernández 2008, S.318.

⁴³ Travieso Alonso 2011, S.141.

⁴⁴ Burrieza Sánchez 2004, S.31.

Festivitäten. Weitere Mitglieder sind die *diputados*, Abgeordnete, die sich um für sie speziell bestimmte Angelegenheiten zu kümmern hatten, sowie Gehilfen, die *oficiales*, die die Insignien und Fahnen der Bruderschaft während der Prozessionen tragen mussten. Oft übernahmen diese repräsentative Aufgabe angesehene Mitglieder, wie etwa Gregorio Fernández.⁴⁵ Zusätzlich mussten die *oficiales* auch die Skulpturen für die Umzüge vorbereiten.⁴⁶

Alle Mitglieder nahmen an den Prozessionen teil und trugen dabei den für die Bruderschaft typischen Habit. Dieser bestand aus einer langen Kutte und einer Mischung aus Hut und Kapuze, die das Gesicht des Trägers verhüllte, da es verboten war sein Antlitz während der Prozessionen zu zeigen. Grund dafür war das Vermeiden von Prahlerei und Effekthascherei.⁴⁷ Der gesamte Habit war in den Farben der Bruderschaft gehalten.⁴⁸

Während der Prozessionen führten die Mitglieder unterschiedliche Tätigkeiten aus, für die die Brüder zusätzlich in verschiedene Gruppen eingeteilt waren. Es gab die *cofrades de luz*, Brüder, die sich für die Beleuchtung der Figurenensembles verantwortlich zeigten. Die *cofrades de cruz* mussten ein Kreuz auf ihren Schultern tragen und die *cofrades de sangre* oder *de disciplina*⁴⁹ vollführten die Auspeitschung ihrer selbst oder werden, wie heutzutage üblich, für das Tragen der Figurenensembles herangezogen.⁵⁰ In den ersten Jahrhunderten dieser Umzüge wurden manchmal auch starke Männer engagiert, die gegen Bezahlung die *Pasos* durch die Straßen trugen.⁵¹

Versammlungsort der *cofradías penitenciales* waren die eigenen Kirchen. In diesen wurden die Skulpturen der Semana Santa aufbewahrt, weswegen die Gotteshäuser bestimmte architektonische Züge⁵² aufweisen mussten, um den Transport dieser figurativen Visualisierungen der Passion Christi zu erleichtern.⁵³ Den Rahmen für die Buße der Brüder bildete, wie erwähnt, vor allem die Inszenierung der Leidensgeschichte Christi, die zur Semana Santa in den Straßen von Valladolid, präsentiert wurde. Dennoch waren auch die Kirchen der Bußbruderschaften während der Karwoche zu besuchen. In diesen

⁴⁵ Garcia Chico 1941, S.148.

⁴⁶ Travieso Alonso 2011, S.139-141.

⁴⁷ Martín González 1955, S.16.

⁴⁸ Martín González 1959, S.105.

⁴⁹ Diese Mitglieder waren ursprünglich zumeist Landarbeiter oder ärmere Personen. Burrieza Sánchez 2004, S.32.

⁵⁰ Martín González 1959, S.106.

⁵¹ Martín González 1955, S.16.

⁵² Einige dieser Merkmale sind breite Türen, ein großer Raum für die Präsentation der *Pasos*, sowie Balkone, um den Prozessionen beiwohnen zu können. Torremocha Hernández 2008, S.349.

⁵³ Ebenda.

hielt man lange Predigten und Gebete sowie Nachtwachen ab.⁵⁴ Außerdem boten die Kirchen der Bußbruderschaften den aus Holz gefertigten Darstellern Unterkunft und ermöglichten deren Verehrung während des gesamten Jahres, da die der Anbetung würdigen Skulpturen im Normalfall nicht in den Dachböden und Kellern der Gotteshäuser verschwanden, sondern den Gläubigen und den Mitgliedern der Bruderschaft immer zur Verfügung standen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass durch den bereits im Mittelalter wachsenden Gemeinschaftssinn der Bevölkerung, die mittelalterlichen Zünfte, die Ordensgemeinschaft der Franziskaner, durch die Bulle von Paul III. und das Konzil von Trient sich Bußbruderschaften, aus Laien bestehend, entwickelten, wobei der Höhepunkt dieser Gemeinschaften und ihrer Umzüge in Spanien im 17. Jahrhundert erreicht wurde. Dies stand in Kastilien sicherlich in Zusammenhang mit den Prozessionsskulpturen eines Gregorio Fernández, wohingegen in Andalusien die Semana Santa Ensembles von Juan Martínez Montañés führend waren.⁵⁵

3.2. Die Santa Vera Cruz Bruderschaft von Valladolid

In diesem Kapitel wird genauer auf die Vera Cruz Bußbruderschaft eingegangen, da diese als Auftraggeber und Besitzer der für die in der Arbeit zu besprechenden Prozessionsensembles fungierte. Abgesehen von der Organisation ihrer Umzüge mussten sich die Mitglieder dieser *cofradía penitencial* um Personen mit ansteckenden Krankheiten sowie Pilger und Obdachlose kümmern.⁵⁶

Was die Gründung dieser Bußbruderschaft betrifft, so nahm die Ordensgemeinschaft der Franziskaner die maßgebende Rolle ein. Zur Gründungszeit boten die in Valladolid ansässigen Franziskaner den Mitgliedern der Vera Cruz Bruderschaft Unterkunft in ihrem Kloster für das Durchführen der Prozessionen und anderer Versammlungen. Des Weiteren förderten die Franziskaner die Verehrung bestimmter Marien-Typen, wie etwa der *Madre Dolorosa*. Eine solche Skulptur befand sich auch im Besitz der Vera Cruz Bruderschaft und wurde verehrt. Ein weiteres Grundprinzip, das sowohl von den Franziskanern als auch der Vera Cruz Bruderschaft verfolgt wurde, war, wie bereits erwähnt, die Buße.

⁵⁴ Martín González 1993, S.6.

⁵⁵ Agapito y Revilla 1925, S.3.

⁵⁶ García Gutiérrez-Cañas 2000, S.19.

In Hinblick auf die Verwendung von künstlerischen Darstellungen, wie etwa Skulpturen, ist zu erwähnen, dass für die Franziskaner im 15. Jahrhundert plastische Visualisierungen der Geburt und eben auch der Passion Christi eine notwendige religiöse Praxis waren, um die mittelalterlichen Pilgerreisen nach Betlehem und Jerusalem ersetzen zu können.⁵⁷ Da Reisen nicht für jeden Gläubigen möglich waren, versuchte man auf diesem Weg, die Passion Christi nachzuahmen und in die westliche Welt zu transferieren.⁵⁸ Wichtige Voraussetzung war ein Stück des Heiligen Kreuzes, weswegen der Besitz einer solchen Reliquie essentiell war für die Glaubwürdigkeit der Leidensgeschichte des Heilands und auch für die Gründung dieser Bruderschaft, die als Santa Vera Cruz Bruderschaft⁵⁹ betitelt wird. Die Franziskaner waren folglich für die Verbreitung der Verehrung des Wahren Kreuzes Christi in der westlichen Welt zuständig. Die Ehrerbietung dieser für das Christentum wichtigen Reliquie wurde schließlich auch von den Vera Cruz Bruderschaften in ganz Spanien übernommen.⁶⁰

Im Sinne der Gegenreformation förderten die Franziskaner die Konzeption von plastischen Darstellungen mit religiösem Inhalt, die in ganz Spanien in Form von Prozessionen zum Einsatz kamen. Diese Präsentationen sollten wie ein Spiegel wirken und die Historia Sacra den an den Umzügen teilnehmenden Personen vor Augen führen sowie dabei helfen von den Sünden befreit zu werden. Diese Praxis der Franziskaner motivierte die Vera Cruz Bruderschaft, Skulpturen zum Thema der Passion in Auftrag zu geben.⁶¹

Was zusätzlich noch Anstoß für die Gründung dieser Bruderschaft gewesen sein kann, ist das für die Umkehr des Franziskus von Assisi grundlegende Ereignis, in welchem der Kruzifixus von San Damiano zu ihm sprach. Christus bat den Heiligen Franziskus um den Wiederaufbau seines Hauses, was dieser zu Beginn wortwörtlich nahm, bald aber erkannte er, dass es um die Erneuerung der Kirche, also des christlichen Glaubens, ging.⁶² Bezüglich der Skulpturen der Semana Santa, die immer wieder als naturalistisch und lebensecht bezeichnet werden, kann man nun folgenden Vergleich ziehen: So wie Franziskus von Assisi mit dem Gekreuzigten eines Bildes kommunizierte, erkannte auch

⁵⁷ Travieso Alonso 2011, S.195.

⁵⁸ Ebenda.

⁵⁹ Diese Kreuzreliquie war ursprünglich im Besitz des Franziskanerklosters von Valladolid und fand durch die Mitglieder der Vera Cruz Bruderschaft Verehrung. Dieser verehrte Splitter des Heiligen Kreuzes Christi stammt aus dem Santo Toribio Kloster in Katabrien, welches im 12. Jahrhundert gegründet wurde und im Besitz einer Kreuzreliquie ist. Burrieza Sánchez 2004, S.18-19, Travieso Alonso 2011, S.138.

⁶⁰ Rodríguez Becerra/Hernández González 2008, S.91, 97.

⁶¹ Travieso Alonso 2011, S.195, 198.

⁶² Feld 2008, S.13.

die Bruderschaft die Prozessionsskulpturen als Realität ihres Glaubens an und äußerte dies in der theatralischen Inszenierungen ihrer Bilder während der Semana Santa. Trotz dieser starken Überschneidungen mit dem Orden der Franziskaner ist die Vera Cruz Bruderschaft als eigenständig und vom Orden unabhängig zu betrachten.⁶³

Im Jahr 1560 verfasste Francisco Dorantes, ein Theologe der Franziskaner von Valladolid, die Statuten der Vera Cruz Bruderschaft.⁶⁴ Gegründet wurde diese *cofradía penitencial* allerdings schon um einiges früher, wahrscheinlich vor 1498. Beweis dafür ist ein Ansuchen vom 14. März dieses Jahres, demzufolge um die Errichtung eines *humilladero*, einer Art Einsiedelei, nahe der Puerta del Campo gebeten wurde, in welcher eine Skulptur des Gekreuzigten mit dem Titel *Santo Cristo del Humilladero* aufbewahrt und verehrt werden sollte. Außerdem war dieses kleine Gotteshaus Ziel der Prozessionen der Vera Cruz Bruderschaft.⁶⁵ Auch nach dieser gegen Ende des 15. Jahrhunderts errichteten Eremitage⁶⁶ hatte die Bruderschaft dennoch ihren Sitz im heutzutage nicht mehr erhaltenen Konvent der Franziskaner, welcher sich am Hauptplatz von Valladolid befand.⁶⁷ Abgesehen von diesem Ansuchen gibt es einen weiteren Beweis für die frühe Entstehungszeit dieser Bußbruderschaft. Der Chirurg Diego de Paredes musste gegen Ende des 15. Jahrhunderts auf Grund eines Rechtsstreits eine Aussage tätigen und erwähnte dabei eine Prozession der Vera Cruz Bruderschaft, die am Gründonnerstag stattfand.⁶⁸

Die Einsiedelei diente einige Jahrzehnte als Ort der Verehrung, in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts wurde sie allerdings für zu klein erachtet. Der Wunsch nach einer eigenen Kirche wuchs, sodass die Gemeinschaft im Jahr 1580 einen Antrag an den Stadtrat stellte, demzufolge Gründe am Ende der *Platerías* Straße erworben werden sollten, um ein größeres Gotteshaus, ein kleines Krankenhaus und weitere Räumlichkeiten errichten zu können, die den Tätigkeiten der Bruderschaft dienen sollten. Abgesehen vom fehlenden Platz in der Einsiedelei wollte sich die Bußbruderschaft auch etwas vom Franziskanerorden abnabeln und ihre Unabhängigkeit durch den Bau einer eigenen und größeren Kirche betonen.⁶⁹

Interessant ist die Wahl des Ortes für die neue Kirche, die wohl in Zusammenhang mit einigen Mitgliedern dieser Bruderschaft stand. Das Gotteshaus befindet sich in der

⁶³ García Chico 1962, S.9.

⁶⁴ Travieso Alonso 2011, S.198.

⁶⁵ García Chico 1962, S.9.

⁶⁶ Die Einsiedelei wurde während der napoleonischen Kriege zerstört. Travieso Alonso 2011, S.195.

⁶⁷ Ebenda.

⁶⁸ Burrieza Sánchez 2004, S.19.

⁶⁹ Travieso Alonso 2011, S.198.

Platerías Straße, in der viele Gold- und Silberschmieden waren. Diese *cofradía penitencial* zählte hauptsächlich Gold- und Silberschmiede zu ihren Mitgliedern.⁷⁰ Die Kirche der Vera Cruz Bruderschaft stand folglich in Verbindung mit den in dieser Straße arbeitenden Personen und präsentierte sich sogleich als Versammlungsort nur ein paar Schritte von der Arbeitsstelle der Mitglieder entfernt. Außerdem fiel die Wahl des Standorts auf eine Straße, die nach einem verheerenden Brand⁷¹ neu konzipiert wurde. Durch die Platzwahl geht man dem Verlauf folgend direkt auf das Gotteshaus der Bußbruderschaft zu (Abb.1). Das Gebäude bildet daher den krönenden Abschluss der Straße und weist durch diese prominente Platzierung auch auf seine wichtige Funktion hin.

Den Auftrag für den Bau erhielten der Architekt Pedro de Mazuecos der Ältere und der Schreiner Domingo de Azcutia. Die Skizzen und Entwürfe für die Kirche stammten von eben erwähntem Architekten, der allerdings kurz nach der Anfertigung starb, weswegen neue Entwürfe gezeichnet werden mussten. Damit wurde Diego de Praves beauftragt.⁷² Travieso Alonso macht allerdings nicht den Tod von Mazuecos für die Neuplanung verantwortlich, sondern geht eher davon aus, dass die Entwürfe zu einfach und zu klein ausgefallen waren, und deshalb ein neuer Architekt beauftragt wurde. Begonnen mit dem Bau der Kirche, die als *Iglesia Penitencial de Nuestra Señora de la Vera Cruz* bezeichnet wird, wurde im Jahr 1589. Die Fertigstellung erfolgte 1595.⁷³

Der neue Entwurf für die Fassade der Kirche von Diego de Praves entsprach den schon kurz angesprochenen Anforderungen, die erfüllt werden mussten, um den Transport der Prozessionsskulpturen zu ermöglichen.⁷⁴ De Praves konzipierte daher eine zweistöckige Fassade mit dreiteiliger Gliederung und einem großen Eingangstor, das in einen Triumphbogen eingeschrieben ist (Abb.2). Dieses Tor ist wichtig für das Hinaus- und Hineintragen der Prozessionsskulpturen. Daneben befinden sich noch zwei kleinere Portale. Über diesen drei Toren verläuft ein Balkon und darüber wurde eine Nische ausgearbeitet, in der eine Statue von Konstantin dem Großen mit dem Heiligen Kreuz zu sehen ist, also jenem Symbol, dessen Titel die Bruderschaft und ihre Kirche tragen. Die Fassade wird zusätzlich von einem weiteren Kruzifix bekrönt.

⁷⁰ Travieso Alonso 2011, S.138.

⁷¹ 1561 kam es zu einem Brand, in dem ein Großteil des Stadtzentrums von Valladolid beschädigt wurde. Circa 600 Gebäude waren davon betroffen. Philipp II. veranlasste den Wiederaufbau, mit dem er seine Hofarchitekten betraute. Dabei kam es auch zur Errichtung der *Platerías* Straße. Travieso Alonso 2011, S.198.

⁷² García Chico 1962, S.10-12, Delfín Val 1990, S.157.

⁷³ Travieso Alonso 2011, S.198.

⁷⁴ Ebenda, S.200.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kam es zu einer Veränderung der Architektur⁷⁵, nicht aber der Fassade von Diego de Praves, um den großen Figurenensembles von Gregorio Fernández und Andrés Solanes gebührend Platz zu bieten.⁷⁶ Das Domkapitel erließ im August 1665 daher folgenden Beschluss: „*Para mayor lustre ornato y para más autoridad y luzimiento [...] el alagar la fabrica de la yglesia que al presente tiene y hazer una capilla donde pueda estar con decencia y capacidad el santísimo xpto y aviendo reconocido la estrechura que oy tiene para armar y tener los Pasos en la semana santa, porque no caben en el cuerpo principal de la dicha yglesia, con que al sacarlos y bolberlos se hazan pedazos las figuras que son de tanta estimación [...]*.”⁷⁷

1667 begann die Umgestaltung der Kirche. Verantwortlich für das neue Projekt war der Architekt Juan Tejedor Lozano, der den einschiffigen Raum einer Vergrößerung unterzog (Abb.3).⁷⁸ Im September 1681 wurde die neue, vergrößerte Kirche mit einem großartigen Fest schließlich eingeweiht.⁷⁹

Am 24. April 1806 kam es jedoch zu einem schlimmen Brand, der große Schäden am Gebäude hinterließ und auch einen Großteil des Archivs und somit wichtige Dokumente der Bruderschaft vernichtete. Glücklicherweise blieben aber die Prozessionsskulpturen weitestgehend vom Feuer verschont.⁸⁰

In diesem Gotteshaus der Vera Cruz Bruderschaft befinden sich einerseits die Skulptur der Heiligen, welcher die Kirche geweiht ist, in diesem Fall die Figur der *Nuestra Señora de la Santa Vera Cruz*, und andererseits die *Pasos*, die Inszenierungen der Leidensgeschichte Christi, die während der Semana Santa zum Einsatz kommen. Abgesehen davon gibt es auch noch weitere Kunstwerke, die in der Kirche aufbewahrt werden und in den unterschiedlichen Prozessionen ihre Anwendung finden, wie beispielsweise das Reliquiar mit einem Splitter der der Bruderschaft namensgebenden Kreuzreliquie (Abb.4).⁸¹

Dass es sich bei der Vera Cruz Bruderschaft um eine der Buße verpflichteten Ordensgemeinschaft handelt, zeigt die seit der Gründung gegen Ende des 15. Jahrhunderts stattfindende Gründonnerstagsprozession. Der ursprüngliche Umzug führte vom Franziskanerkloster über einige Hauptstraßen der Stadt zur Einsiedelei und seit der Erbauung der eigenen Kirche zurück zu dieser in die *Platerías* Straße. Ungefähr 1500

⁷⁵ Es handelt sich um einen rechteckigen, dreischiffigen Grundriss mit einer Kuppel über der Vierung.

⁷⁶ García Chico 1962, S.13.

⁷⁷ Zitiert nach: García Chico 1962, S.13.

⁷⁸ Travieso Alonso 2011, S.202.

⁷⁹ Delfin Val 1990, S.157.

⁸⁰ García Chico 1962, S.29.

⁸¹ Martín González 1993, S.7.

cofrades de sangre nahmen an dieser Prozession teil und geißelten sich während des Geschehnisses. Dabei war ihr Torso nackt und sie schlugen sich mit einer Peitsche bis der Rücken Blut überströmt war. Im Franziskanerkonvent konnten sie ihre Wunden verarzten lassen.⁸²

Erwähnung finden bei der Beschreibung dieser Prozession auch Skulpturen, die während des Umzugs gezeigt wurden.⁸³ Es ist allerdings fraglich, ob diese zur Gründungszeit der Bruderschaft schon Bestandteil waren. Die frühesten Inszenierungen der Passion Christi sind bis auf ein Figurenensemble nicht mehr erhalten. Die noch vorhandene Komposition entstand frühestens gegen Mitte des 16. Jahrhunderts. Aus diesem Grund kann auch angenommen werden, dass bei den ersten Prozessionen der Vera Cruz Bruderschaft die Geißelung im Vordergrund stand und erst im Laufe des 16. Jahrhunderts Prozessionsskulpturen als zusätzliche Visualisierung der Leidensgeschichte zum Einsatz kamen. Diesbezüglich erwähnt Travieso Alonso außerdem, dass erst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts Figurenensembles für die Semana Santa in Auftrag gegeben wurden.⁸⁴

Der typische Habit, der nach wie vor während dieser Prozessionen von den *cofrades* getragen wird, setzt sich bei der Vera Cruz Bruderschaft aus den Farben Grün und Schwarz zusammen. Die Tunika und der spitz aufragende, das gesamte Gesicht bedeckende Hut, der als *capirote penitente* bezeichnet wird und ein wichtiges Erkennungsmerkmal für die Semana Santa Prozessionen darstellt, sind schwarz. Der Umhang und der schmale Gürtel, der um die Taille gebunden wird, sind grün. Zusätzlich tragen die Mitglieder der Bruderschaft noch weiße Handschuhe, die am Karfreitag und Karsamstag durch schwarze ausgetauscht werden.⁸⁵ In Brusthöhe befindet sich noch das Emblem der Bruderschaft, welches das Heilige Kreuz Christi, umgeben von zwei Zypressen, zeigt (Abb.5). Das Kruzifix ist dabei als Hinweis auf die Passion und die Kreuzreliquie zu verstehen. Die Zypressen, als Symbol der Trauer und des Todes,⁸⁶ stehen auch für die Leidensgeschichte Christi, des Weiteren erinnert ihre aufwärtsstrebende und spitz zulaufende Form an die *capirotes* der büßenden Brüder.

Die Prozessionen dieser Laien-Bruderschaft finden heutzutage vier Mal in der Karwoche statt. Begonnen wird am Palmsonntag mit einer Prozession, die an den Einzug Christi in Jerusalem erinnern soll. Der nächste Umzug wird dann am Montagabend abgehalten und

⁸² Delfín Val 1990, S.157.

⁸³ Ebenda, S.157-158.

⁸⁴ Travieso Alonso 2011, S.198.

⁸⁵ Ebenda, S.258.

⁸⁶ Seibert 2002, S.236.

trägt den Titel *Rosario del Dolor*. Hierbei wird ein Rosenkranz gebetet und die Titelheilige der Bruderschaft, *Nuestra Señora de la Santa Vera Cruz*, präsentiert. Die Hauptprozession *Regla de la Santa Vera Cruz* findet in der Nacht des Gründonnerstags statt. Hierbei werden alle sich im Besitz dieser Bruderschaft befindlichen Skulpturen gezeigt, abgesehen vom Einzug Christi in Jerusalem. Die letzte Prozession *Procesión General de la Sagrada Pasión del Retendor* wird am Abend des Karfreitags begangen und abermals von der Titelheiligen begleitet. Bei diesen erwähnten Prozessionen werden die Skulpturengruppen theatralisch zur Schau gestellt, wobei die Auswahl der zu zeigenden Ensembles vom Thema der jeweiligen Prozession und vom Tag abhängig ist. Außerdem hat jede Bußbruderschaft unterschiedliche Passagen der Leidensgeschichte betreffende Skulpturen, was bedeutet, dass eine Bruderschaft allein auch mit mehreren Umzügen nicht die gesamte Passion darstellen kann.

Diese Prozessionen werden in Übereinkunft mit den anderen Bußbruderschaften abgehalten, was in der Vergangenheit immer wieder zu Konflikten führte. Die Entwicklung dieser Umzüge und ihre wichtigsten Bestandteile sind daher im folgenden Kapitel Gegenstand der Betrachtung.

4. Die Prozessionen der Semana Santa

Obwohl die fünf historischen Bußbruderschaften während der gesamten Karwoche mehrere Prozessionen vollführten, so hatte jede ihren Hauptumzug. Bezüglich der Vera Cruz Bruderschaft handelte es sich dabei um die bereits erwähnte, am Gründonnerstag abgehaltene Prozession. Einen Tag vor dieser wurden die zu zeigenden *Pasos* das erste Mal durch die Straßen von Valladolid getragen bis zur Kirche jener Ordensgemeinschaft, mit der die Bruderschaft in Verbindung stand. Im Falle der Vera Cruz Bruderschaft wurden die Figurenensembles dementsprechend zum Franziskanerkonvent am Hauptplatz transportiert. Gemeinsam mit den Prozessionsskulpturen stellte man ein Rednerpult auf, von dem aus Prediger die dargestellten Szenen und ihre biblischen Hintergründe beschrieben. Bei der Vera Cruz Bruderschaft waren dafür franziskanische Mönche zuständig.⁸⁷ Über Nacht verblieben die Prozessionsensembles an diesem Aufstellungsort, der folglich auch den Ausgangspunkt des am Gründonnerstag stattfindenden Umzugs bildete. Für die Hauptprozession an diesem Tag wurde dann eine große Anzahl an die

⁸⁷ Burrieza Sánchez 2004, S.43.

Pasos tragenden Männern bestellt, die die Mitglieder beim Transport der schweren *Semana Santa* Kompositionen unterstützen sollten. Um den Transport der Darstellung *Gebet am Ölberg* von Andrés Solanes zu ermöglichen, waren beispielsweise bis zu 70 Personen nötig.⁸⁸

Auch heute ist der Umzug am Gründonnerstag noch die wichtigste Prozession dieser Bußbruderschaft und obwohl das Franziskanerkloster nicht mehr existiert, werden die Figuren nach wie vor am Hauptplatz nahe des ehemaligen Standorts des Konvents aufgestellt und den Gläubigen und auch anderen diesen Präsentationen beiwohnenden Personen gezeigt. Das Besondere an den Umzügen der *Semana Santa* sind die polychromierten Figuren, die innerhalb dieser Vielzahl an Personen die Passion Christi präsentieren. Betont wird die Dramatik dieser Visualisierungen der Leidensgeschichte durch ein Zusammenspiel von Kerzen und Fackeln, Weihrauch und Musik. Die musikalischen Klänge geben außerdem den Takt des Schreitens der Brüder an, und bestimmen auch die Bewegung der Plattformen der Skulpturengruppen, die dadurch nach links und rechts schwingen sowie über den an den Prozessionen teilnehmenden Personen zu schweben scheinen. Da sich die tragenden Brüder respektive die für das Transportieren engagierten Männer zumeist unter den Plattformen der Figuren befinden, um diese in die Höhe zu heben und von einer Art Vorhang verdeckt werden, gibt es einen Zeremonienmeister, der durch einen Stab mit einem Metallaufsatz am Boden der Straße bestimmte Klopffzeichen ertönen lässt. Diese dienen wiederum als Hinweis für die *cofrades* bezüglich der Schrittzahl, die zu vollführen ist. Die Theatralik der Skulpturen erhält durch diese Art des Tragens eine Intensivierung. Seit dem 18. Jahrhundert kommt es zusätzlich zum Einsatz von Rädern, die an den bühnenähnlichen Unterbauten angebracht sind, um den Transport der schweren, aus Holz geschaffenen Skulpturen zu erleichtern.⁸⁹

In nahezu jeder spanischen Stadt wurden und werden noch immer diese Prozessionen abgehalten, wobei die sowohl religionsgeschichtlich als auch kunsthistorisch wichtigsten Umzüge in Sevilla, Granada und eben Valladolid stattfinden.

Leider gibt es kaum gemalte oder gezeichnete Darstellungen dieser frühen Prozessionen. Um sich davon trotzdem ein Bild machen zu können, führt Susan Verdi Webster in ihrem Werk⁹⁰ über die *Semana Santa* in Sevilla Goyas Darstellung von sich geißelnden

⁸⁸ Ebenda, S.59.

⁸⁹ Martín González 1993, S.10.

⁹⁰ Webster 1998.

Mitgliedern einer Bußbruderschaft während einer Semana Santa Prozession an (Abb.6).⁹¹ Auch wenn dieses Werk erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstand, zu einer Zeit in der die Bruderschaften eine schwierige Phase durchlebten, zeigt es dennoch sehr gut, wie beeindruckend diese Umzüge, bestehend aus Flagellanten und Prozessionsskulpturen, gewesen sein müssen und heute noch sind, allerdings in abgeschwächter und humanerer Form auf Grund des Fehlens der Selbstgeißelung.

Was den Ursprung dieser Gestaltung der Karwoche betrifft, so sind mehrere Geschehnisse zu beachten, die in ganz Europa auftraten und schlussendlich in Spanien zu einer eigenen Ausformulierung führten. Es sollen noch einmal die zwei Hauptfaktoren der Umzüge in Erinnerung gerufen werden. Dies betrifft einerseits die Selbstgeißelung⁹² und andererseits die gerade beschriebene Inszenierung der Leidensgeschichte Christi.

Impulsgebend für diese Umzüge waren vermutlich die Kreuzwege, bei denen in verschiedenen Stationen die Passion Christi mit Hilfe von bildlichen Darstellungen nachempfunden werden kann. Für die Verbreitung der Via Crucis in Spanien war der Dominikanermönch Álvaro de Córdoba entscheidend. Er durchlebte die unterschiedlichen Momente der letzten Woche Jesu in einem Vorläufer der heutigen Kreuzwege in seinem Kloster Escalaceli bei Córdoba, das ab etwa 1420 errichtet wurde. Ausschlaggebender Punkt und inspirierend für das Einbinden einer Via Crucis in den Garten dieser Anlage war eine Wallfahrt ins Heilige Land, bei der er in Jerusalem die Via Dolorosa beging.⁹³

Neben Álvaro de Córdoba ist die Idee des Kreuzwegs und die Verbreitung aber auch auf die Franziskaner zurückzuführen, die Landschaften in religiöse Szenerien verwandelten mit Hilfe von Bildern und Skulpturen des leidenden Christus.⁹⁴ Diese Landschaften dienten den Gläubigen als Erinnerung an die letzten Wege, die Jesus beschreiten musste. Gleiches initiieren auch die Semana Santa Umzüge in städtischer Umgebung.

Auch ein weiterer Hinweis ist in Zusammenhang mit den Franziskanern zu sehen, denn dieser Orden galt als Förderer der Semana Santa Prozessionen in Kastilien und auch als Wegbereiter des religiösen Theaters in Spanien, in welchem zum Beispiel die Kreuzabnahme und die Grablegung als christliches Schauspiel dargestellt wurden.⁹⁵ Im Spanischen wird diese szenische Interpretation als *Función del Desenclavo* bezeichnet.

⁹¹ Ebenda, S.5.

⁹² Heutzutage ist die Selbstgeißelung während der Prozessionen nicht mehr üblich.

⁹³ Burrieza Sánchez 2004, S.18.

⁹⁴ Feld 2008, S.46.

⁹⁵ Parrado del Olmo 2003, S.55.

Man inszenierte diese Darstellungen in Kirchen, deren Atrien oder auf öffentlichen Plätzen.⁹⁶ Während der Semana Santa erfolgen die Zurschaustellungen auch in der Öffentlichkeit, mit dem Unterschied, dass nur Skulpturen als Darsteller für die Passion fungieren.

Von der Rolle der franziskanischen Religiosität abgesehen, gibt es auch andere Prozessionen oder szenische Darstellungen, die als Inspiration für die Verwendung von Skulpturen während der spanischen Umzüge⁹⁷ herangezogen werden können, wie etwa die Fronleichnamsprozessionen und die sogenannten *autos sacramentales*.

Das Fronleichnamsfest wurde 1264 durch Papst Urban IV. genehmigt, erfuhr aber erst im 14. Jahrhundert seine wesentliche Gestaltung. Dieses Fest, in welchem die geweihte Hostie den Gläubigen während einer Prozession gezeigt wird, erfreute sich großer Beliebtheit und war im spanischen Siglo de Oro, wie auch die Prozessionen der Karwoche, besonders wichtig.⁹⁸ Grundlegende Elemente, die wiederum als Vorreiter der Semana Santa Skulpturen angesehen werden können, waren große Wagen mit bestimmten Aufbauten, die sich etwa an Schiffsformen orientierten, zuerst Bilder bestimmter Heiliger transportierten und später dann als Bühne für Tableaux vivants dienten. Dementsprechend wurden die Heiligen von Menschen im Rahmen einer bestimmten, szenischen Handlung⁹⁹ dargestellt.¹⁰⁰

Am Ende der Fronleichnamsprozessionen wurden oft *autos sacramentales* aufgeführt, die mit diesem religiösen Fest in Verbindung standen, aber auch unabhängig davon betrachtet werden müssen. Das *auto sacramental*, ein religiöses Theaterstück, entwickelte sich aus den mittelalterlichen Mysterienspielen und sollte eine innere, erlebte Erfahrung in eine profane und allen zugängliche Form umwandeln.¹⁰¹ Gewählt wurden dafür Allegorien, wie etwa Liebe, Hoffnung oder Sünde, die das Mittel für eine szenische Aufführung der

⁹⁶ Travieso Alonso 2011, S.112.

⁹⁷ Bestimmte Prozessionen, wie die Palm- und Karfreitagsprozessionen, gelten auch in anderen Ländern als christliche Tradition, weswegen diese nicht als rein spanische Ausformulierung von Religiosität zu verstehen sind. Der Unterschied entsteht dadurch, dass in Spanien die gesamte Karwoche Platz für Prozessionen bietet und spektakuläre Ausmaße annimmt.

⁹⁸ Poppenberg 2003, S.261-262.

⁹⁹ Meistens wurden Kampfszenen aufgeführt, wie etwa Der Heilige Georg mit dem Drachen oder der Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel. Die Fronleichnamsprozessionen sind stark an militärischen Triumphzügen orientiert, weswegen vor allem der Sieg des Christentums über die Häresie und den Teufel dargestellt wird. Poppenberg 2003, S.262-264.

¹⁰⁰ Ebenda, S.262.

¹⁰¹ Poppenberg 2003, S.225.

Eucharistie waren und das Publikum belehren sollten.¹⁰² Diese didaktischen Werte spielten auch bei den Semana Santa Prozessionen eine wichtige Rolle.

Francisco de Cossío, ehemaliger Direktor des Skulpturenmuseums von Valladolid, erklärt in einem einleitenden Kapitel des Werkes *Semana Santa en Valladolid* von José Delfín Val anschaulich die Aufgabe der Prozessionsskulpturen: „*Estas figuras [...] me dieron a mí la impresión de un conjunto de actores muertos en un teatro*¹⁰³ [...]. Eran, pues, los actores que habían representado el drama redentor del cristianismo.“¹⁰⁴ Er wertet die Figuren als Schauspieler und stellt somit eine Verbindung zu den *autos sacramentales*, der *Función del Desenclavo* oder den Corpus Christi Prozessionen her.

Dennoch ist zu erwähnen, dass sich Berichte über die szenische Darstellung der Leidensgeschichte Christi während der Semana Santa im Sinne von Tableaux vivants, wie auch bei den Fronleichnamsprozessionen üblich, als direkte Vorbilder nicht finden lassen, denn die frühesten Hinweise beziehen sich auf die aus einfachen und ephemeren Materialien hergestellten Figurenkompositionen, die später genauer besprochen werden. Selbst bei den frühen Kreuzwegen, die auch als Vorbild für die Prozessionen erwähnt wurden, spielten Bilder eine wichtige Rolle, aber keine lebenden Personen, die etwas oder jemanden verkörpern sollten. Dass die Gestaltung der Passion Christi durch den Einsatz von Tableaux vivants zur damaligen Zeit in anderen Ländern jedoch durchaus üblich war, zeigen zum Beispiel die Passionsspiele von Oberammergau, die erstmals im 17. Jahrhundert ausgetragen wurden und sich auch heute noch großer Beliebtheit erfreuen.¹⁰⁵

Mit dem Einbeziehen von lebenden Personen würde jedoch die Grundidee der spanischen Prozessionen, die eine didaktische Darstellung der Passion Christi anstreben, verloren gehen. Wichtig war, zumindest in früherer Zeit, eine Präsentation, die die Glaubenslehre der katholischen Kirche widerspiegelt und nicht Grund zur Hinterfragung gab oder Zweifel über die Wahrhaftigkeit Gottes zuließ. Des Weiteren erscheint die theatralische Darstellung von Passionsszenen mit Schauspielern im Zuge einer Prozession als schwer durchführbar. Würden sich lebende Personen auf den Plattformen befinden und durch die Straßen getragen und nicht gerollt oder gezogen werden, wie bei den Fronleichnamsprozessionen, würde die Koordination des ganzen Umzugs und vor allem

¹⁰² Zagler 1982, S.10.

¹⁰³ Der Hinweis auf die *actores muertos* hängt mit dem Aufbewahren vieler Prozessionsskulpturen in den Kellern und Dachböden der Bruderschaften zusammen, die erst im 19. und 20. Jahrhundert eine Wiederbelebung erfuhren.

¹⁰⁴ Delfín Val 1990, S.7.

¹⁰⁵ Vgl. Holzheimer 2000.

das Bewegen der menschlichen Ensembles im Takt der Musik sich als schwierig erweisen. Ein weiterer Punkt, der die Idee von Tableaux vivants als direkte Vorbilder relativiert, betrifft generell die Anlässe der Prozessionen der Bruderschaften. Diese waren zu Beginn ihres Bestehens Buße und Selbstgeißelung.

Es entstand bei den Semana Santa Prozessionen also eine Variante einer szenischen Interpretation der Passion Christi mit handwerklich hergestellten Figuren. Damit wurde auch vermieden, dass sich lebendige Personen in heilige Gestalten verwandelten und Anbetung erfuhren, im Sinne eines antiken Götterkultes. Die Semana Santa Skulpturen dienten den Brüdern und Gläubigen auch während des gesamten Jahres zur Anbetung. Mit Menschen als Interpreten wäre dies ebenfalls nicht möglich gewesen.

Abgesehen von diesen Hinweisen auf die möglichen Vorbilder der österlichen Prozessionen ist zu erwähnen, dass sich die ursprünglich der Buße verpflichteten Umzüge weiter entwickelten und schließlich im 17. Jahrhundert ihre größte Verbreitung fanden, was auch mit dem Konzil von Trient in Zusammenhang zu bringen ist.¹⁰⁶ Dieses fand in 25 Sitzungen statt, wobei in Hinblick auf die Semana Santa und ihrer Prozessionen lediglich ein Beschluss, der in der letzten Sitzung, am dritten und vierten Dezember 1563, festgelegt wurde, als bedeutend gewertet werden kann.¹⁰⁷ Die Sessio 25 betrifft das Dekret über die Verehrung der Heiligen, welches im Gegensatz zu den reformatorischen Ideen die Verehrung dieser, ihrer Reliquien, sowie der Gottesmutter zulässt. Diese Ehrerbietung soll aber nicht nur die Frömmigkeit der Gläubigen durch das Einbeziehen der Kunst fördern, sondern auch die kirchliche Lehre visualisieren und allen zugänglich machen.¹⁰⁸ Die Mission erfolgt deswegen durch Bilder und nicht durch eine reine Predigt. Der Einsatz von bildlichen Darstellungen steht im Gegensatz zur protestantischen Auffassung. Hier wird die Kunst zur Versinnbildlichung abgelehnt, lediglich Musik und Predigt dienen dem besseren Verständnis der Glaubensinhalte.¹⁰⁹

Interessant bei der Ausformulierung des erwähnten Dekrets ist der Hinweis darauf, dass bei der Verehrung nichts Profanes, Ungewohntes oder Unsittliches zur Schau gestellt werden darf. In Hinblick auf die Gestaltung der Kompositionen für die Prozessionen kann davon ausgegangen werden, dass diese Vorgabe erfüllt wurde. Bei näherer Betrachtung der Osterprozessionen selbst und dem Verhalten der teilnehmenden Gläubigen zeigt sich

¹⁰⁶ García Gutiérrez-Cañas 2000, S.20.

¹⁰⁷ Saint-Saëns 1995, S.2.

¹⁰⁸ Travieso Alonso 2011, S.117-119.

¹⁰⁹ Ebenda, S.120.

jedoch, dass gelegentlich sowohl profane Ideen als auch unsittliches Verhalten Bestandteil der Umzüge waren. Ein Beispiel dafür war etwa das Bewerfen der in unterschiedlichen Szenen dargestellten Soldaten mit faulen Tomaten.¹¹⁰

Dennoch ist abermals zu betonen, dass das Konzil von Trient nicht als alleinige Ursache für das Entstehen und Verbreiten der Prozessionen und auch nicht für die Schaffung von Skulpturen, die die Passion Christi visualisieren, angesehen werden darf.

Wesentlich für die Beliebtheit der Umzüge war sicher auch die Tatsache, dass diese Prozessionen und ihre Skulpturen nicht nur den Brüdern, sondern vor allem dem Volk dienlich waren und somit didaktische Ziele verfolgt wurden. Der Großteil der Bevölkerung konnte nicht lesen, durch die Figuren, die die Passion Christi nachstellten, wurden dennoch die wichtigsten Inhalte des katholischen Glaubens vermittelt. Außerdem war zur Zeit der Gegenreformation das öffentliche Präsentieren sakraler Ideen essentiell.¹¹¹ Die Prozessionen boten dafür die perfekte Bühne. Zusammen mit der Beteiligung der Gläubigen kam es zur öffentlichen und nahezu medienwirksamen Demonstration des katholischen Glaubens.

Die Prozessionen der spanischen Semana Santa werden, nach dieser kurzen Erörterung möglicher Ursprünge und Inspirationsquellen, am besten als Weiterentwicklung unterschiedlicher Umzüge und theatralischer, religiöser Inszenierungen angesehen. Es spielten frühe, mittelalterliche Entwicklungen eine Rolle als auch Prozessionen um Buße zu tun, die wiederum mit Selbstgeißelung verbunden waren. Zusammen mit dem Wunsch den katholischen Glauben zu verbreiten, sowie den spanischen Monarchen als Vermittlern dieser Prinzipien, scheinen die populären Osterprozessionen entstanden zu sein. Außerdem stößt die Blütezeit dieser theatralisch inszenierten Umzüge zusammen mit dem Höhepunkt des Wirkens der wichtigsten spanischen Dramaturgen, wie etwa Pedro Calderón de la Barca, Lope de Vega oder Francisco de Quevedo,¹¹² die sich auch mit religiösen Themen in ihren Stücken auseinandergesetzt haben sowie Texte für *autos sacramentales* verfassten. Das Interesse an szenischen Interpretationen spiegelt sich folglich auch in den theatralischen Inszenierungen der Semana Santa Umzüge wider.

¹¹⁰ Travieso Alonso, 2011, S.133.

¹¹¹ Poppenberg 2003, S.226.

¹¹² Travieso Alonso 2011, S.135.

4.1. Tomé Pinheiro da Veiga und seine Beschreibungen der Semana Santa Prozessionen zu Beginn des 17. Jahrhunderts

Um das große Ansehen dieser Umzüge zu begreifen, sind Quellenberichte, wie etwa der des portugiesischen Reisenden Tomé Pinheiro da Veiga, essentiell. Er beschreibt in seinem Werk *La Fastiginia*¹¹³ wichtige Ereignisse, die in Valladolid im Jahr 1605 stattfanden. Dass der Portugiese in dieser Stadt war und sie als wichtig erachtet hat, hängt damit zusammen, dass zu Beginn des 17. Jahrhunderts der königliche Hof in Valladolid und nicht in Madrid residierte. Ein weiterer Faktor war die Geburt des Thronfolgers. Man kann Tomé Pinheiro da Veiga daher als eine Art Reporter betrachten, der vorrangig über das spanische Königshaus berichten sollte, aber auch nicht um die Semana Santa Umzüge herum kam, die seiner Schilderung folgend ein eindrucksvolles Erlebnis gewesen sein müssen. Er gibt einen Einblick in die Abhaltung der verschiedenen Prozessionen, die am Gründonnerstag stattfanden, spricht aber auch generell über die Sitten der spanischen Semana Santa. Dass diese Umzüge zahlreich waren, ergibt sich durch seinen Hinweis darauf, dass, kaum war eine Prozession beendet, schon die nächste begann.¹¹⁴ Zu Beginn des 17. Jahrhunderts gab es zwar nur die fünf erwähnten Bußbruderschaften, die in die Gestaltung der Semana Santa involviert waren, aber nachdem eine Prozession stundenlang dauern konnte, befand man sich bei der Abhaltung der Umzüge unter Zeitdruck. Dies führte zu einer schnellen Abfolge.

Pinheiro da Veiga sucht in seinem Bericht auch den Vergleich mit den Feierlichkeiten in Portugal, wobei er die spanischen Gestaltungen der Karwoche in den höchsten Tönen lobt und die portugiesischen Gepflogenheiten als kaum nennenswert erachtet. So schreibt er: „*Las procesiones de Semana Santa son muchas, y con mucho más orden que las nuestras, de manera que la inferior de ellas es más notable que la mejor que nunca se hiciera en Lisboa.*“¹¹⁵ Auch weist er darauf hin, dass in Portugal „*banderas pintadas*“ und nicht „*pasos de bulto, de altura proporcionada*“¹¹⁶ verwendet wurden.

Weitere Informationen des Portugiesen betreffen die Umzüge selbst. Einer begann beim erwähnten Franziskanerkonvent von Valladolid und wurde weiter über die *Platerías* und *Cantarranas* Straße geführt. Es handelte sich dabei um eine Prozession der Vera Cruz

¹¹³ Pinheiro da Veiga 1916.

¹¹⁴ Ebenda, S.11.

¹¹⁵ Ebenda, S.10.

¹¹⁶ Ebenda.

Bruderschaft. 2000 sich geißelnde Mitglieder nahmen daran teil, wie auch etwa 1000 weitere Brüder, die mit einer Tunika bekleidet und einer Fackel ausgestattet waren.¹¹⁷ Er spricht schockiert über die Selbstgeißelung und äußert seine Verwunderung, dass so viel Grausamkeit erlaubt sei.¹¹⁸ Er erwähnt auch die strenge Organisation der Umzüge und ihren perfekten Ablauf, trotz der großen Anzahl an Teilnehmern, bei denen die Brüder genau wussten, wo sie sich innerhalb der Prozession einzuordnen hatten und sich auch strikt daran hielten.¹¹⁹

Es fallen mehrere Worte zu den *Pasos*, die Pinheiro da Veiga sehr schätzt: „*Los pasos son muchos y muy hermosos, y están armados sobre unas mesas ó tabernáculos, algunos tan grandes como casas ordinarias, que llevan los mismos hermanos.*“¹²⁰ Des Weiteren bewundert er die große Anzahl an unterschiedlichen Szenen die Passion Christi betreffend, die während der Prozessionen gezeigt wurden.¹²¹

Abgesehen von Hinweisen auf die Prozessionen und die dafür geschaffenen Kompositionen erwähnt der Portugiese auch die Gestaltung der Kirchen während der Semana Santa. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich die Inszenierungen der Passion in den Straßen abspielten, aber auch die Gotteshäuser Schauplatz für das Gedenken an die Leidensgeschichte waren. So wie die Skulpturen mit vegetativem Schmuck und Kerzen verschönert wurden, dekorierte man auch die Gotteshäuser mit prunkvollen Stoffen und Tapisserien. Pinheiro da Veiga erwähnt diesbezüglich: „*Las iglesias se cubren de brocados, telas y damascos bordados, aun la más humilde ermita [...] se deja ver la riqueza y grandeza de España.*“¹²²

Abgesehen von Pinheiro da Veiga sind auch die Berichte von Ventura Pérez¹²³ in seinem *Diario de Valladolid* und die Erwähnungen von Isidoro Bosarte¹²⁴ in seiner Publikation *Viage artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen* gute Informationsquellen. In diesen Werken werden bestimmte Ereignisse während der Semana Santa erwähnt, allerdings in sehr kurzer Form. Am ausführlichsten ist daher der Bericht des Portugiesen, der die Prozessionen auch mehr aus einem kulturhistorischen Kontext betrachtet. Bei Pérez und

¹¹⁷ Pinheiro da Veiga, S.11.

¹¹⁸ Ebenda, S.10.

¹¹⁹ Ebenda.

¹²⁰ Ebenda, S.11.

¹²¹ Ebenda.

¹²² Ebenda, S.9.

¹²³ Pérez 1885.

¹²⁴ Bosarte 1804.

Bosarte dominiert eine eher nüchterne Berichterstattung, die lediglich auf bestimmte Ereignisse hinweist, aber kaum Besonderheiten betont oder Berichte über die Figuren und die Umzüge beinhaltet, die uns heutzutage die Gepflogenheiten der Semana Santa des 17. und 18. Jahrhunderts bildlich vor Augen führen würden.

Alle diese Quellen entstanden nach dem Konzil von Trient. Hilfreich wären aber auch Berichte, die vor 1563 entstanden sind, um zu überprüfen, wie die Semana Santa vor diesem Konzil begangen wurde. Bei der Recherche waren Berichterstattungen dieser Art kaum auffindbar, und die wenigen vorhandenen geben keine nennenswerten Hinweise. Auch in der Literatur wird den Prozessionen vor dem Konzil von Trient keine Aufmerksamkeit geschenkt, da dieses meistens als Ausgangspunkt für die Semana Santa Prozessionen angesehen wird. Ein Blick auf die Feierlichkeiten vor 1563 würde dennoch sinnvoll erscheinen, um die Entwicklung der Prozessionen verstehen und Inspirationsquellen eruieren zu können. Außerdem könnte somit auch festgestellt werden, ab welchem Zeitpunkt es zum Einsatz von Skulpturen für die Inszenierung der Passion Christi kommt.

4.2. Das Auf und Ab der Semana Santa Prozessionen

Im Laufe der Zeit ergaben sich Konflikte zwischen den Bruderschaften sowie Streitigkeiten, was den Vorrang der für die Prozessionen vorgesehenen Straßen und Plätze sowie die Uhrzeit der auszuführenden Umzüge betraf.¹²⁵ Über Jahre hinweg zog sich beispielsweise ein Streit zwischen der Vera Cruz Bruderschaft und der Piedad Bruderschaft. Schlussendlich wurde 1588 eine Lösung gefunden, derzufolge die Mitglieder der Piedad Bruderschaft in der Nacht von Gründonnerstag auf Karfreitag zuerst ihre Prozession begingen und die Vera Cruz Bruderschaft im Morgengrauen des Karfreitags an der Reihe war.¹²⁶

Zu Problemen führte auch das Abhalten der Prozessionen und vor allem der Akt der Selbstgeißelung zu nächtlichen Stunden, weswegen der vallisoletaner Abt Alonso de Mendoza¹²⁷ im April desselben Jahres verlangte, dass die Umzüge nicht mehr in der Nacht

¹²⁵ Agapito y Revilla 1925, S.5.

¹²⁶ Burrieza Sánchez 2004, S.28.

¹²⁷ Die Diözese Valladolid existiert seit Dezember 1595 und war ab diesem Moment von der Diözese Palencia unabhängig. Einen eigenen Bischof gab es daher erst ab 1595. Zuvor war für diverse Angelegenheiten der erwähnte Abt Alonso de Mendoza zuständig, der versuchte seine Macht zu

durchgeführt werden durften. Begründung für dieses Verbot war die Störung der Nachtruhe der Bevölkerung.¹²⁸ Die Vera Cruz Bruderschaft musste daher ihre Prozession *Regla de la Santa Vera Cruz*, ihren ältesten und seit der Gründung abgehaltenen Umzug, in der Abenddämmerung des Gründonnerstags durchführen und vor Einbruch der Dunkelheit in ihre Kirche zurückkehren.¹²⁹ Damit ging natürlich auch die theatralische Wirkung dieses Umzugs ein Stück verloren, denn gerade durch die Dunkelheit und die dadurch notwendige Beleuchtung mit Kerzen und Fackeln kommen die skulpturalen Episoden der Passion Christi mehr zur Geltung.

Am 30. März 1595 erließ der Abt einen weiteren Beschluss, demzufolge die Bruderschaften die Prozessionen in Anlehnung an ihre Entstehungszeit durchzuführen hatten. Diesem Bescheid folgend, wurden die Umzüge von der Vera Cruz Bruderschaft eröffnet, gefolgt von der Pasión, der Angustias und der Piedad Bruderschaft.¹³⁰

1596 wurde abermals beschlossen, dass die Prozessionen der Semana Santa am Tag zu beginnen und zu beenden sind, da sich die Bruderschaften an die Regelung von Mendoza aus dem Frühjahr 1588 nicht hielten. Diese Missachtung der Anordnung lag daran, dass die sich geißelnden Mitglieder wegen ihrer Berufstätigkeit tagsüber ihrer Aufgabe als büßendes Mitglied der Bruderschaft nicht nachgehen konnten. Auf Grund dessen wurden die Umzüge daher nach wie vor in der Nacht abgehalten.¹³¹ Es lässt sich feststellen, dass schon sehr früh Streitigkeiten an der Tagesordnung waren. Im Laufe der Jahrhunderte sollten diese immer wieder aktuell werden. Heutzutage findet ein Großteil der Prozessionen wieder zu nächtlichen Stunden statt. Dies steht ebenfalls in Zusammenhang mit der arbeitenden Bevölkerung, aber auch mit der theatralischeren Wirkung der Umzüge und ihrer Protagonisten, der Skulpturen.

Abgesehen von den Diskussionen über die Uhrzeit und Reihenfolge war natürlich auch der Konkurrenzgedanke der Bruderschaften gegenwärtig. Wichtig war, wer die größere Anzahl an Mitgliedern hatte oder natürlich auch, welche Bruderschaft die besten Ensembles an Prozessionsskulpturen vorweisen konnte.¹³²

Im 17. Jahrhundert nahmen die Streitigkeiten dann ab, oder vielleicht ignorierte man die Unstimmigkeiten wegen der zunehmenden Popularität der Umzüge in diesem Jahrhundert.

demonstrieren, was immer wieder zu Konflikten mit dem Bischof von Palencia führte. García Fernández 2008, S.315.

¹²⁸ Burrieza Sánchez 2004, S.28.

¹²⁹ Agapito y Revilla 1925, S.7.

¹³⁰ Ebenda.

¹³¹ Burrieza Sánchez 2004, S.29, 32.

¹³² Ebenda S.29-30.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden allerdings Stimmen laut, die Kritik an den Bruderschaften übten, da sich diese von ihren ursprünglichen karitativen und die Gläubigen unterstützenden Prinzipien entfernt haben sollten. Auch die wichtigsten Prozessionen des Gründonnerstags und Karfreitags verwandelten sich mehr und mehr in weltliche Inszenierungen, bei denen frivole Aktivitäten vergleichbar dem Karneval gebräuchlicher waren als die im Sinne des katholischen Glaubens beabsichtigte Zurschaustellung der Passion Christi.¹³³

In Zusammenhang mit den Bruderschaften und somit auch den Prozessionen stand die *Real Chancilleria* von Valladolid, eine Art Gerichtshof, der die Überwachung des Ablaufs der Umzüge übernahm und deren Organisation begutachtete. Aus diesen Gründen waren bei den Umzügen immer Richter dieser Instanz anwesend. Gegründet wurde die *Real Chancilleria* im 14. Jahrhundert, zu Beginn des 19. Jahrhunderts schaffte man sie aber wieder ab.¹³⁴ Das war wohl als großer Vorteil für die Bußbruderschaften und ihre Prozessionen zu werten, denn dieser Überwachungsapparat stand in enger Verbindung mit dem Niedergang der Umzüge der Semana Santa im 18. Jahrhundert.

1731 wurde eine Verfügung erlassen, derzufolge sich die Bruderschaften gewissen Regeln unterwerfen mussten, die die Ausübung der Prozessionen gefährdete. Das betraf etwa die schon angesprochene Einhaltung der Uhrzeit der Umzüge. Zusätzlich wurden die Bewirtung, Zwischenmahlzeiten und gewisse Spiele verboten. Die Bruderschaften begehrten im Jahr 1734 dagegen auf und drohten mit der Einstellung der Prozessionen, wenn diese Verbote aufrechterhalten blieben. Es kam aber dennoch zur Anwendung dieser Verfügungen, was im Laufe der Zeit das angedrohte Ende der Prozessionen mit sich brachte.¹³⁵

1742 und im darauffolgenden Jahr fanden die Umzüge der Angustias und Piedad Bruderschaft nicht statt. Gut zwei Jahre später wurden die Prozessionen wieder Teil der Semana Santa Feierlichkeiten, da sich die *Real Chancilleria* mit weiteren Anordnungen zurückhielt. Allerdings änderte sich auch dieser Zustand um 1770, was abermals dazu führte, dass die Bruderschaften die neu angeordneten Uhrzeiten für die Feierlichkeiten nicht akzeptierten und daher die Umzüge absagten, oder nur mehr einzelne Skulpturen einer ursprünglich aus mehreren Figuren bestehenden Komposition bei den Prozessionen

¹³³ Travieso Alonso 2011, S.141.

¹³⁴ García Gutiérrez-Cañas 2000, S.40.

¹³⁵ Ebenda, S.40-43.

mitführten.¹³⁶ Dies geschah beispielsweise bei den Umzügen der Vera Cruz Bruderschaft. Beim *Gebet am Ölberg* von Andrés Solanes wurden Christus und der Engel gezeigt, die restlichen Komparsen aber weggelassen. Gleiches vollführte man auch mit dem *Paso* der *Geißelung Christi* von Gregorio Fernández, denn es kam nur mehr der gezeißelte Christus mit der Säule zum Einsatz.¹³⁷ Manche Bruderschaften gingen dann auch noch so weit, dass einige ohnehin schon verkleinerte Ensembles noch auf den Straßen von Valladolid präsentiert wurden, allerdings erfolgte dies lediglich durch eine lieblose Aufstellung einiger Darstellungen vor den Kirchen der Bruderschaften. Erklärungen zu den dargestellten Szenen durch Predigten, wie es zumindest vor der Hauptprozession üblich war, kamen nicht mehr zu Stande und auch die Präsentation in einer Prozession wurde somit vermieden.¹³⁸

Für die Ensembles mit der Darstellung der *Kreuzabnahme Christi* der Vera Cruz und der Angustias Bruderschaft kam dann noch ein weiterer erschwerender Faktor hinzu, denn in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde wieder vermehrt die *Función del Desenclavo*, also die szenische Darstellung der Kreuzabnahme Christi, eingesetzt. Verantwortlich für dieses Schauspiel war in Valladolid das Santísima Trinidad Kloster.¹³⁹ Urrea Fernández betont das stärkere Pathos, welches durch diese mit einer beweglichen Christus Figur und lebenden Personen durchgeführten Szenen hervorgerufen wurde, sodass man die theatralische Wirkung der Prozessionsskulpturen nicht mehr wahrnahm und die Figuren Gefahr liefen, in Vergessenheit zu geraten.¹⁴⁰ Als Folge dieser Begebenheiten bevölkerten die Semana Santa Skulpturen öfter die Dachböden der Kirchen als die Straßen von Valladolid.

Erkennbar ist ein gewisses Auf und Ab im Laufe des 18. Jahrhunderts, was schlussendlich dazu führte, dass die Bruderschaften ihren Enthusiasmus und ihre Energie verloren und auch den eigentlichen Grund dieser Prozessionen, das Gedenken an die Leidensgeschichte Christi sowie das Vollführen der Buße, vergaßen. Diesbezüglich berichtet der erwähnte Ventura Pérez, dass die Brüder der Angustias Bruderschaft beschlossen, während ihrer Prozessionen nicht mehr den typischen Habit zu tragen.¹⁴¹ Die Mitglieder traten somit

¹³⁶ Agapito y Revilla 1925, S.22.

¹³⁷ Urrea Fernández 2000, S.11-12.

¹³⁸ Agapito y Revilla 1925, S.22-23.

¹³⁹ Pérez 1885, S.349-350.

¹⁴⁰ Urrea Fernández 2000, S.13.

¹⁴¹ Pérez 1885, S.506.

nicht mehr als einheitliche Büsser auf, die gemeinsam die Passion Christi nachempfanden.¹⁴²

Schließlich versuchte die *Real Chancillería* 1784 abermals ihre Forderungen, die Tageszeiten und das Unterlassen von Zwischenmahlzeiten und Erfrischungsgetränken betreffend, durchzusetzen, indem eine Geld- und Gefängnisstrafe im Falle der Nichteinhaltung dieser Verordnungen angedroht wurde. Die Begründung dieser Forderungen lag in der fehlenden Disziplin der Brüder. Sie erweckten den Eindruck, nicht mehr aus den richtigen Gründen an den Prozessionen teilzunehmen,¹⁴³ sondern verstanden diese wohl mehr als ein Volksfest. Denkt man an das Fehlen des Habits und die Verkleinerung der Skulpturenensembles sowie das Nichteinhalten mancher Prozessionen, so kann man die Entscheidungen der *Real Chancillería* nachvollziehen. Auf Grund all dieser Probleme mussten die Bruderschaften schließlich auch Mitglieder einbüßen, was zur Auflösung einiger der religiösen Gemeinschaften von Valladolid führte.¹⁴⁴

Ein erster Revitalisierungsversuch der Semana Santa Prozessionen fand schließlich zu einer durch kriegerische Auseinandersetzungen zerrütteten Zeit, während der französischen Besatzung von Valladolid, statt. Der französische General Kellermann ordnete die Wiederaufnahme einer Semana Santa Prozession an, die am 21. April 1810 abgehalten wurde. Auch die Vera Cruz Bruderschaft nahm mit ihrer von Gregorio Fernández geschaffenen Darstellung der *Kreuzabnahme Christi* daran teil.¹⁴⁵ Die Umzüge des beginnenden 19. Jahrhunderts waren zwar von kleinerem Umfang als die des 17. Jahrhunderts, dadurch wurden aber Streitigkeiten zwischen den Bruderschaften, was die Uhrzeiten betraf, vermieden. Auch noch einige Jahre später kam es zur Abhaltung dieser kleineren Semana Santa Feierlichkeiten. Am Gründonnerstag des Jahres 1814 gab es zwei Umzüge, den der Vera Cruz und einen der Pasión Bruderschaft.¹⁴⁶

Trotz dieses Hoffnungsschimmers zu Beginn des 19. Jahrhunderts konnten sich weder die Bruderschaften noch die Prozessionen, auf Grund weiterer politischer Auseinandersetzungen und kriegerischer Zustände, erholen. Die wahre Revitalisierung erfolgte daher erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch das Engagement von Bischof Remigio Gandásegui, Juan José Agapito y Revilla und Francisco de Cossío.¹⁴⁷ Man

¹⁴² Agapito y Revilla 1925, S.23.

¹⁴³ Ebenda, S.24.

¹⁴⁴ Ebenda, S.26.

¹⁴⁵ Ebenda, S.26-27.

¹⁴⁶ Ebenda, S.27.

¹⁴⁷ García Gutiérrez-Cañas 2000, S.80.

versuchte, so viel wie möglich von den ersten Prozessionen, die über die Grenzen hinaus bekannt waren, in die Gegenwart zu transferieren, um dadurch dem Originalzustand der Semana Santa Umzüge näher zu kommen. Hilfsmittel dabei waren die erwähnten Quellenberichte und natürlich auch die Fantasie sowie der große Wunsch, die Wirkung der früheren Umzüge zu erreichen und vielleicht auch die Frömmigkeit und den Glauben an die Kirche wiederzubeleben.

5. Die *Pasos* der Semana Santa

„*Estos [pasos] de Valladolid son los mejores que hay en Castilla, por la proporción de los cuerpos, hermosura de los rostros y aderezo de las figuras.*“¹⁴⁸ So berichtet Pinheiro da Veiga zu Beginn des 17. Jahrhunderts über die Prozessionsskulpturen der spanischen Semana Santa.

Der spanische Terminus *Paso* stammt entweder vom lateinischen Wort *passus* und steht für Passage oder Abschnitt oder aber leitet sich von *passio* ab, was mit Leid respektive Passion zu übersetzen ist. Nun kann mit dieser spanischen Bezeichnung eine Szene der Leidensgeschichte Christi gemeint sein aber auch, nach Ansicht von Martín González, generell Darstellungen, die während einer Prozession zum Einsatz kommen. Er definiert einen *Paso* daher ebenfalls nach dem spanischen Verb *pasar*, welches vorbeiziehen oder weitergehen bedeutet und sich auf das Tragen der Skulpturen in einer Prozession bezieht. Er weist aber bezüglich des Einsatzes während eines Umzugs nicht explizit auf die Osterprozessionen als Rahmen für diese Kompositionen hin, sondern lässt dies offen.¹⁴⁹ Des Weiteren erklärt er, dass man unter *Paso* jegliche religiöse Szene mit einem dramatischen Inhalt verstehen kann. Ferner ist ein *Paso* nicht zwangsweise eine Figur oder Gruppe, die in einer Prozession zum Einsatz kommt, sondern kann auch eine Malerei sein.¹⁵⁰

Einer anderen Erklärung folgend, erhalten die *Pasos* der Semana Santa diese Bezeichnung wegen der Präsentation von Passagen, die sich auf die Vita Christi im Allgemeinen beziehen. Ein ausschließlicher Bezug zur Leidensgeschichte Christi wird dabei negiert.¹⁵¹

¹⁴⁸ Pinheiro da Veiga 1916, S.10.

¹⁴⁹ Martín González 1993, S.7.

¹⁵⁰ Martín González 1959, S.106.

¹⁵¹ Delfín Val 1990, S.299.

Im Ausstellungskatalog *The Sacred Made Real* wird ebenfalls die Bezeichnung *Paso* in Zusammenhang mit den Skulpturen, die während der Osterumzüge gezeigt werden, erwähnt, allerdings scheint hier ein Fehler bei der Begriffserklärung unterlaufen zu sein, da dieser Terminus nicht für die Figurenensembles verwendet wird, sondern für die bühnenähnlichen Unterbauten, auf denen sich die Szenerien befinden.¹⁵² Diese Unterbauten sind aber als Plattform zu bezeichnen und stellen das Transportmittel für die Prozessionsskulpturen dar.

Von diesen unterschiedlichen, teils komplizierten Worterklärungen, die die Bedeutung des in einem *Paso* eigentlich gezeigten Themas unklar machen, abgesehen, gibt es eine einfachere Definition, derzufolge es sich bei einem *Paso* um eine Komposition aus mehreren Figuren handelt, die einen bestimmten Moment der Leidensgeschichte Christi nachstellt. Es gibt zwar auch Beispiele für Prozessionsfiguren, wie etwa von Gregorio Fernández¹⁵³, die nicht eine Szene der Passion Christi inszenieren, dennoch scheint sich die Bezeichnung *Paso* für die Figurenensembles der Semana Santa in Spanien durchgesetzt zu haben.

Nach der Worterklärung soll nun auf die eigentliche Funktion der *Pasos* während der spanischen Karwoche eingegangen werden. Im Gegensatz zu anderen Skulpturen ist bei den *Pasos* die Rundumansicht einer der kennzeichnenden Faktoren. In diesem Fall muss nicht der Betrachter des Werks die Skulptur umrunden, um die vollen Ausmaße betrachten zu können, sondern die Prozessionsfiguren ziehen am unbeweglichen Publikum vorbei und eröffnen auf diese Weise unterschiedliche Betrachtungspunkte.¹⁵⁴ Die Hauptaufgabe dabei ist, wie schon in der Begriffserklärung erläutert, die Zurschaustellung von Szenen, die die letzten Tage Christi visualisieren. Die Figuren dienen folglich als unterstützendes Medium, um den Predigten der Karwoche mehr Nachdruck zu verleihen und ihren Inhalt den Gläubigen durch bildliche Hilfsmittel zugänglich zu machen.¹⁵⁵ Ziel ist das Erschüttern und Berühren der Gläubigen. Die erreichte Anteilnahme der Brüder und anderer an den Prozessionen beteiligten Personen lässt die Semana Santa mit ihren Predigten und Umzügen als eine kollektive Ausübung von Buße und Schmerz erscheinen.¹⁵⁶ Es kommt zur Visualisierung von Reue und Trauer durch die religiösen Darstellungen, die in

¹⁵² Rodríguez G. de Ceballos 2009, S.47.

¹⁵³ Er fertigte eine Darstellung von dem heiligen Martin und dem Bettler 1606 für die San Martín Kirche von Valladolid an, die zur Verehrung des Heiligen in einer Prozession gezeigt wurde. García Chico 1952, S.15.

¹⁵⁴ Webster 1998, S.168.

¹⁵⁵ Álvarez Aller 2008, S.446.

¹⁵⁶ Martín González 1959, S.108.

theatralischer Art und Weise während der Semana Santa das Straßenbild von Valladolid prägen.¹⁵⁷ Wichtig ist daher auch der Hinweis, dass die *Pasos* nicht für Kirchen oder bestimmte Altäre konzipiert wurden, sondern für die Umzüge. Ihre Funktion bestimmt daher auch die Form und Ausarbeitung, weswegen die Figuren teilweise gröber gestaltet erscheinen, als beispielsweise Skulpturen für Kircheninnenräume. Dies war aber die Grundvoraussetzung für eine lesbare und verständliche Komposition.¹⁵⁸

Protagonisten der Schmerz und Anteilnahme hervorrufenden *Pasos* sind einerseits natürlich Jesus Christus, andererseits auch die Jungfrau Maria. Diese wird oft als *Dolorosa* oder *Soledad* dargestellt, eine Bezeichnung, die in Zusammenhang mit dem von der Muttergottes erlittenen Schmerz, steht. Die deutsche Entsprechung ist Schmerzensmutter. Als biblische Grundlage für diesen Titel und für die Darstellung, die auch außerhalb Spaniens gängig ist, gelten die Prophezeiung des Simeon sowie die Sieben Schmerzen Mariens. Die Gottesmutter wird dabei auf unterschiedliche Weise auf den bevorstehenden Tod ihres Sohnes hingewiesen.¹⁵⁹

Maria kann in dieser Rolle als *Dolorosa* verschieden dargestellt werden, in Valladolid fand aber im 17. Jahrhundert eine bestimmte Variante großen Zuspruch. Die Gottesmutter wird hierbei sitzend und im nahenden Zustand der Ohnmacht gezeigt, während sie mit einem herzerreißenden Blick auf den gekreuzigten Sohn sieht.¹⁶⁰ Oftmals hält die *Madre Dolorosa* ein oder mehrere Messer in ihrer Hand. Eine dieser Beschreibung entsprechende Figur beherbergt auch die Vera Cruz Bruderschaft. Auf diese *Dolorosa* soll aber bei der Analyse der für diese Arbeit ausgewählten *Pasos* näher eingegangen werden.

Neben Maria als *Madre Dolorosa* ist selbstredend Christus maßgebender Protagonist. Zur Präsentation kommen die wichtigsten Ereignisse der Passion Christi. Eröffnet wird diese Reihe mit der Darstellung des Einzugs Christi in Jerusalem, gefolgt vom letzten Abendmahl, dem Gebet am Ölberg, der Gefangennahme Christi, der Geißelung Christi, der Dornenkrönung, der Kreuztragung, der Kreuzaufrichtung, der Kreuzigung sowie der Kreuzabnahme Christi. Zudem existieren Inszenierungen der Grablegung Christi, die allerdings eine ikonographische Abwandlung erfahren, wodurch sie als eine eigene Gattung innerhalb der spanischen Bildhauerei zu werten sind. Gemeint sind Darstellungen des *Cristo Yacente*, von denen etwa Gregorio Fernández eine Vielzahl anfertigte. Diese

¹⁵⁷ Delfín Val 1990, S.11.

¹⁵⁸ Gómez-Moreno 1953, S.28.

¹⁵⁹ Seibert 2002, S.278.

¹⁶⁰ Martín González 1993, S.12.

den dahin geschiedenen Christus auf einem Totenbett darstellende Szene findet zwar auch bei den Prozessionen Anwendung, ist aber vorrangig für die Kontemplation in den Kirchen gedacht.¹⁶¹ Ein letzter *Paso*, der den Abschluss der Leidensgeschichte Christi bildet und die Erlösungstat des Heilands zu inszenieren versucht, betrifft die Auferstehung Christi. Dieser *Paso* kommt jedoch mehr im Süden Spaniens und weniger in Kastilien zum Einsatz.¹⁶²

Nicht jede Bruderschaft besaß alle Szenen der Leidensgeschichte, sondern wählte bestimmte Passagen aus, die als darstellungswürdig und relevant erachtet wurden, da sie in Zusammenhang mit der Widmung oder dem Titelheiligen der Bruderschaft standen. Bei der Vera Cruz Bruderschaft steht daher die Darstellung der *Kreuzabnahme Christi* von Gregorio Fernández stark im Vordergrund. Auch bei der Angustias¹⁶³ Bruderschaft ist Ähnliches festzustellen. Diese ließ einen *Paso* anfertigen, der neben anderen Figuren eine *Pieta* enthält, was als Hinweis auf die Schmerzensmutter zu verstehen ist, der die Bruderschaft ihre Bezeichnung verdankt. Diese Präsentation der leidenden Mutter mit ihrem toten Sohn zeigt daher auch, dass bei den Semana Santa Prozessionen *Pieta* Darstellungen in Kombination mit weiteren Figuren eingesetzt werden.

Von diesen zwei Hauptdarstellern abgesehen, bestehen die Prozessionsgruppen aus weiteren biblischen Figuren, die zum Verständnis der dargestellten Szene beitragen sollen und diese durch ihre Präsenz auch beleben und theatralischer wirken lassen. Festzustellen ist, dass die dargestellten Personen vom Betrachter unterschiedlich wahrgenommen werden können. Einen höheren Stellenwert haben natürlich Christus, die Gottesmutter, sowie am Leben und Tod Christi im positiven Sinn teilnehmende Personen, wie der Evangelist Johannes, Josef von Arimathäa oder Nicodemus. Delfín Val bezeichnet diese Personengruppe als Spiegelung des Göttlichen auf der Erde. Es gibt aber auch niedrige Figuren, wie etwa Schächer und Soldaten. Die oft karikiert wirkenden Darstellungen orientierten sich an Zeitgenossen, die am Rande der Gesellschaft lebten. Damit wollten die Bildhauer die Rohheit und Brutalität dieser Personen hervorheben.¹⁶⁴ Außerdem hatte diese Art von Karikatur die Folge, dass viele dieser Figuren von den Teilnehmern der

¹⁶¹ Martín González 1993, S.18.

¹⁶² Ebenda.

¹⁶³ Das spanische Wort *Angustia* entspricht in der deutschen Sprache den Wörtern Angstgefühl oder Schmerz.

¹⁶⁴ Delfín Val 1990, S.12.

Prozessionen sehr negativ betrachtet wurden und nahezu feindselige Reaktionen zu Tage traten.¹⁶⁵

Als ausschlaggebend für die große Verbreitung der *Pasos* und deren Popularität wird häufig das bereits erwähnte Konzil von Trient angesehen. Viele der Autoren, die sich mit den Prozessionen und den Figuren der spanischen Semana Santa beschäftigen, sehen in diesem Konzil daher nicht nur den Ausgangspunkt für die Umzüge sondern auch für die Entstehung einer solchen Art von Skulptur. Saint-Saëns erklärt in seinem Werk *Art and Faith in Tridentine Spain*, dass manche Forscher gar von einer Tridentiner Kunst sprechen.¹⁶⁶ Eduardo Álvarez Aller betont, dass durch die vom Konzil anerkannte didaktische Wirkung von künstlerischen Objekten, erst die Entstehung der Prozessionsskulpturen möglich war.¹⁶⁷ Martín González meint zudem, dass wegen des Konzils von Trient die Frömmigkeit und die Anteilnahme an der Passion Christi stiegen. Außerdem war das Tridentinum verantwortlich für eine größere Anzahl an Bruderschaften und deren Etablierung im 17. Jahrhundert.¹⁶⁸ Dass in damaliger Zeit die Religion und auch die gegenreformatorischen Ideen wichtig waren und großen Einfluss ausübten, steht außer Frage. Dennoch sollte immer im Hinterkopf behalten werden, dass diese Umzüge in vereinfachter Form, aber teilweise mit skulpturalen Beiwerken, schon vor dem Konzil von Trient abgehalten wurden und somit dieses Konzil nicht als Ausgangspunkt für die Entstehung der *Pasos* interpretiert werden sollte.

Zu betonen ist aber, dass sich das Tridentinum mit seinen Beschlüssen auf die schon angesprochene didaktische Seite des Bildes stellte, indem es dieses als wichtiges Hilfsmittel für die Erhaltung und Steigerung des christlichen Glaubens ansah. Das Bild unterrichtet und belehrt den Gläubigen.¹⁶⁹ Wichtig war die Darstellung einer wahren Geschichte, zweifelhafte Details sollten nicht herangezogen werden. Zusätzlich sollten für die Verehrung gedachte Abbilder natürlich wirken und Übertreibung in der Darstellung vermieden werden. Um diese Voraussetzungen und Postulate des Konzils in Spanien zu realisieren, spielten die spanischen Könige und Bischöfe eine wichtige Rolle. Wurden diese Bestimmungen ignoriert, so kam es zum Einsatz der Inquisition.¹⁷⁰

¹⁶⁵ Travieso Alonso 2011, S.147.

¹⁶⁶ Saint-Saëns 1995, S.1.

¹⁶⁷ Álvarez Aller 2008, S.439.

¹⁶⁸ Martín González 1959, S.105.

¹⁶⁹ Martín González 1993, S.6.

¹⁷⁰ Rodríguez G. de Ceballos 2009, S.49.

Die Richtlinien, an die es sich bei der Schaffung einer Prozessionsskulptur zu halten galt, standen in Zusammenhang mit den vier Evangelien,¹⁷¹ was auch die drei in dieser Arbeit zu besprechenden *Pasos* zeigen werden. Abgesehen davon waren auch noch andere Quellen maßgebend für die Gestaltung dieser Skulpturengattung. Mit Hilfe dieser schriftlichen Anleitungen sollten Szenen im Sinne des katholischen Glaubens geschaffen werden, Szenen, die aber auch Anteilnahme an dem Geschehnis und damit verbundene Emotionen hervorzurufen vermochten. Viele dieser Autoren stammten aus Italien, aber auch Spanien verfügte über Autoren, die sich mit dem Bild als vermittelndes Medium von Verehrung und Anteilnahme am dargestellten Geschehnis beschäftigten. Wichtig war etwa Giovanni Andrea Gilio, Autor des *Dialogo degli errori della pittura* von 1564, in welchem er Empfehlungen zur Darstellung von religiösen Szenen gab. Vor allem die Szenen der Passion Christi sollten so gestaltet werden, dass sie Verehrung und Anteilnahme hervorrufen. Gabriele Paleotti beschäftigte sich mit der korrekten Anwendung ikonographischer Vorgaben bei Bildern und Skulpturen. Dies war wesentlich, um frivol wirkende Darstellungen zu vermeiden. Sein Werk *De sacris et profanis imaginibus libri V* entstand 1582 in Bologna.¹⁷² Hinweise auf eine korrekte Darstellung von religiösen Szenen in der Kunst finden sich außerdem im dritten Buch des Werkes *Subida al monte Carmelo* von San Juan de la Cruz, das zwischen 1587-1583 entstand. Auch er propagierte religiöse Emotion und Anteilnahme, die bei der Gestaltung an erster Stelle stehen soll. Erst danach gilt es ästhetische und künstlerische Faktoren zu berücksichtigen.¹⁷³

Sehr detaillierte Beschreibungen und Informationen zur Kreuzigung und zum geschundenen Körper Christi findet man außerdem in den *Revelationes extravagantes* von Birgitta von Schweden aus dem 14. Jahrhundert.¹⁷⁴

Diese schriftlichen Quellen gaben grundlegende Anleitungen und Inspiration für die Darstellung, die Ausführung selbst lag natürlich aber immer noch in den Händen des Bildhauers und war auch von den Vorgaben der Bruderschaften abhängig. Dass bei den *Pasos* grundsätzlich nicht ästhetische Fragen im Vordergrund standen, sondern Emotion und Anteilnahme an der Passion, war die Voraussetzung für die Schaffung eines solchen Werks. Allerdings traten die Qualität der *Pasos* und die Rivalität der Bruderschaften bezüglich der besten skulpturalen Darstellungen der Leidensgeschichte Christi immer

¹⁷¹ Martín González 1993, S.7.

¹⁷² Travieso Alonso 2011, S.120.

¹⁷³ Martín González 1993, S.7.

¹⁷⁴ Rodríguez G. de Ceballos 2009, S.52.

stärker in den Mittelpunkt, sodass eine Prozessionsskulptur nicht nur auf Grund ihrer Anteilnahme hervorrufenden Erscheinung wirkte, sondern auch wegen ihrer künstlerischen und ästhetischen Qualitäten.

Wichtig zu erwähnen ist, dass die verantwortlichen Bildhauer nicht ausschließlich auf die Konzeption von Prozessionsfiguren spezialisiert waren, sondern über ein großes Gestaltungspotenzial für unterschiedliche Arten von Skulpturen verfügten. Die verschiedensten Ideen flossen daher auch in die Schaffung eines *Pasos* ein. Die Bildhauer nahmen eine wichtige Rolle in der Popularisierung einer gewissen Ikonographie und Typologie bei den Prozessionsensembles ein. Besonders Gregorio Fernández ist in diesem Zusammenhang eine bedeutende Rolle zuzuschreiben. Die Bildhauer können daher als eine Art Puppenmacher verstanden werden, die Marionetten des christlichen Glaubens schufen, um die Frömmigkeit und Theatralisierung der Darstellungen zu intensivieren. Dieser Künstler, der in Zusammenhang mit den *Pasos* als *imaginero*, als Herrgottsschnitzer bezeichnet wird, nahm folglich eine privilegierte Position ein. Er versuchte Schmerz und Leid in seinen skulpturalen Werken darzustellen, um die Anteilnahme an und das Hineinfühlen der Gläubigen in den Leidensweg Christi zu steigern. Wichtig war daher eine Inszenierung voller Pathos.¹⁷⁵ Dieses Pathos ist aber nicht nur aus religiöser Sicht zu betrachten, sondern auch hinsichtlich des Bekanntheitsgrades und Ansehens des Künstlers. Je pathetischer das Werk, umso größer war auch die Bewunderung der Skulptur und ihres Schöpfers. Delfín Val erklärt, dass aus diesem Grund der Schmerz als Protagonist und Wegweiser der künstlerischen Idee zu verstehen ist.¹⁷⁶

Die Bildhauer der Semana Santa Skulpturen hatten vor allem im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts eine gute Auftragslage auf Grund der Erneuerung der Prozessionsskulpturen.¹⁷⁷ Viele der frühen *Pasos* des 16. Jahrhunderts waren zerstört worden oder wurden einfach durch aktuellere Figuren ersetzt. Die erste Skulpturengruppe, die den wirklichen Aufschwung der *Pasos* zu Beginn des 17. Jahrhunderts einleiten sollte, entstand im Jahr 1604 und wurde von Francisco de Rincón, einem wichtigen Wegbereiter und Freund von Gregorio Fernández, geschaffen. Dargestellt wird die *Kreuzaufrichtung Christi* (Abb.7). Auftraggeber war die Pasión Bruderschaft von Valladolid.¹⁷⁸ Im Vertrag hielt man sowohl die Größe dieses Ensembles als auch die Positionen der einzelnen

¹⁷⁵ Delfín Val 1990, S.11.

¹⁷⁶ Ebenda.

¹⁷⁷ Burrieza Sánchez 2008, S.282.

¹⁷⁸ Ebenda.

Figuren fest. Zusätzlich wurde verlangt, dass das aus Segovia stammende Pinienholz für diese Komposition verwendet wird.¹⁷⁹ Zu erkennen sind fünf Soldaten, die das Kreuz, auf dem Christus bereits angenagelt wurde, in eine aufrechte Position bringen. Links und rechts des Gekreuzigten stehen die zwei Räuber, Dimas und Gestas, die noch auf den Vollzug ihres Todesurteils warten. Heutzutage befindet sich dieses Prozessionsensemble im Skulpturenmuseum von Valladolid.

Auf Grund der großen Bewunderung für die komplexe Komposition der lebensgroßen Figuren erfolgten viele weitere Aufträge, von denen vor allem Gregorio Fernández mit seiner Werkstatt profitierte, da Francisco de Rincón bereits 1608 starb. Richtigerweise ist aber dieser Meister als eigentlichen Initiator des großen Erfolgs der Prozessionskulpturen im 17. Jahrhundert in Valladolid anzusehen.¹⁸⁰ Auf Grund seines frühen Todes, der Konzeption nur eines einzigen *Pasos* aus Holz und der Dominanz von Gregorio Fernández gerät dieser Bildhauer jedoch oft in Vergessenheit.

Ferner war er einer der ersten *imagineros*, der einen Materialwandel bei der Herstellung von *Pasos* vollzog. Die früheren Versionen bestanden aus ephemeren Materialien, Rincón verwendete für seine Komposition allerdings polychromiertes Holz, ein Material, welches sich im Laufe des 17. Jahrhunderts durchsetzen sollte.

5.1. Der Herstellungsprozess und die materialtechnische Analyse der Semana Santa Skulpturen

Bevor ein Prozessionsensemble angefertigt wurde, schuf der Bildhauer ein kleineres Modell aus Wachs oder Ton, welches von den *alcaldes mayores* der auftragserteilenden Bruderschaft genehmigt werden musste.¹⁸¹ Danach übertrug man dieses erste Modell in ein großformatiges skulpturales Ensemble.

Die einzelnen Arbeitsschritte bei der Schaffung einer Prozessionsfigur entsprechen grundsätzlich denen einer normalen Holzskulptur für einen Altar. Geleitet wird der gesamte Herstellungsprozess von einem Meister, wie etwa Gregorio Fernández. Arbeitsplatz war eine große Werkstatt, in der mehrere Personen angestellt waren. Geschnitten wurden die Figuren vom Werkstattleiter, teilweise jedoch auch in Zusammenarbeit mit seinen Gehilfen. Die prägnantesten Teile führte allerdings der Leiter

¹⁷⁹ Travieso Alonso 2011, S.130.

¹⁸⁰ Burrieza Sánchez 2004, S.55.

¹⁸¹ García Fernández 2008, S.322.

der Werkstatt selbst aus. Man verwendete dabei ein einzelnes Holzstück oder aber setzte die Skulpturen aus mehreren Elementen zusammen, wie es zum Beispiel bei den frühen *Pasos* des 16. Jahrhunderts der Fall war. In einem weiteren Arbeitsschritt wurden die geschnitzten Figuren mit einer weißen Schicht aus Kalkgemisch für die zu erfolgende Bemalung vorbereitet. Diese übernahmen die Fassmaler, wobei sie einerseits das Inkarnat zu malen hatten als auch den geschnitzten Draperien eine Farbfassung geben mussten. Wenn die Bemalung fertig war, legte man die Skulptur dem Meister zur Begutachtung vor. Das fertige Produkt wurde, trotz der vielen Arbeitsschritte an denen unterschiedliche Personen beteiligt waren, immer dem Werkstattleiter zugeschrieben.¹⁸²

Deutlich wird, dass die Arbeitsaufteilung, die mit der Schöpfung einer Prozessionsskulptur einhergeht, nachvollzogen werden kann. Allerdings fehlen Bozzetti, schriftliche Unterlagen oder Wachsmodele, die über die grundsätzliche Konzeption eines *Pasos* Aufschluss geben würden. Materialtechnische Aspekte und deren Analyse sind daher von hoher Relevanz, um die Zusammensetzung sowie die Weiterentwicklung dieser Skulpturen untersuchen zu können.¹⁸³

Die frühesten in den Quellen erwähnten *Pasos* bestanden aus einer Mischung aus Pappe und Leinen für den Korpus sowie Holz, welches für die wichtigen und sichtbaren Teile, wie die Extremitäten und den Kopf, verwendet wurde.¹⁸⁴ Diese Mischformen werden als *esculturas de papelón* bezeichnet. Dieser Ausdruck findet allerdings irrtümlicherweise Anwendung, denn wie die Beschreibung zeigt, kam auch Holz und Leinen bei der Gestaltung der Figuren zum Einsatz und nicht nur Pappe oder ein ähnliches Material.¹⁸⁵

Die Künstler modellierten den Körper dieser frühen Semana Santa Figuren mit Hilfe einer Form, auf welche die Pappe geklebt wurde.¹⁸⁶ Anschließend verband man den Korpus und die aus Holz geschaffenen Extremitäten sowie den Kopf miteinander. Dies geschah mit Hilfe von Verankerungen, mit denen die Einzelteile der Figuren versehen waren.¹⁸⁷

Abgesehen von der Darstellung des *Einzugs Christi in Jerusalem* der Vera Cruz Bruderschaft gibt es keinen weiteren *Paso*, welcher das genaue Untersuchen des Aufbaus und des verwendeten Materials einer solchen Skulptur¹⁸⁸ ermöglicht. Es bietet daher nur

¹⁸² Nancarrow Taggard 1999, S.202-203.

¹⁸³ Álvarez Vicente 2011, S.18.

¹⁸⁴ Martín González 1993, S.8.

¹⁸⁵ Álvarez Vicente 2011, S.20,30.

¹⁸⁶ Álvarez Vicente 2008, S.110.

¹⁸⁷ Travieso Alonso 2011, S.126.

¹⁸⁸ Vergleichbare Strukturen zeigen die sogenannten *cristos ligeros*. Diese Darstellungen des Gekreuzigten bestehen ebenfalls aus vergänglichem Material. Auch von diesen sind in Spanien allerdings nicht mehr viele

diese Prozessionsgruppe die Option, die Beschaffenheit der ursprünglichen *Pasos* zu untersuchen.¹⁸⁹ Zusätzliche Informationen findet man sonst nur in der Berichterstattung des bereits erwähnten Tomé Pinheiro da Veiga, da dieser als einziger auf die Materialität der Skulpturen hinweist. Er schreibt: „*Como las figuras son de paño de lino y cartón, son muy ligeras.*“¹⁹⁰

Die Skulpturen waren durch die Kombination dieser unterschiedlichen Materialien relativ leicht und dienten deshalb der Präsentation von aus mehreren Figuren bestehenden Kompositionen, wobei die dargestellten Personen oft in kleinerem Maßstab als der Wirklichkeit entsprechend ausgeführt wurden. Diese Verkleinerung hängt damit zusammen, dass solche Figurenensembles während der Prozessionen besser transportiert werden konnten. Zusätzlich wurden ein Sparen an Material und Bezahlung angestrebt.¹⁹¹ Durch die verringerte Größe erinnern die Protagonisten dieser frühen *Pasos* noch mehr an Puppen als die Figurenkompositionen des 17. Jahrhunderts, bei denen die Dimensionen schließlich um Einiges zunahmen.

Neben der Verwendung der erwähnten Grundmaterialien und einer Bemalung wurden manche Figuren mit teilweise aus kostbaren Stoffen hergestellter Kleidung geschmückt.¹⁹² Ähnliche Gestaltungsmethoden, was die Verwendung von echten Textilien betrifft, sind bei den in Andalusien für die Osterprozessionen geschaffenen Figuren zu beobachten, auch wenn diese Beispiele erst im 17. Jahrhundert entstanden sind und grundsätzlich aus einem anderen Material bestehen und ein anderes Größenverhältnis aufweisen. Sie tragen dennoch echte Kleidung, wie manche der frühen *Pasos*, die in Valladolid in Gebrauch waren, und geben daher einen Hinweis auf das Aussehen dieser älteren Ensembles. Ein Beispiel dafür lässt sich in der Basílica del Gran Poder von Sevilla finden, die die Darstellung des *Cristo del Gran Poder* von Juan de Mesa aus dem Jahr 1620 beherbergt (Abb.8). Christus wird hierbei mit einem kostbaren, violetten Mantel eingekleidet, der nicht aus Leinen oder Holz geschaffen und anschließend bemalt wurde, sondern aus schwerem Samt und goldener Stickerei besteht.

Beispiele dieser Art der Bekleidung lassen sich im Umkreis von Valladolid schwer finden, da dieses Element der Einkleidung im 17. Jahrhundert und danach mehr in Andalusien als

erhalten. Ein Beispiel hierfür findet man im Museum des San Joaquín und Santa Ana Klosters von Valladolid. Travieso Alonso 2011, S.130.

¹⁸⁹ Parrado del Olmo 2003, S.55.

¹⁹⁰ Pinheiro da Veiga, 1916, S.11.

¹⁹¹ Álvarez Vicente 2011, S.21.

¹⁹² Martín González 1959, S.107.

Kastilien verbreitet war. Grund dafür war der Erfolg der aus bemaltem Holz bestehenden Skulpturen der Kreuzaufstellung von Francisco de Rincón. Dieses Modell erfreute sich so großer Beliebtheit, dass in Folge die *imágenes de vestir*¹⁹³ in Valladolid kaum berücksichtigt wurden.¹⁹⁴

Eine andere Möglichkeit, die in Zusammenhang mit der Einkleidung der Figuren der frühen *Pasos* steht, ist die Verwendung von an die Figur angeklebten Stoffen, die anschließend mit Ölfarbe bemalt wurden und dadurch eine steif und fest wirkende Erscheinung hervorriefen.¹⁹⁵ Man spricht hierbei von den sogenannten *telas encoladas*, die eine Figur permanent einkleideten oder aber als Basis oder Unterkleid für weitere Umhänge und Mäntel fungierten. Die Modelle, die den Figuren dann zusätzlich angezogen wurden, bestanden meist aus kostbarem Material, wie Spitze oder Brokat.¹⁹⁶ Diese Stoffe dienten einerseits der Bereicherung und Verschönerung der Skulptur, was bei der Christus Figur des *Einzugs Christi in Jerusalem* der Vera Cruz Bruderschaft beobachtet werden kann. Für den Umzug erhält Jesus einen roten oder violetten Samtmantel mit goldenen Stickereien, um die Figur dem festlichen Thema anzupassen.

Andererseits wurden echte Textilien aber auch verwendet, um gewisse Änderungen am Erscheinungsbild und an den Proportionen der Figur durchführen zu können, sollte das ursprüngliche Modell nicht ansprechend genug sein oder kleine Fehler aufweisen. Somit versuchte man einen im Verhältnis zum Körper zu groß geratenen Kopf durch einen volumenreichen Umhang zu kaschieren.¹⁹⁷

Diese Technik der *esculturas de papelón*, wenn auch mit anderer Funktion, fand schon im 15. Jahrhundert außerhalb Spaniens Verwendung. Die Ursprünge gehen zurück auf ephemere Figuren, die man an den italienischen Höfen für diverse Feierlichkeiten, wie Taufen, Hochzeiten oder Totenfeiern, anfertigen ließ. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts verbreiteten sich diese Ideen schließlich in ganz Europa.¹⁹⁸ Heutzutage kann man eine vergleichbare Anwendung von ephemeren Materialien bei den Figuren für das in Valencia jährlich abgehaltene Fest *Las Fallas*¹⁹⁹ beobachten.

¹⁹³ Lediglich die Darstellungen der *Virgen de la Soledad* und des *Nazareno* weisen als Gestaltungsmittel zum Teil echte Textilien auf. Travieso Alonso 2011, S.130.

¹⁹⁴ Ebenda.

¹⁹⁵ Parrado del Olmo 2003, S.55.

¹⁹⁶ Travieso Alonso 2011, S.126.

¹⁹⁷ Álvarez Vicente 2011, S.37-39.

¹⁹⁸ Travieso Alonso 2011, S.126.

¹⁹⁹ Große skulpturale Gebilde aus brennbarem Material, wie Pappmaché, werden in den Straßen von Valencia aufgestellt und am letzten Tag dieses mehrtätigen Festes verbrannt.

Viele Autoren, die sich mit der Materialität dieser frühen *Pasos* beschäftigen, sehen in diesen Versuchen größere skulpturale Gruppen für Prozessionen zu schaffen kaum einen künstlerischen Wert. Martín González meint sogar, dass gerade auf Grund der fehlenden künstlerischen Qualität diese *Pasos* durch neue aus ausgehöhltem Holz bestehende, ersetzt wurden.²⁰⁰ Was diese negative Beurteilung der *esculturas de papelón* betrifft, so soll darauf hingewiesen werden, dass auf Grund von fehlendem Anschauungsmaterial dies heute kaum mehr untersucht werden kann. Außerdem steht bei einem Vergleich eines *Pasos* aus Pappe und Leinen mit einem aus Vollholz außer Frage, dass letzterer mehr durch seine künstlerischen und materiellen Qualitäten überzeugen kann, auf Grund des stärkeren Ausdrucks, der den Figuren im Laufe der Zeit verliehen wurde, des hochwertigeren Materials und wegen der überlebensgroßen Ausführung. Dennoch verdienen auch die simpleren Skulpturen Wertschätzung, da ohne diese die Analyse einer chronologischen Entwicklung der Prozessionsensembles als auch die Weiterentwicklung zu großen und komplizierteren Kompositionen eines Gregorio Fernández oder Andrés Solanes in Valladolid kaum möglich gewesen wären.

Auf Grund dieser meist abschätzigen Meinung bezüglich der ersten ausgeführten *Pasos* wurde erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts versucht, das Material und die Zusammensetzung der frühen Prozessionsfiguren aus dem 16. Jahrhundert zu untersuchen. Einen wichtigen Beitrag dazu leistete schließlich die Ausstellung *Imaginería ligera en Valladolid* aus dem Jahr 2011.

Wegen des leicht vergänglichen Materials schritt die Zerstörung dieser frühen *Pasos* schnell voran. Da es sich um ein hygroskopisches Material handelt, waren ein langer Halt des Inkarnats sowie der angeklebten und bemalten Stoffe nicht gegeben.²⁰¹ Das Aussetzen dieser *esculturas de papelón* den unterschiedlichsten Witterungsbedingungen während der Prozessionen war einer von mehreren Gründen für einerseits das Abgehen von der Verwendung dieser Materialien und andererseits für den schlechten Erhaltungszustand von Zeugnissen dieser Technik. Außerdem kann die zunehmende Popularität der Osterprozessionen im 17. Jahrhundert als Anlass für die Verwendung von beständigerem Material, wie Holz, angenommen werden. Des Weiteren hängt dieser Wandel möglicherweise auch mit dem Aufenthalt des spanischen Königshofes in Valladolid zusammen. Die Stadt war ab diesem Zeitpunkt nicht mehr nur eine einfache Provinzstadt,

²⁰⁰ Martín González 1959, S.107.

²⁰¹ Álvarez Vicente 2011, S.32.

die Bevölkerung nahm zu, was wiederum zu mehr Mitgliedern bei den Bruderschaften führte. Durch diesen sozialen als auch kulturellen Aufstieg von Valladolid fühlte man sich vielleicht auch verpflichtet eine neue und haltbarere Wirklichkeit der Prozessionsskulpturen zu schaffen.²⁰²

In den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts stieg man daher komplett auf Holz²⁰³ als Grundmaterial für die Figuren der Kompositionen um, wobei vorrangig kastilisches Pinienholz Verwendung fand.²⁰⁴

Auf den ersten aus Holz hergestellten *Paso* von Francisco de Rincón wurde bereits hingewiesen. Gregorio Fernández schuf etwa von 1612-1616 für die Jesús Nazareno Bruderschaft von Valladolid seine erste Prozessionsgruppe, die als *Sed tengo* bezeichnet wird. Weitere Semana Santa Skulpturen folgten, was zeigt, dass sich Holz als neues Material der *Pasos* schnell durchsetzen konnte.²⁰⁵ Wichtig diesbezüglich ist, dass in Spanien generell aus diesem Material hergestellte Figuren bevorzugt wurden, weswegen man eher weniger Skulpturen aus Marmor oder Bronze findet. Das Holz ist auch für Prozessionsskulpturen besser geeignet als steinerne Materialien, da diese gerade bei Gruppen, die aus mehreren Figuren bestehen zu schwer zu transportieren gewesen wären. Auch die Holzkompositionen zeichnen sich durch ein hohes Gewicht aus, allerdings wurden in den Werkstätten die Figuren der *Pasos* nach dem Schnitzen ausgehöhlt, um das Gewicht zu reduzieren und den Transport²⁰⁶ während einer Prozession zu erleichtern.²⁰⁷ Diese Gewichtsreduktion der Holzfiguren war so wichtig, dass, in den diversen Verträgen für die *Pasos* extra darauf hingewiesen wurde.²⁰⁸ Das Aushöhlen der Holzfiguren war außerdem üblich, um der Entstehung von Rissen an der Oberfläche der Figur entgegenzuwirken.²⁰⁹

²⁰² Álvarez Vicente 2011, S.19.

²⁰³ Martín González erwähnt eine Komposition aus dem 16. Jahrhundert, die bereits aus Holz und nicht Karton und Leinen bestand. Es handelt sich dabei um eine Darstellung der Enthauptung von Johannes dem Täufer, welche zwar nicht während der Semana Santa Prozessionen zum Einsatz kam, aber am Gedenktag des Heiligen. Martín González 1959, S.107.

²⁰⁴ In Andalusien bevorzugte man Zedernholz. Saint-Saëns 1995, S.62.

²⁰⁵ Travieso Alonso 2011, S.200.

²⁰⁶ Die Darstellung der Kreuzabnahme von Gregorio Fernández, die für die Vera Cruz Bruderschaft angefertigt wurde, wiegt dennoch um 3,5 Tonnen, weswegen bis zu 60 Träger für den Transport während der Prozessionen benötigt wurden. Travieso Alonso 2011, S.211.

²⁰⁷ Martín González 1959, S.107.

²⁰⁸ Burrieza Sánchez 2004, S.59.

²⁰⁹ Travieso Alonso 2011, S.211.

Bevor dann die Farbgebung zur Anwendung kam, trugen die Werkstattgehilfen mindestens zwei Schichten der erwähnten Grundierung auf,²¹⁰ um das Holz vor etwaigen Schäden zu schützen oder auch um kleine Fehler, die bei der Bearbeitung des Materials entstanden waren, zu kaschieren.²¹¹ Mit Hilfe unterschiedlicher Bemalungen, wie auch schon bei den ephemeren Figuren, hauchte man den Darstellern anschließend Leben ein.²¹²

Grundsätzlich unterscheidet man bei der Farbgebung zwischen glänzendem und mattem Inkarnat, aber auch Mischungen dieser zwei Arten sind möglich. Ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dominierte eine glänzende Farbgebung, die die Haltbarkeit des für die Skulpturen verwendeten Holzes erhöhte. Dennoch ging man davon ab, da diese glänzende Farbgebung stärker gegen die zu erzielende naturalistische Wirkung der Figur sprach als der matte Farbauftrag.²¹³ Die matte Farbgebung kam dann im Verlauf des 17. Jahrhunderts häufiger zum Einsatz, da damit, abgesehen von den naturalistischen Zügen, auch Nacharbeiten leichter durchzuführen waren als beim glänzenden Inkarnat.²¹⁴

Die Verwendung eines glänzenden Farbauftrags kann bei der *Kreuzaufrichtung* von Francisco de Rincón noch beobachtet werden, während die ein paar Jahre später entstandenen *Pasos* eine Dominanz des matten Farbauftrags zeigen.²¹⁵ Auch Gregorio Fernández war Anhänger der matten Version, da mit dieser Technik die unterschiedlichen Bestandteile der Haut, wie Venen und Muskeln, besser wiedergegeben werden konnten.²¹⁶ Zusätzlich ergab sich dadurch auch die Möglichkeit die Hautfarbe dem Zustand des Körpers anzupassen. Im Falle der *Pasos* betrifft dies vor allem Darstellungen des toten Christus. Die Blässe und auch die Wunden, die ihm zugefügt wurden, kommen durch die matte Farbgebung mehr zur Geltung.²¹⁷ Heutzutage kann leider nicht mehr davon ausgegangen werden, dass die Figuren der *Pasos* noch ihre ursprüngliche Farbgebung tragen. Die matte Farbgebung, die der Betrachter wahrnimmt, kam womöglich erst durch entweder dem nach der Bemalung aufgetragenen Firnis zu Stande, oder aber durch die Übermalungen, denen die *Pasos* im Laufe der Jahrhunderte unterzogen wurden.²¹⁸

²¹⁰ Rallo Gruss 2000, S.29.

²¹¹ Álvarez Vicente 2011, S.105-106.

²¹² Delfín Val 1990, S.11.

²¹³ Martín González 1959, S.147.

²¹⁴ Ebenda.

²¹⁵ Rallo Gruss 2000, S.29.

²¹⁶ Álvarez Vicente 2011, S.109-110.

²¹⁷ Martín González 1959, S.147.

²¹⁸ Ebenda.

Bezugnehmend auf die *Pasos* der Vera Cruz Bruderschaft dominiert auch hier die matte Farbgebung.

Abgesehen von der Unterscheidung zwischen glänzendem und mattem Inkarnat muss auch auf die Behandlung der Kleidung der Holzfiguren hingewiesen werden. Gregorio Fernández und seine Fassmaler gestalteten bis auf wenige Ausnahmen²¹⁹ die Gewänder in unifarbenen Flächen, die wenig Schattierungen und auch kaum Musterungen zeigen. Auch die Imitation von Brokat wurde bei den Figuren der *Pasos* von Fernández vermieden,²²⁰ was sich bei seinen Schülern aber ändern sollte. Auf Grund dieser Auffassung des Meisters wirkt die Bekleidung seiner *Paso* Figuren oftmals sehr einfach und in großen, einheitlichen Flächen gestaltet. Fernández zollte der Behandlung und Definierung der Haut der Skulpturen folglich mehr Beachtung als der Bekleidung.²²¹ Dies liegt aber natürlich an der Intention der Darstellung selbst. Bei den *Pasos* steht die Passion und das Leid Christi im Vordergrund, was bei der Gestaltung der Haut, die übersät ist mit Wunden, Blut und den Spuren des herannahenden Todes, am besten herausgearbeitet werden kann. Außerdem geht es auch um die bereits erwähnte Konzeption auf Weitsicht, der eine kleinteilige Strukturierung eher entgegen wirkt.

Auf die Fassmaler, die für die Bemalung zuständigen Personen, wurde bereits hingewiesen. Leider bekommen diese in der Literatur wenig Aufmerksamkeit geschenkt, obwohl gerade durch die Farbgebung den Figuren Leben eingehaucht wird und dadurch erst eine naturalistische Wirkung erzielt werden kann. Eine unbemalte, simple Holzskulptur schafft dies hingegen nicht. Prestige und Ansehen durch die Schöpfung eines *Pasos* erhielten aber dennoch nur die Bildhauer selbst. So erwähnt etwa Nancarrow Taggard richtigerweise, dass den Fassmalern durch das Imitieren von Venen, Sehnen oder Muskeln die Vermenschlichung der Figuren zuzuschreiben ist.²²² Dennoch wurden die Fassmaler lediglich als Bedienstete oder Werkstattgehilfen angesehen, weswegen sie selten Erwähnung finden und heutzutage bei manchen Figuren auch nicht mehr eruiert werden kann, von wem die Figur bemalt wurde. Verwunderlich ist diese Behandlung allerdings schon, denn Gregorio Fernández beauftragte für die Bemalung durchaus Maler, denen er vertraute und die auch einen gewissen Bekanntheitsgrad hatten. Dies galt etwa für Diego Valentín Díaz oder Marcelo Martínez. Eine wichtige Zusammenarbeit ergab sich auch mit

²¹⁹ Dies betrifft etwa die Figur der Veronika im *Paso* der *Kreuzabnahme Christi* der Vera Cruz Bruderschaft. Martín González 1959, S.148.

²²⁰ Ebenda.

²²¹ Ebenda, S.145.

²²² Nancarrow Taggard 1999, S.203.

den Brüdern Velázquez, die Fernández möglicherweise durch Francisco de Rincón kennenlernte.²²³ Der galicische Bildhauer hielt es also ähnlich wie der sevillanische *imaginero* Juan Martínez Montañez, der für die Bemalung seiner Skulpturen Francisco Pacheco²²⁴ bevorzugte, einen wichtigen Maler und Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts.²²⁵

Abgesehen von der Polychromie der Holzfiguren und der ephemeren Skulpturen kam es zum Einsatz von den sogenannten *postizos*, künstlichen Elementen, die zusätzlich zur Vermenschlichung der Skulpturen beitragen.²²⁶ Vorgänger dieser Elemente findet man bereits in der Antike, aber in Spanien des 17. Jahrhunderts waren sie besonders beliebt.²²⁷ Das beste Anschauungsmaterial für die *postizos* bieten die *Cristo Yacente* Figuren von Gregorio Fernández, dennoch wurden auch die Skulpturen der *Pasos* durch solche Elemente in ihrem Naturalismus unterstützt. Man verwendete diese künstlichen Elemente zwar hier in geringerem Ausmaß, was aber auch daran lag, dass diese Figuren für Umzüge gestaltet wurden und daher kleine, delikate Details weniger im Fokus der Gestaltung lagen. Ferner fanden die *postizos* auch bei ausschließlich für Altäre konzipierten Werken Anwendung, um die Kontemplation der Gläubigen zusätzlich zu steigern.

Zu den *postizos* zählen einerseits Augen aus Glas, Finger- und Zehennägel aus Horn, Zähne aus Elfenbein sowie Tränen aus Harz, andererseits auch Dornenkronen, Rohrstöcke oder Messer, also Elemente, die man eher als Attribute der jeweiligen Person bezeichnen würde.²²⁸ Am wichtigsten bei den *Pasos* sind wohl die Augen, die beispielsweise aus Glas geformt und vor der Bemalung der Figuren in den ausgehöhlten Kopf eingesetzt wurden. Eine weitere Möglichkeit bestand darin, nur den sichtbaren Teil des Auges aus Glas oder Harz nachzubilden, zu bemalen und dann in den Augenhöhlen der Figuren von der Außenseite der Skulptur anzubringen.²²⁹ Die Glasaugen erhielten die Hauptdarsteller der jeweiligen Komposition, wie Christus, Maria und der Evangelist Johannes. Bei vielen Begleitpersonen der Szenen, die als *sayones* bezeichnet werden, wurden die Augen auch

²²³ Fernández del Hoyo 1983, S.363.

²²⁴ Rallo Gruss bemerkt richtig, dass das kunsttheoretische Werk *Arte de la Pintura* von 1649 von Francisco Pacheco als Zeugnis für den Wandel von glänzendem zu mattem Inkarnat verstanden werden kann. Auch dieser Künstler und Theoretiker schreibt über Glanz erzeugende Techniken, bevorzugt aber selbst die matte Version wie Gregorio Fernández. Rallo Gruss 2000, S.29.

²²⁵ Martín González 1959, S.147-148.

²²⁶ Delfín Val 1990, S.12.

²²⁷ Álvarez Vicente 2011, S.127.

²²⁸ Ebenda, S.128.

²²⁹ Ebenda, S.130.

nur mit Farbe gemalt, was unmissverständlich die Hierarchie der dargestellten Personen verdeutlicht.²³⁰

Zusätzliche Wirkung wird dann noch erzielt durch das Nachahmen von Wunden sowie der Schläge, die Christus über sich ergehen lassen musste. Für tiefere Verletzungen verwendete man Kork, der geschmolzen wurde, auf der bemalten Holzskulptur befestigt und anschließend mit roter und brauner Farbe bemalt wurde. Durch die Blasenbildung und das verbrannte Material entstanden sehr naturalistisch wirkende Verletzungen. Oder aber es wurden zusammengeklebte und bemalte Lederstücke für die Simulation von Wunden verwendet, mit denen auch die beste Wirkung erzielt wurde.²³¹

Ob man diese *postizos* auch bei den früheren Figuren einsetzte, lässt sich auf Grund fehlender Hinweise nicht untersuchen. Selbst der Ausstellungskatalog *Imaginería ligera en Valladolid* gibt zu diesem Thema keine Antwort. Es wird zwar über die künstlichen Elemente und die früheren, ephemeren *Pasos* gesprochen, aber nicht erwähnt, ob diese auch bei den ersten für Prozessionen konzipierten Figuren Verwendung fanden. Bei der Besichtigung des *Einzugs Christi in Jerusalem* in der Kirche der Vera Cruz Bruderschaft entstand jedenfalls der Eindruck, als wären keine künstlichen Elemente, abgesehen von Stoffen, vorhanden. Auch die Augen schienen aufgemalt.

Nachdem die einzelnen Figuren nun geschnitzt, bemalt und mit künstlichen Elementen versehen wurden, fanden sie ihren Platz auf ihren für den Transport konstruierten Plattformen. Auf diesen wurden sie mit Hilfe von Schrauben befestigt.²³² Die Anordnung der Figuren auf ihrer Bühne erfolgte nach dem Konzept des Bildhauers und wurde in den sogenannten *Instrucciones de montaje* vermerkt. Es handelte sich dabei um eine Art Benutzerhandbuch, welches der Bruderschaft bei etwaigen Umstellungen der Figuren die Rekonstruktion nach dem Original ermöglichen sollte. Der Bildhauer war nicht nur für die Fertigung der *Pasos* zuständig, sondern auch für die theatralische Inszenierung auf den Plattformen und folglich in den Straßen der Stadt.²³³

In Zusammenhang mit den materialtechnischen Aspekten der Prozessionsensembles soll abschließend noch kurz auf die Bezahlung dieser Figuren hingewiesen werden. Trotz ihres hohen Ansehens und der wichtigen Aufgabe der Präsentation der Passion Christi war die Ausarbeitung einer Altarfigur zumeist besser bezahlt, als die der Semana Santa Skulpturen.

²³⁰ Luna Moreno 1986, S.30.

²³¹ Álvarez Vicente 2011, S.130.

²³² Burrieza Sánchez 2004, S.60.

²³³ Ebenda, S.59.

Das lag vorrangig an der anderen Detailgenauigkeit, die eingefordert wurde.²³⁴ Auch bei den Prozessionsensembles war eine detaillierte Ausarbeitung, zum Beispiel mit Hilfe der *postizos*, gefragt, aber auf eine andere Art und Weise. Sie war in Maßen gewünscht, da die Leserlichkeit der Komposition erhalten werden sollte. Betrachtet man so manche Skulpturen von Altären so scheinen sie mit den architektonischen Ausformulierungen zu verschmelzen und weitaus mehr Details, wie etwa eine feinere Behandlung der Draperien und einzelner Elemente der Figur aufzuweisen, als die Protagonisten der Prozessionsensembles. Die Altarfiguren hatten natürlich ein anderes Konzept und eine andere Absicht als Grundlage als ein *Paso*, der in den Straßen zu funktionieren und wirken begann. Auf Grund dieser schlechteren Bezahlung waren wohl auch die meisten der Bildhauer nicht nur für *Pasos* zuständig, sondern widmeten sich auch anderen Gattungen der Bildhauerei.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Bezahlung der Fassmaler, denn obwohl diese oft im Schatten des Bildhauers standen, erhielten sie für die Bemalung der Figuren gelegentlich mehr Lohn als die *imageros*. Gregorio Fernández verdiente beispielsweise für seine im Jahr 1614 angefertigte Prozessionsgruppe mit der Darstellung der *Kreuztragung*, die aus fünf Personen besteht, 2000 reales, während Francisco Martínez für die Bemalung von Skulpturen von Fernández in zwei Monaten 5000 reales erhielt.²³⁵ Wie viele Skulpturen von Martínez bemalt wurden, ist nicht bekannt, dennoch spricht die hohe Bezahlung für sich. Dies lag daran, dass Martínez einer der wichtigsten Maler in Valladolid war und die Arbeit der *imageros*, trotz des hohen Ansehens der *Pasos*, womöglich mehr als handwerklicher Beruf abgetan wurde, als die Arbeit der Fassmaler.

6. Die chronologische Entwicklung der Semana Santa Skulpturen am Beispiel dreier *Pasos* der Vera Cruz Bruderschaft

Valladolid etablierte sich schon im Laufe des 16. Jahrhunderts zum Zentrum der bedeutendsten Bildhauer Kastiliens. Verantwortlich dafür war die erste Generation²³⁶ wichtiger Künstler, zu denen Alonso Berruguete, Juan de Juní, Esteban Jordán sowie

²³⁴ Delfín Val 1990, S.296.

²³⁵ Ebenda.

²³⁶ Alonso Berruguete erhielt großes Ansehen durch seine skulpturale Ausstattung der Kirche San Benito el Real im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Folglich erhielt seine Werkstatt wichtige Aufträge. Ab 1540 traten Juan de Juní und Esteban Jordán als angesehene Künstler in Erscheinung. Pompeo Leoni war der Hofbildhauer Philipps II. und befand sich mit diesem in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts in Valladolid. García Fernández 2008, S.319.

Pompeo Leoni zu zählen sind.²³⁷ Auch wenn diesen Künstlern keine Kompositionen²³⁸ von Prozessionsskulpturen zugeordnet werden können, stellte ihre skulpturale Formgebung eine grundlegende Inspirationsquelle für die *Pasos*, die in dieser Arbeit besprochen werden sollen, dar.

In den folgenden Kapiteln werden drei Figurenensembles der Vera Cruz Bruderschaft genauer untersucht, mit dem Ziel, die chronologische Entwicklung der Prozessionsskulptur zu rekonstruieren. Dies betrifft die Darstellung des *Einzugs Christi in Jerusalem* von Francisco Giralte oder Francisco de Rincón, der *Kreuzabnahme Christi* von Gregorio Fernández als auch die Darstellung des *Gebets am Ölberg* von Andrés Solanes.

Die drei *Pasos* befinden sich in der Kirche der besprochenen Bruderschaft von Valladolid, mit Ausnahme einiger Figuren der Komposition von Andrés Solanes, die im Skulpturenmuseum untergebracht sind. Aufstellungsplatz sind die relativ einfach gestalteten Nischen der Seitenschiffe. Zusätzlich werden dort noch der Reliquienschrein mit dem Splitter des Wahren Kreuzes Christi, einige Madonnenstatuen, sowie das Kruzifix des *Santo Cristo del Humilladero*, das sich ursprünglich in der kleinen Eremitage der Bruderschaft befunden hat, aufbewahrt.

Der Hauptaltar sticht durch seine reiche, zum Großteil vergoldete, skulpturale Dekoration und die salomonischen Säulen hervor (Abb.9). Die Hauptnische in der Mitte des großen Altars bietet Platz für die Skulptur der *Madre Dolorosa* von Gregorio Fernández. Links davon in einer Nische untergebracht, steht eine weitere Marienfigur und rechter Hand der *Madre Dolorosa* erkennt man eine Skulptur des Evangelisten Johannes. Im oberen Abschnitt werden noch Konstantin der Große, seine Mutter Helena und ein Kreuz, welches von zwei Putti am Fußende gehalten wird, gezeigt. Wie schon bei der Fassade der Kirche, ist auch hier diese Darstellung als Hinweis auf den Namen und die Devotion der Bruderschaft sowie auf die Auffindung der Kreuzreliquie durch die Heilige Helena zu verstehen.

Im linken und rechten Seitenaltar der Kirche befinden sich weitere Skulpturen von Gregorio Fernández, die ursprünglich Teil von größeren *Pasos* waren. Links handelt es sich um eine Darstellung des *Ecce Homo*, die 1620 ausgeführt wurde (Abb.10). Gezeigt wird der dornengekrönte und blutüberströmte Christus, der einen roten Mantel und die Krone trägt sowie einen Stab in seiner rechten Hand hält. Im rechten Seitenaltar ist

²³⁷ Burrieza Sánchez 2004, S.55.

²³⁸ Manche Werke finden trotz ihrer Konzeption als Altarskulptur dennoch Einsatz in Prozessionen, wie etwa die von Juní gestaltete *Madre Dolorosa* von 1570 für die Angustias Bruderschaft.

Christus an der Geißelsäule (Abb.11) untergebracht. Geschaffen wurde die Skulptur 1619 - 1620 und auch bei dieser Szene waren ursprünglich mehrere Figuren involviert. Bei beiden Skulpturen²³⁹ ist aber eine Rekonstruktion des originalen Ensembles sehr schwierig, da die weiteren Komparsen teilweise nicht mehr erhalten sind.

Die ausdrucksstarke und naturalistische Gestaltungsmethode des Gregorio Fernández ist sowohl bei dieser Einzelfigur als auch beim *Ecce Homo* zu erkennen. Seine Art Skulpturen zu behandeln und zu gestalten, zusammen mit der wichtigen Arbeit der Fassmaler, führte schlussendlich zu einer Legende, die besagt, dass die Christus Figur der Geißelung zu Fernández sprach und fragte: „*Dónde me miraste que tan bien me retrataste?*“ Die Antwort des Künstlers lautete: „*Señor, en mi corazón.*“²⁴⁰ Die Erzählung weist natürlich im positiven und auch propagandistischen Sinne auf die Fähigkeiten des Gregorio Fernández als Bildhauer und auf seine Gläubigkeit hin. Diese künstlerische Begabung zeigt sich aber nicht nur in der angeblich sprechenden Christus Figur, sondern im Großteil seiner *Pasos* und auch der *Pasos* anderer Künstler, die während der Semana Santa als theatralische Unterstützung und Versinnbildlichung der Passion Christi in den Straßen von Valladolid zum Einsatz kommen.

6.1. Der Beginn: Der Einzug Christi in Jerusalem (La Borriquilla), Francisco Giralte/ Francisco de Rincón, Mitte/Ende des 16. Jahrhunderts

Das erste Figurenensemble, das die Entwicklung der spanischen Passionsskulpturen veranschaulicht, stellt den *Einzug Christi in Jerusalem*²⁴¹ dar. Nicht nur auf Grund des für dieses Ensemble verwendeten ephemeren Materials steht diese Darstellung am Anfang der zu behandelnden *Pasos*, sondern auch hinsichtlich der chronologischen Abfolge der Szenen, die die Leidensgeschichte Christi bilden. Aus diesem Grund wird mit diesem *Paso* der Vera Cruz Bruderschaft die Semana Santa bei der Prozession am Palmsonntag eröffnet. Der ursprüngliche Umzug führte von der Kirche der Vera Cruz Bruderschaft zum nicht mehr erhaltenen Franziskanerkloster, wo die Figurengruppe im Kreuzgang umhergetragen wurde und schließlich im Santa Juana Flügel des Konvents ihre Aufstellung fand.²⁴²

²³⁹ Vgl. Travieso Alonso 2011, S.156-160.

²⁴⁰ Sangrador y Vitores 1854, S.219.

²⁴¹ Im Spanischen wird die Eselin, auf der Christus reitet, als *borriquilla* bezeichnet, woher auch der volkstümliche Name „La Borriquilla“ für diese Figurengruppe rührt.

²⁴² Delfín Val 1990, S.21.

Heutzutage wird dieser *Paso*, nach der Prozession durch die Innenstadt von Valladolid, vor der Kirche der Vera Cruz Bruderschaft präsentiert. Begleitet wird der Umzug mittlerweile nicht nur von den Brüdern, sondern auch von Schulkindern, die Palmzweige tragen und somit zusammen mit der dargestellten Szene den Einzug Christi in Jerusalem, oder in diesem Fall in Valladolid, versinnbildlichen. Durch eine Predigt des Erzbischofs von Valladolid wird an dieses Ereignis erinnert und die Karwoche sowie der Beginn der theatralischen Darstellung der Passion Christi eingeläutet.²⁴³

So logisch diese Zuordnung zu einem bestimmten Abschnitt der Passion erscheinen mag, so kompliziert ist dafür die Bestimmung des Meisters dieser Skulpturengruppe. Erst die neueste Literatur weist auf zwei bestimmte Bildhauer hin, die dafür in Frage kommen.

6.1.1. Die Zuschreibung des *Einzugs Christi in Jerusalem* und biografische Hinweise – Francisco Giralte und Francisco de Rincón

Einer dieser Künstler ist Francisco Giralte, zu dem es aber kaum biografische Hinweise und Informationen gibt. Ausschlaggebend, um zumindest ein wenig über diesen Künstler in Erfahrung zu bringen, sind die Forschungen von Caamaño Martínez und Parrado del Olmo.

Caamaño Martínez siedelt das Geburtsjahr von Francisco Giralte im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts an und nennt als Geburtsort Palencia. Maßgebend für die künstlerische Entwicklung dieses Bildhauers ist wahrscheinlich Alonso Berruguete. Es ist anzunehmen, dass Giralte im Jahr 1535 Mitglied der Werkstatt von Berruguete war und 1539 gemeinsam mit diesem das Chorgestühl der Kathedrale von Toledo gestaltet hat.²⁴⁴

Etwas differenzierter sieht die Ausbildung und die unterschiedlichen Aufenthaltsorte des Künstlers Parrado del Olmo. Anzunehmen ist definitiv die Tätigkeit in Berrugetes Werkstatt, womöglich als Geselle, allerdings ist es fraglich, ob Giralte Lehrling des Renaissance Bildhauers war oder seine Ausbildung schon zuvor erhalten hatte. Der Bezug zu dieser Werkstatt ist auf Grund von Prozessunterlagen bekannt, da Berruguete in einen Gerichtsstreit verwickelt war. Giralte wird darin als Gehilfe des bekannten Bildhauers bezeichnet. Parrado del Olmo verlegt des Weiteren den Aufenthalt in dieser Werkstatt und somit in Valladolid in die Jahre 1532 bis Weihnachten des Jahres 1534. Danach befand er

²⁴³ Delfín Val 1990, S.21.

²⁴⁴ Caamaño Martínez 1967, S.231.

sich wahrscheinlich wieder in Palencia, wobei es dafür keine Zeugnisse gibt. Ab 1537 war er abermals in Valladolid. Den Hinweis dafür findet man in einer Vollmachtsurkunde, die neben Alonso Berruguete auch von Francisco Giralte bezeugt wurde und in der er als Bewohner dieser Stadt bezeichnet wird.²⁴⁵ Er blieb aber nicht bis zu seinem Lebensende in Valladolid. Ab 1550 lebte er in Madrid, und zählte zum Kreis der königlichen Künstler von Philipp II. Abgesehen von diesen mehrmaligen Umzügen innerhalb Spaniens unternahm Giralte wahrscheinlich auch eine Italienreise, um seine Ausbildung und künstlerische Fertigkeit voranzutreiben.²⁴⁶ Der Künstler starb 1576 in der spanischen Hauptstadt.²⁴⁷

Dass Giralte aber nicht nur Berruguete kannte, sondern auch mit Juan de Juní in Kontakt stand, beweist ein Rechtsstreit zwischen diesen beiden Künstlern. Es ging dabei um einen Altar der vallisoletaner Kirche Nuestra Señora de la Antigua, welcher von beiden Bildhauern gestaltet wurde.²⁴⁸ Festzustellen ist daher, dass Francisco Giralte mit den beiden wichtigsten Bildhauern des 16. Jahrhunderts in Valladolid, Alonso Berruguete und Juan de Juní, zu tun hatte. Diese Verbindung ist womöglich auch der Grund für die wenigen biografischen Informationen. Wie viele andere Bildhauer hatte vielleicht auch Giralte das Problem, im Schatten der bekannten Meister stehen zu müssen und sich nicht wirklich etablieren zu können. Für die Forschung gestaltet sich das Eruiere seiner Biografie daher als schwierig.

Was sein künstlerisches Erbe betrifft, so beschäftigt sich Caamaño Martínez vor allem mit den von Giralte im Laufe seines Lebens entworfenen Figuren für Altäre. Den *Paso* der Vera Cruz Bruderschaft erwähnt er nicht. Im Gegensatz dazu versucht er das Wirken des Künstlers in Valladolid zu beschreiben. Er gibt daher auch einen kurzen Hinweis zu der Prozessions-skulptur *La Borriquilla* und deutet außerdem an, dass Giralte mehrere Prozessionsensembles für Bußbruderschaften ausgeführt haben soll. Als Beispiel nennt er eine *Pieta* Darstellung (Abb.12), die um 1550 für die Pasión Bruderschaft entstand.²⁴⁹ Diese Einzelkomposition von Maria mit ihrem toten Sohn in den Armen als *Paso* zu bezeichnen, kann allerdings nicht nachvollzogen werden, da zwar ein Moment der Leidensgeschichte Christi dargestellt wird, aber nicht als mehrfigurige Komposition, die eine Aktion verschiedener Figuren untereinander präsentiert. Es fehlt die für *Pasos* entscheidende Rundumsicht und des Weiteren ist diese Skulptur aus Holz angefertigt,

²⁴⁵ Parrado del Olmo 2009, S.195.

²⁴⁶ Burrieza Sánchez 2004, S.35.

²⁴⁷ Caamaño Martínez 1967, S.231.

²⁴⁸ Ebenda, Parrado del Olmo, 2009, S.195

²⁴⁹ Parrado del Olmo 2009, S.197.

womit sich die Frage aufdrängt, warum Giralte den *Paso* der Vera Cruz Bruderschaft im für Prozessionsskulpturen der damaligen Zeit üblichen ephemeren Material ausführte, die *Pieta* der Pasión Bruderschaft allerdings nicht. Die unterschiedlichen Materialien können daher auch als Indiz gegen die Bezeichnung der *Pieta* als *Paso* verwendet werden. Abgesehen von diesem Versuch, Giralte Figurenensembles der Semana Santa zuzuordnen, gibt es keine weiteren Vorschläge.

Der *Einzug Christi in Jerusalem* wurde, laut Parrado del Olmo, in der Mitte des 16. Jahrhunderts angefertigt.²⁵⁰ Auch Travieso Alonso datiert die Entstehung dieses *Pasos*, der durch sein Material viel über die früheren Kompositionen erzählen kann, um 1545, kurz bevor die Statuten der Vera Cruz Bruderschaft beschlossen wurden. Zusätzlich entspricht dieses Jahr auch seiner These, derzufolge *esculturas de papelón* erst gegen Mitte des 16. Jahrhunderts in Auftrag gegeben wurden.²⁵¹ Gesichert sind diese Daten allerdings nicht, weswegen der *Einzug Christi in Jerusalem* nicht nur zu einer anderen Zeit, sondern womöglich auch von einem anderen Künstler ausgeführt worden sein könnte.

Die Urheberschaft dieses Werkes kann daher auch Francisco de Rincón zugeschrieben werden. Dieser Bildhauer, über den noch weniger bekannt ist als über Francisco Giralte, obwohl er zu Beginn des 17. Jahrhunderts einer der wichtigsten Künstler von Valladolid war, wurde 1567 geboren und starb 1608. Es ist anzunehmen, dass er eine enge Beziehung zu Gregorio Fernández pflegte und diese zwei Künstler des Öfteren zusammenarbeiteten.²⁵² Selbst nach dem Tod von Rincón bestand die Verbindung dieser zwei Familien weiter, denn Gregorio Fernández nahm sich des Sohnes seines Freundes, Manuel Rincón, an und stellte diesen in seiner Werkstatt ein.²⁵³

Wichtig in Hinblick auf die Gestaltung von Prozessionsskulpturen wird Francisco de Rincón ab 1604, jenem Jahr, in welchem er den *Paso* der *Kreuzaufrichtung* für die Pasión Bruderschaft schuf. Möglicherweise geschah dies in Zusammenarbeit²⁵⁴ mit Gregorio Fernández.²⁵⁵ Von Rincón ist folglich zumindest eine Prozessionsgruppe gesichert, was auf Francisco Giralte nicht zutrifft. Weitere bekannte Werke von Rincón sind zwei Darstellungen des Gekreuzigten. Der *Cristo de los Carboneros* (Abb.13) wurde für die Angustias Bruderschaft von Valladolid angefertigt und der *Cristo de las Batallas* (Abb.14)

²⁵⁰ Parrado del Olmo 2003, S.55.

²⁵¹ Travieso Alonso 2011, S.200.

²⁵² Álvarez Vicente 2008, S.110, Travieso Alonso 2011, S.130.

²⁵³ Travieso Alonso 2011, S.146.

²⁵⁴ Über das Verhältnis der zwei Künstler zueinander wird im Kapitel über die *Kreuzabnahme Christi* noch genauer gesprochen.

²⁵⁵ Agapito y Revilla 1925, S.48.

für die Santa María Magdalena Kirche dieser Stadt. Wie schon die *Pieta* von Francisco Giralte werden auch diese Kompositionen oft als *Paso* bezeichnet. In den Prozessionen der Semana Santa kamen diese zwei Darstellungen des Gekreuzigten auch zum Einsatz, dennoch entsprechen sie nicht der Definition dieser speziellen, spanischen Skulpturengattung. Erstens wurden diese Werke für einen Kircheninnenraum konzipiert und zweitens sind sie nicht Teil einer größeren Gruppe, sondern wirken für sich alleine. Aus diesen Gründen sollten Skulpturen dieser Art nicht der Gattung der spanischen *Pasos* zugeordnet werden.

Dass Rincón für die Komposition des *Einzugs Christi in Jerusalem* verantwortlich gewesen sein könnte, wird vor allem von Hernández Redondo angenommen und versucht zu belegen. Seine Begründung beruht auf der Formgebung der Figuren, die eher diesem Künstler als Giralte zuzuordnen ist. Er versucht die Zuschreibung an Rincón mit Hilfe der physiognomischen Gestaltung des Gesichts einer Skulptur zu begründen, die im Museo Diocesano y Catedralicio von Valladolid aufbewahrt wird. Es handelt sich dabei um eine Darstellung des *Evangelisten Johannes*, die von Rincón kurz vor seinem Tod angefertigt wurde (Abb.15). Der geplante Aufstellungsort ist nicht bekannt.²⁵⁶ Die Figur des Johannes besteht aus polychromiertem Holz mit glänzendem Inkarnat. Schon dadurch erhält die Skulptur ein anderes Aussehen als die den *Einzug Christi in Jerusalem* bildenden Personen. Zusätzlich lassen sich bei der Begutachtung der Gesichtszüge kaum Vergleiche ziehen, da der *Evangelist* eine wesentlich delikater und feinere Formulierung erhalten hat, als die Figuren des Prozessionsensembles.

Die eben präsentierten Werke von Giralte und de Rincón zeigen einen deutlichen Kontrast zu den Figuren aus ephemeren Materialien. Durch diese erhalten die Semana Santa Skulpturen der Vera Cruz Bruderschaft eine andere Erscheinung, die archaischer wirkt, als die der Skulpturen aus Holz. Inwiefern eine Zuschreibung dieses frühen *Pasos* an Giralte oder de Rincón möglich ist, lässt sich daher schwer bestimmen. Erschwerend für die Beurteilung der Urheberschaft des *Einzugs Christi in Jerusalem* kommt noch die Beteiligung der Werkstatt hinzu. Den Beweis dafür liefern die Hände mancher Figuren, denn diese wirken im Vergleich zum Körper der dargestellten Personen zu groß geraten (Abb.16). Auf Grund dieser unproportionierten Gestaltung werden die Werkstattgehilfen als die dafür zuständigen Künstler angenommen.²⁵⁷

²⁵⁶ Hernández Redondo 2009, S.82.

²⁵⁷ Parrado del Olmo 2003, S.57.

6.1.2. Die Beschreibung des Einzugs Christi in Jerusalem

Bei der Darstellung des *Einzugs Christi in Jerusalem* handelt es sich um die älteste noch im Komplettzustand erhaltene Gruppierung, die aus leichtem und ephemeren Material besteht. Abgesehen von den dargestellten Personen, die als *esculturas de papelón* zu werten sind, bestehen die zwei dargestellten Esel aus Holz.²⁵⁸ Während des gesamten Jahres kann dieses Figurenensemble in einer Nische des südlichen Seitenschiffs der Vera Cruz Kirche betrachtet und verehrt werden.

Obwohl Pinheiro da Veiga die wichtigste Quelle für die frühen *Pasos* ist, wird diese Gruppe in seiner Berichterstattung zur Semana Santa des Jahres 1605 nicht erwähnt, was aber darauf zurückzuführen ist, dass diese Figuren am Palmsonntag durch Valladolid getragen wurden und der Portugiese²⁵⁹ zu diesem Zeitpunkt vielleicht noch nicht in dieser Stadt war oder an der Palmsonntagsprozession nicht teilnahm.²⁶⁰

Von allen Evangelien, die den Einzug Christi in Jerusalem erwähnen, ist die Beschreibung von Matthäus²⁶¹ am anschaulichsten, um diese Passage in einer Skulpturengruppe darstellen zu können. Begründet wird dies mit dem Hinweis auf die narrative Wiedergabe des Geschehnisses mit der zusätzlichen Erwähnung der Kleider, die vor Christus ausgebreitet werden und den Palmzweigen, die zusätzlich ein Zeichen der Ehrerbietung sind. Diese Elemente und die Verneigung vor Christus weisen bereits auf den Triumph hin, der nach der Beschreitung des Leidenswegs erfolgen soll.²⁶²

Die Gruppe besteht aus sieben Figuren, die nicht der Größe der späteren Holzsulpturen entsprechen (Abb.17). Christus wird dabei auf einer Eselin reitend im Zentrum der Szenerie, umgeben von seinen Jüngern und weiteren Personen, dargestellt. Seine rechte Hand ist im Segensgestus erhoben, während er mit seiner linken die Zügel²⁶³ des Esels

²⁵⁸ Álvarez Vicente 2011, S.38.

²⁵⁹ Pinheiro da Veiga zählt die in der Donnerstagsprozession der Vera Cruz Bruderschaft vorhandenen *Pasos* auf: *Das letzte Abendmahl*, das *Gebet am Ölberg*, die Heilige Veronika, *Die Kreuzigung*, *Longinus mit der Lanze*, die *Kreuzabnahme* und eine *Pieta*. Pinheiro da Veiga 1916, S.11.

²⁶⁰ Travieso Alonso 2011, S.200.

²⁶¹ „Sie [die Jünger] brachten die Eselin und das Fohlen, legten ihre Kleider auf sie, und er [Christus] setzte sich darauf. Viele Menschen breiteten ihre Kleider auf der Straße aus, andere schnitten Zweige von den Bäumen und streuten sie auf den Weg. Die Leute aber, die vor ihm hergingen und die ihm folgten, riefen: Hosanna dem Sohn Davids! Gesegnet sei er, der kommt im Namen des Herrn. Hosanna in der Höhe! Als er in Jerusalem einzog, geriet die ganze Stadt in Aufregung, und man fragte: Wer ist das? Die Leute sagten: Das ist der Prophet Jesus von Nazareth in Galiläa.“ Matthäus: 21, 6-11.

Auch Lukas und Johannes erwähnen den Einzug Christi in Jerusalem, allerdings in einer weniger bildhaften Art und Weise.

²⁶² Parrado del Olmo 2003, S.55.

²⁶³ Das Zaumzeug wird dem Esel nur für die Semana Santa umgelegt.

festhält. Sein Gesicht weist ovale Züge auf und vor allem die roten Bäckchen stechen besonders hervor (Abb.18). Er scheint zu Boden oder auf das Lasttier zu blicken, in demütiger Weise, und nimmt die umstehenden Personen kaum wahr. Haare und Bart sind braun und werden durch leichte Wellen definiert. Sein Haupt wird von einem durch drei goldene Verzierungen angedeuteten Heiligenschein umgeben. Das Antlitz Christi wird sehr vermenschlicht dargestellt, ohne den eigentlich gewünschten Ausdruck von Pathos und Schmerz. Aus diesem Grund fehlt dem Werk laut Delfín Val die religiöse Tiefe.²⁶⁴ Dieser Ansicht können jedoch zwei Tatsachen entgegen gestellt werden. Vor allem handelt es sich bei diesem *Paso*, wie erwähnt, um einen der ältesten, der noch aus Pappe und Leinen hergestellt wurde. Die Skulpturen waren zu dieser Zeit vermutlich schon wichtiger Bestandteil der *Semana Santa*, aber hatten noch nicht das Pathos der späteren Prozessionsfiguren. Außerdem handelt es sich bei der Szene des Einzugs in Jerusalem um ein Geschehnis, das zwar den Beginn der Leidensgeschichte Christi präsentiert aber noch nicht Schmerz und Leid vermitteln muss, wie zum Beispiel eine Darstellung der Dornenkrönung oder der Kreuzabnahme.

Christus trägt beim Umzug einen violetten oder roten Mantel aus Samt mit goldenen Bordüren und Stickereien (Abb.19 und 20), wohingegen die Kleidung der übrigen Figuren aus dem bereits erwähnten angeklebten und bemalten Leinen, den *telas encoladas*, besteht. Sieht man Christus ohne Mantel, so wird deutlich, dass die Gewandung Christi simpler gestaltet wurde als die der übrigen Personen dieses *Pasos*. Man erkennt nicht mehr als eine dunkelgraue, bodenlange Tunika.

Hinter dem Protagonisten des dargestellten Einzugs befinden sich ein kleiner Esel sowie die drei Jünger, die die Tiere für den Heiland organisiert haben. Sie tragen antikisierende Tuniken in dunklen Rot, Grün und Blau Tönen und haben braune Haare, ganz der biblischen Typologie entsprechend (Abb.16). Durch diese farbenprächtige Bekleidung entsteht ein starker Kontrast zur simplen Ausführung der Tunika des Heilands, die als Symbol seiner Demut interpretiert werden kann. Allerdings wird bei den offiziellen Anlässen diese Darstellung durch die erwähnten prächtigen Mäntel korrigiert. Die Szenerie verwandelt sich dadurch in einen triumphalen Umzug.

Vor Christus erkennt man zwei Männer, die gestreifte Umhänge oder Mäntel als Hinweis auf die Ehrerbietung vor Jesus ausbreiten. Ein dritter Mann steht auf der linken Seite des Heilands und hält bei den Prozessionen einen großen Palmzweig in seinen Händen, der bei

²⁶⁴ Delfín Val 1990, S.21.

der Detailaufnahme dieser Figur allerdings nicht zu sehen ist (Abb.21). Diese drei anonymen Komparsen zeichnen sich durch zeitgenössische Kleidung aus und weisen damit schon auf ein typisches Charakteristikum hin, welches auch bei den *Pasos* des 17. Jahrhunderts zum Einsatz kommen wird. Sie tragen alle drei ein Wams, darunter ein langärmeliges Hemd und eine längere Hose, die sich in den fast kniehohen Stiefeln der drei Männer versteckt. Die Kleidung der Figuren ist unifarben ohne Muster oder Ornamente gestaltet und in Ocker, Grün und Blau Tönen gehalten. Zum für die Polychromie zuständigen Fassmaler dieser Komposition äußerte sich die Forschung bis dato nicht.

Die gesamte Anordnung der sechs Figuren mit Christus auf einer Eselin reitend im Zentrum, zeigt den Versuch des Bildhauers, die Szenerie pyramidal zu gestalten.²⁶⁵ Dies gelingt ihm zwar, findet aber bei den *Pasos* aus polychromiertem Holz eine weitere Steigerung, was sicherlich auch durch die darzustellenden Szenen, wie etwa, eine Kreuzaufrichtung oder Kreuzabnahme, bedingt wird. Diese verlangten durch das Kruzifix nach einer aufsteigenden Komposition.

Der Bildhauer des Einzugs in Jerusalem lässt zwischen den Christus begleitenden Personen einen größeren Abstand, sodass sie, abgesehen von der Figur, die neben Christus steht, in eine vordere und hintere Gruppe eingeteilt werden. Dadurch ergibt sich eine Trennung der Darsteller, hinter Jesus stehen seine Jünger, und vor und neben ihm die Komparsen oder Bewohner des imaginären Jerusalems. Für den Betrachter wird der Blick auf Christus dadurch und durch das Sitzen des Heilands auf dem Esel erleichtert und von allen Seiten ersichtlich.

Die Einteilung der Christus begleitenden Figuren in zwei Gruppen findet bei einigen Forschern Erwähnung, allerdings auf Grund der unterschiedlichen Kleidung, die die *esculturas de papelón* tragen.²⁶⁶ Hernández Redondo führt dies auf eine Veränderung des *Pasos* gegen Ende des 16. Jahrhunderts zurück,²⁶⁷ während Álvarez Vicente davon ausgeht, dass diese zeitgenössische Kleidung als Ergebnis des 17. Jahrhunderts zu werten ist. Er ist der Ansicht, dass diese beiden den *Paso* eröffnenden Personen und der Komparse mit der Palme, der sich neben Christus befindet, von einer anderen Prozessionsgruppe stammen könnten, aber hier in der Darstellung des *Einzugs in Jerusalem* eingefügt wurden.²⁶⁸ Auch Parrado del Olmo geht davon aus, dass dieser *Paso* verschiedenen

²⁶⁵ Parrado del Olmo 2003, S.55.

²⁶⁶ Álvarez Vicente 2011, S.74.

²⁶⁷ Hernández Redondo 2009, S.83.

²⁶⁸ Álvarez Vicente 2011, S.74.

Erneuerungen unterzogen worden ist, da das Material dieser Gruppe noch stärker durch Witterungsbedingungen in Mitleidenschaft gezogen wurde als Prozessionsfiguren aus polychromierten Holz. Eine genauere Äußerung seinerseits, woran man diese Veränderungen festlegen könnte, findet allerdings nicht statt.²⁶⁹

Dass die Kombination unterschiedlicher Kleidungsstile für eine mögliche Veränderung dieser Komposition als relevant erachtet wird, ist durchaus nachvollziehbar. Dennoch sollte auch bedacht werden, dass die zeitgenössische Kleidung dieser drei Männer als Verbindungsglied zwischen biblischer Erzählung und theatralischer Darstellung des Erzählten Jahrhunderte später zu interpretieren ist. Die Begleitpersonen oder Komparsen diverser *Pasos* werden daher nicht in einer römischen oder antikisierenden Rüstung gezeigt, wie es in früheren Darstellungen dieser Thematik durchaus üblich war, sondern in zeitgenössischer Gewandung, um die Anteilnahme der Gläubigen durch den Wiedererkennungswert der aktuellen Kleidung zu steigern.²⁷⁰ Die Tuniken Christi und seiner Jünger repräsentieren folglich die allgemein gültige Vorstellung des christlichen Glaubens, wohingegen die drei zeitgenössisch gekleideten Männer das Publikum, welches sich während der Osterprozessionen auf den Straßen von Valladolid befindet, symbolisieren. Vergangenheit und Gegenwart befinden sich im Einklang und führen daher zu einer vollkommenen Visualisierung dieser am Beginn des Leidenswegs Christi stehenden Szene.

Ähnliches lässt sich auch in der Malerei beobachten. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist etwa die Darstellung der *Entkleidung Christi* von El Greco aus dem Jahr 1579 (Abb.22). Dieses Werk befindet sich in der Kathedrale von Toledo und zeigt ebenfalls Figuren, entsprechend der biblischen oder auch antiken Zeit in Tuniken gekleidet, als auch einen Soldaten in zeitgenössischer Rüstung. Wie auch beim *Paso des Einzugs Christi in Jerusalem* von Valladolid, wird hier durch das Einbeziehen zeitgenössischer Kleidung eine Aktualisierung der Historia Sacra hervorgerufen.

6.1.3. Mögliche Inspirationsquellen für die Gestaltung

Auch wenn die Frage nach der Urheberschaft des Künstlers dieses *Pasos* wesentlich ist, so spielt sie bei der Untersuchung von Vorbildern eine geringere Rolle. Sowohl Francisco

²⁶⁹ Parrado del Olmo 2003, S.55.

²⁷⁰ Travieso Alonso 2011, S.133.

Giralte als auch Francisco de Rincón kannten die in Valladolid ansässigen Bildhauer, die wohl als tonangebende Meister dieser Zeit zu verstehen sind.

Um die Vorbilder oder Quellen eruieren zu können, kann kein weiterer *Paso* herangezogen werden, sondern man muss auf andere skulpturale Darstellungen dieser Zeit blicken. Wichtig sind vor allem die Köpfe der Figuren, da auf Grund der physiognomischen Gestaltung Rückschlüsse auf diverse Künstler gezogen werden könnten.

Laut Parrado del Olmo sind vor allem die halb geöffneten Münder der Figuren, sowie die feine Gestaltung der Nasen und die Darstellung der Augenbrauen auf Alonso Berruguete zurückzuführen.²⁷¹ Diese These wird auch immer wieder dafür benutzt, um die Urheberschaft des *Pasos* der Vera Cruz Bruderschaft Francisco Giralte zuzuschreiben, wegen der erwähnten Zusammenarbeit der beiden Bildhauer.²⁷² Als Vergleich wurde eine frei stehende *Ecce Homo* Skulptur von Berruguete herangezogen, die sich im Skulpturenmuseum von Valladolid befindet (Abb.23). Es wird hierbei allerdings deutlich, dass die Figuren von Alonso Berruguete wesentlich expressivere Züge und eine stark manieristische Längung aufweisen, die im *Paso* der Bruderschaft nicht zu finden sind. Der geöffnete Mund als Beweis hält auch nicht Stand, da dieser bei den unterschiedlichsten Figuren verschiedener Künstler zu sehen ist. Bei dem Vergleich zwischen der *Ecce Homo* Figur von Berruguete und dem Christus des *Pasos* der Vera Cruz Bruderschaft zeigt sich daher wie schwierig sich solche Untersuchungen gestalten. Beide Werke haben unterschiedliche Aufgaben zu erfüllen und finden ihren Aufstellungsort an verschiedenen Plätzen, weswegen sie auch einer anderen Gestaltung unterzogen wurden.

Auf die roten Wangen der Christusfigur wurde bereits hingewiesen. Eine ähnliche Farbgebung des Gesichts findet man bei vielen Figuren, die im Skulpturenmuseum von Valladolid untergebracht und im 16. Jahrhundert entstanden sind (Abb.24). Es scheint, wie der halbgeöffnete Mund, eine Mode der Zeit gewesen zu sein, die dem angestrebten Naturalismus der Figuren diene, der gerade bei den Protagonisten der *Pasos* eine noch stärkere Bedeutung hat als bei Altarfiguren, da es um die Visualisierung der Passion Christi geht. Mit der Rötung der Wangen soll eine gewisse Vermenschlichung der Figuren hervorgerufen werden. Im 17. Jahrhundert nahm dieses Motiv ab, lässt sich aber in abgeschwächter Form auch bei den Skulpturen von Gregorio Fernández und Andrés Solanes beobachten.

²⁷¹ Parrado del Olmo 2003, S.56.

²⁷² Ebenda.

Ein anderes Beispiel, das sich als Vergleich heranziehen lässt, zeigt ebenfalls Christus auf einem Esel reitend und geradeaus blickend. Die rechte Hand verweilt im Segensgestus wohingegen mit seiner linken Hand die Zügel gehalten werden (Abb.25). Dieses Werk entstand zwischen 1510 - 1520 und befindet sich in London im Victoria and Albert Museum. Ursprünglich stammt diese Skulptur aus Holz aber nicht aus Spanien, sondern aus Süddeutschland. Einsatz fand sie dort während der Palmsonntagsprozession. Am Sockel der Figur sind noch Löcher festzustellen, die in die Räder montiert wurden, um den Transport während des Umzugs zu erleichtern.²⁷³

Ob diese frühe Darstellung eine direkte Inspirationsquelle für den *Einzug Christi in Jerusalem* war, lässt sich nicht beweisen. Eine wesentliche Gemeinsamkeit bezieht sich auf die Benutzung beider Werke in einem Umzug, was für Álvarez Vicente erstaunlich ist, denn er ging bei der Erstellung des Ausstellungskatalogs *Imaginería ligera en Valladolid* offensichtlich nicht davon aus, dass diese süddeutsche Version als Prozessionsfigur zu werten ist.²⁷⁴ In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass Palmsonntagsprozessionen auch außerhalb Spaniens stattgefunden haben, und wohl in diesem Fall die Skulptur zur Veranschaulichung des Anlasses der Prozession gewählt wurde. Das Mitführen eines sogenannten Palmesels am Palmsonntag ist seit dem 10. Jahrhundert Tradition.²⁷⁵ Somit ist der Hintergrund für diese Darstellung bekannt. Natürlich besteht ein Unterschied zwischen der mehrfigurigen Komposition aus Valladolid und diesem deutschen Beispiel, dennoch zeigt sich, dass gewisse Grundelemente einer österlichen Prozession europaweit verbreitet waren. In Spanien erfuhr der Einsatz von Skulpturen jedoch eine besondere Verbreitung und Weiterentwicklung.

Auf den Wechsel des Materials und des Größenverhältnisses zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurde bereits hingewiesen. Aus diesem Grund gibt es auch keine direkten Nachfolgewerke, die sich am *Einzug Christi in Jerusalem* der Vera Cruz Bruderschaft orientiert haben. Außerdem besitzt in Valladolid nur diese Bruderschaft eine solche Szene, weswegen nicht einmal ein Vergleich mit einem späteren Prozessionsensemble des gleichen Themas möglich ist.

Warum die Bruderschaft bis auf diesen einen *Paso* alle anderen Figuren ihrer Prozessionsgruppen gegen polychromierte Holzskulpturen eintauschen ließ, ist nicht

²⁷³ Álvarez Vicente 2011, S.25-26.

²⁷⁴ Ebenda, S.25.

²⁷⁵ Seibert 2002, S.243.

bekannt. Vielleicht fehlten die finanziellen Mittel für die Neukonzeption aller *Pasos* oder aber die anderen Prozessionsskulpturen wurden auf Grund der dargestellten Szenen, die direkt das Leid Christi darstellen, diesem *Paso* vorgezogen. Die Figuren der Semana Santa dienen auch als Werbemittel für die Bruderschaft. Dass dabei die besonders pathetischen Szenen, die die Todesqual des Heilands zeigen, eher erneuert wurden, um die Frömmigkeit sowie den Ruhm und die Bekanntheit der Bruderschaft zu steigern, kann nachvollzogen werden. Möglicherweise sind aus diesem Grund diese frühen, aus ephemeren Material bestehenden Figuren des *Einzugs Christi in Jerusalem* noch erhalten.

6.2. Der Höhepunkt: Die *Kreuzabnahme Christi (El Paso del reventón)*, Gregorio Fernández 1623

Auch Gregorio Fernández entwarf zumindest ein Werk, das aus vergänglichem Material bestand. Es handelte sich dabei um einen Pavillon, der auf Grund der Taufe des zukünftigen Thronfolgers, Philipp IV., 1605 in Auftrag gegeben wurde. Der Künstler ist aber nicht vorrangig dafür bekannt, sondern vielmehr für seine *Pasos*, die er für die vallisoletaner Bruderschaften angefertigt hat. Ab 1619 begann die Vera Cruz Bruderschaft ihre *esculturas de papelón* durch größere und aus polychromiertem Holz bestehende Figuren zu ersetzen.²⁷⁶ Beauftragt wurde damit Gregorio Fernández. Den Anfang bildeten der dornengekrönte und der geißelte Christus mit Begleitfiguren, danach folgte die Darstellung der *Kreuzabnahme*.

Warum die Wahl des Künstlers für die Neuanfertigung auf Fernández fiel, weiß man nicht mit Sicherheit, wahrscheinlich ist aber sein hoher Bekanntheitsgrad ausschlaggebend gewesen. Bedenkt man außerdem die Verbindung von Fernández und de Rincón, so könnte der ältere Meister den jüngeren Bildhauer weiterempfohlen haben. Diese Annahme würde zusätzliche Unterstützung finden, wenn de Rincón den *Paso* mit dem *Einzug Christi in Jerusalem* geschaffen hätte.

²⁷⁶ Travieso Alonso 2011, S.156.

6.2.1. Die Zuschreibung der *Kreuzabnahme Christi* und biografische Hinweise – Der große *imaginero* Gregorio Fernández

Wie schon bei Francisco Giralte und Francisco de Rincón ist auch das Leben des Gregorio Fernández auf Grund fehlender Daten nicht einfach zu rekonstruieren, mittlerweile scheint aber die Herkunft und die wesentlichen Punkte des Lebens dieses christlichen Bildhauers gesichert zu sein. Geboren wurde Gregorio Fernández, oder auch Hernández²⁷⁷, vermutlich im April des Jahres 1576 in der galicischen Stadt Sarria.²⁷⁸ Die Annahme dieser Stadt als Geburtsort des Künstlers hängt mit einer Geldspende zusammen, die Fernández für eine Kirche in Sarria tätigte, in der er wahrscheinlich getauft wurde. Sie wird namentlich nicht identifiziert. Vermerkt ist der Hinweis auf diese Spende im Testament der Frau dieses Bildhauers.²⁷⁹

Über seine Jugend und Eltern ist wenig bekannt. Fernández erhielt seine Ausbildung bei seinem Vater, der ebenfalls als Bildhauer arbeitete.²⁸⁰ Nach der Absolvierung der Lehre ging er entweder direkt nach Valladolid oder er legte einen Zwischenstopp in Madrid ein, um eventuell einen Auftrag für den Escorial zu erhalten. Vermutlich wollte er dort auch mit dem bekannten Bildhauer Pompeo Leoni in Kontakt treten.²⁸¹ Darüber gibt es allerdings keine genaueren Informationen. Fest steht, dass er in Madrid María Pérez Palencia kennenlernte und nach seiner Ankunft in Valladolid auch heiratete.²⁸²

Was seinen Aufenthalt in dieser Stadt betrifft, so ist das Jahr 1600 als wesentlich zu erachten, denn in diesem Jahr nahm Fernández zum vallisoletaner Bildhauer Francisco de Rincón Kontakt auf.²⁸³ Die Forschung wertet die Beziehung dieser zwei Künstler sehr unterschiedlich. García Chico geht beispielsweise davon aus, dass Fernández seine Ausbildung zum Bildhauer erst in der Werkstatt von Rincón erhielt. Er beruft sich dabei auf den Franziskanermönch Matías de Sobremonte, der diese Informationen wiederum von dem Maler Diego Valentín Díaz hatte, der ein Porträt von Fernández anfertigte (Abb.26) und ein guter Freund und Mitarbeiter des Künstlers war.²⁸⁴

²⁷⁷ Martín González erwähnt, dass beide Formen der Namensschreibung existieren, allerdings ist Fernández häufiger zu lesen. Auch der Künstler selbst unterschrieb mit Gregorio Fernández. Martín González 1959, S.141.

²⁷⁸ Burrieza Sánchez 2008, S.246-247.

²⁷⁹ Martí y Monso 1901, S.408.

²⁸⁰ Travieso Alonso 2011, S.145.

²⁸¹ Ebenda.

²⁸² Burrieza Sánchez 2008, S.260.

²⁸³ Urrea Fernández 1999, S.17.

²⁸⁴ García Chico 1952, S.10, Travieso Alonso 2011, S.146.

Travieso Alonso stuft Fernández hingegen als Mitarbeiter von Francisco de Rincón ein. Er sei in der Werkstatt dieses bekannten Künstlers angestellt gewesen und erhielt seine Ausbildung, wie eingangs erwähnt, bereits in seinem Geburtsort.²⁸⁵ Auch Burrieza Sánchez sieht Rincón mehr als Wegbereiter und Freund denn als Lehrmeister des Gregorio Fernández.²⁸⁶ Die Beziehung der beiden basierte daher nicht auf einem Lehrer-Schüler Verhältnis, sondern sie waren sich ebenbürtig und pflegten ein professionelles sowie freundschaftliches Verhältnis zueinander. Auch wenn nach wie vor diese zwei Meinungen bestehen, so sieht die neuere Literatur Fernández eher als Mitarbeiter denn als Lehrling des Francisco de Rincón an.

Der enge Kontakt dieser zwei Bildhauer sowie die Zusammenarbeit in einer Werkstatt könnten den Austausch verschiedener Einflüsse und Modelle bedingt haben, was für beide Künstler hinsichtlich ihrer künstlerischen Auffassungen anregend gewesen sein könnte.²⁸⁷ Es besteht daher durchaus die bereits angesprochene Möglichkeit, dass Fernández an der Erarbeitung der ersten aus Holz geschaffenen Prozessionsgruppe von de Rincón, der *Kreuzaufrichtung Christi* von 1604, beteiligt war und die bei der Ausführung dieses *Pasos* erlernten Gestaltungsmethoden folglich in seinen eigenen Kompositionen umsetzte.²⁸⁸

Dass sich Fernández in Valladolid niederließ, hängt, neben dem zu Francisco de Rincón aufgebauten Kontakt, mit der Tatsache zusammen, dass dieser Ort zu Beginn des 17. Jahrhunderts auf Initiative des Herzogs von Lerma Residenzstadt des spanischen Königs war.²⁸⁹ Durch das Verweilen des Hofes in Valladolid kamen natürlich auch einige Künstler hier her. Dies betraf junge Künstler, wie Fernández, aber auch die königlichen Maler, Bildhauer und Architekten, die am kulturellen Aufblühen dieser Stadt beteiligt waren.²⁹⁰ Fernández erhielt einen Auftrag des Königs, bei dem er gemeinsam mit Mitarbeitern von Pompeo Leoni, wie Milán Vimercato, die Dekoration des erwähnten Pavillons ausführen sollte.²⁹¹

Nach diesem fünf Jahre andauernden Aufenthalt in Valladolid übersiedelte der spanische Hof endgültig nach Madrid. Fernández blieb aber in Valladolid, da er mit einigen Aufträgen beschäftigt war²⁹² und diese Stadt trotz des Wegganges der spanischen

²⁸⁵ Travieso Alonso 2011, S.145.

²⁸⁶ Burrieza Sánchez 2008, S.272.

²⁸⁷ Travieso Alonso 2011, S.145.

²⁸⁸ Martín González 1959, S.134.

²⁸⁹ Álvarez Vicente 2008, S.18.

²⁹⁰ Travieso Alonso 2011, S.145.

²⁹¹ García Chico 1952, S.11, Travieso Alonso 2011, S.145.

²⁹² Travieso Alonso 2011, S.146.

Herrscher zumindest in den ersten paar Jahren eine wichtige Handels- und Kunststadt blieb.²⁹³ Bald sollte sie sich aber wieder in eine gewöhnliche Provinzstadt verwandeln.²⁹⁴

Die Verbindung zum Königshaus riss für Fernández trotzdem nicht ab, denn 1615 erging ein persönlich von König Philipp III. erteilter Auftrag an den galicischen Bildhauer. Er sollte den *Santo Cristo de El Pardo*, eine *Cristo Yacente* Figur, anfertigen, in Erinnerung an die Geburt des Thronfolgers im Jahr 1605.²⁹⁵

Das Wohnhaus von Gregorio Fernández befand sich in der *Sacramento* Straße, wo er auch seine Werkstatt errichtete.²⁹⁶ Diese Straße lag in der vallisoletaner Pfarrgemeinde San Ildefonso. Dieser Hinweis ist insofern wichtig, als man in der Frühen Neuzeit seinem Pfarrbezirk besonders verbunden war.²⁹⁷ Man war daher mehr Mitglied einer bestimmten Pfarrgemeinde als eines Stadtviertels oder Bezirkes,²⁹⁸ wie es heute der Fall ist. Die Meldung des Gregorio Fernández in dieser Straße erfolgte im Jahr 1606.²⁹⁹

Im selben Jahr verzeichneten Fernández und seine Werkstatt eine gute Auftragslage, was den Bildhauer dazu veranlasste weitere Räumlichkeiten zu kaufen, wie etwa auch eine Werkstatt, die früher im Besitz von Juan de Juní war.³⁰⁰ Bosarte erwähnt hierbei, dass Gregorio Fernández kontinuierlich versuchte, die ehemaligen Werkstätten dieses Künstlers zu erwerben, wegen der großen Bewunderung, die der galicische Künstler dem aus Frankreich stammenden Bildhauer entgegenbrachte.³⁰¹ Abgesehen von der Hochachtung für Juní kann der Ankauf seiner Werkstätten auch mit dem Gebrauch von Modellen oder Werkstattzeichnungen dieses Künstlers in Zusammenhang stehen. Gerade beim hier zu besprechenden *Paso der Kreuzabnahme Christi* sind Bezüge zu den Werken von Juan de Juní zu erkennen, die diese Hypothese unterstützen würden. Fernández scheint mit dem Ankauf der Räumlichkeiten von Juní also nicht nur die Schaffung von mehr Raum für seine Arbeit und den Ausdruck seiner Wertschätzung angestrebt zu haben, sondern auch die Übernahme gewisser Modelle seines Vorgängers im Bereich der Bildhauerei.

²⁹³ Del Río 1992, S.12.

²⁹⁴ Gómez-Moreno 1953, S.12.

²⁹⁵ Travieso Alonso 2011, S.177.

²⁹⁶ Ebenda, S.145.

²⁹⁷ Fernández engagierte sich sehr für die Anliegen seiner Pfarrgemeinde und wurde zweimal als Kandidat für das Amt des Vorstandes von San Ildefonso nominiert. Die Ausübung dieser Tätigkeit musste er aber auf Grund seiner regen künstlerischen Tätigkeiten ablehnen. Burrieza Sánchez 2008, S257.

²⁹⁸ Ebenda, S.255.

²⁹⁹ Ebenda.

³⁰⁰ Martín González 1959, S.144.

³⁰¹ Bosarte 1804, S.195.

Die Werkstatt von Gregorio Fernández etablierte sich im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts als wichtigste von Valladolid und Nordspanien, was auch an der großen Anzahl an Mitarbeitern ersichtlich war.³⁰² Dazu zählten etwa Juan Álvarez, sein Halbbruder, Manuel Rincón oder auch die Brüder Marcelo und Francisco Martínez, die für die Bemalung vieler seiner Werke zuständig waren.³⁰³

Über die Jahre hielt sich die gute Auftragslage, was Fernández finanziell gut dastehen ließ.³⁰⁴ Er fertigte eine Vielzahl unterschiedlicher Werke an, jedoch wurde ab 1624 der Gesundheitszustand des Bildhauers schlechter, was dazu führte, dass er zeitweise seiner Arbeit nicht mehr nachgehen konnte.³⁰⁵ Gregorio Fernández starb einige Jahre später als einer der bekanntesten, kastilischen *imagineros*, am 22. Jänner 1636.³⁰⁶ Bestattet wurde er in dem von ihm wahrscheinlich im Jahr 1622 gekauften Familiengrab, welches sich in der Kirche des ehemaligen Carmen Calzado Klosters befand.³⁰⁷ Seinen letzten Willen verfasste er drei Jahre vor seinem Tode im Beisein seiner Frau. Die darin enthaltenen Bestimmungen betrafen vor allem seinen gewünschten Bestattungsort und die noch ausstehenden Bezahlungen mancher Aufträge.³⁰⁸ Seine Frau, María Pérez Palencia, starb 1663. Auch sie hinterließ ein 1661 angefertigtes Testament, welches, unter anderem, wichtige Erkenntnisse zur *Kreuzabnahme Christi* der Vera Cruz Bruderschaft lieferte.³⁰⁹

Die Klientel des Gregorio Fernández setzte sich vor allem aus den in Valladolid ansässigen Ordensgemeinschaften und auch den Bußbruderschaften zusammen.³¹⁰ In Hinblick auf diese Arbeit sind die für diese Bruderschaften entstandenen Werke wichtig, da sie zumeist Prozessionsskulpturen für die Semana Santa anfertigen ließen. Dennoch muss darauf hingewiesen werden, dass Fernández über ein großes Repertoire an unterschiedlichen bildhauerischen Begabungen verfügte und somit, abgesehen von den *Pasos*, auch noch für viele andere Skulpturen in Betracht gezogen werden muss.

³⁰² Fernández del Hoyo 1999, S.43.

³⁰³ Travieso Alonso 2011, S.146.

³⁰⁴ Ebenda.

³⁰⁵ Méndez Hernán 2012, S.276.

³⁰⁶ Palomino siedelt seinen Tod im Jahr 1614 an. Dieses Datum wurde aber bereits mehrfach von der Forschung revidiert. Alleine die Tatsache, dass die Kreuzabnahme 1623 entstand und es dazu einen Vertrag gibt, macht das frühere Todesjahr unwahrscheinlich. Palomino 1947, S.829.

³⁰⁷ Burrieza Sánchez 2008, S.296.

³⁰⁸ Méndez Hernán 2012, S.276.

³⁰⁹ Martí y Monso 1901, S.409.

³¹⁰ Del Río 1992, S.6.

Gregorio Fernández war selbst Mitglied der Angustias Bruderschaft von Valladolid.³¹¹ Außerdem war er auch in den Reihen der Vera Cruz und Pasión Bruderschaft zu finden.³¹² Für die Angustias Bußbruderschaft fertigte er etwa 1616 den *Paso Die Sechste Qual Mariens* an, welcher ursprünglich auch als Darstellung einer *Kreuzabnahme Christi* bezeichnet wurde (Abb.27).³¹³ Die Komposition besteht aus einer Pieta und den zwei mit Christus gekreuzigten Räubern Dimas und Gestas, die sich hinter der Szene der leidenden Maria mit ihrem toten Sohn in den Armen befinden. Zusätzlich sind noch Maria Magdalena und Johannes³¹⁴ sowie zwischen den beiden gekreuzigten Männern das nun leere Kreuz Christi in diesem Ensemble.

Abgesehen von der Mitgliedschaft in diversen Bußbruderschaften, die Gregorio Fernandez als christlichen Bildhauer auszeichnete, gab es auch noch weitere Hinweise auf seine Frömmigkeit und seinen starken katholischen Glauben. Er vollführte auch karitative Tätigkeiten, im Sinne der Bußbruderschaften, da er in seinem eigenen Haus so manche Bettler aufnahm und sich persönlich um diese Personen kümmerte.³¹⁵ Außerdem berichtet Palomino über die Gepflogenheiten dieses gläubigen Bildhauers, bevor er begann eine Skulptur zu schnitzen. Er schreibt: „*No hacía efigie de Cristo Señor nuestro, y de su Madre Santísima, que no se preparase con la oración, ayunos, penitencias, y comuniones, porque Dios le dispensa su gracia para el acierto.*“³¹⁶ Nancarrow Taggard meint, dass Fernández aus diesen Gründen also nicht nur für seine Skulpturen sondern auch für seine Religiosität von seinen Zeitgenossen hoch geschätzt wurde. Zusätzlich erwähnt sie, dass der Künstler eben wegen seiner Frömmigkeit, die mit einer göttlichen Inspiration für die Schaffung von religiösen Figuren belohnt wurde, so erfolgreich war.³¹⁷ Dass im 17. Jahrhundert diese Ansichten von erfolgreichen Künstlern gängig gewesen waren, ist nicht zu bestreiten, dennoch ist aus heutiger Sicht der Erfolg des Gregorio Fernández mehr auf die Qualität seiner Figuren und sein künstlerisches Talent zurückzuführen, denn er gestaltete seine *Pasos* so verständlich und gut lesbar, dass sich die Gläubigen in das Erlebte dieser Personen hineinversetzen konnten.

³¹¹ García Chico 1952, S.11.

³¹² Burrieza Sánchez 2008, S.289.

³¹³ Travieso Alonso 2011, S.153.

³¹⁴ Diese beiden Figuren befinden sich in der Kirche der Angustias Bruderschaft und nicht im Skulpturenmuseum von Valladolid wie die Pieta, Gestas und Dimas. Travieso Alonso 2011, S.155.

³¹⁵ Palomino 1947, S.829.

³¹⁶ Ebenda.

³¹⁷ Nancarrow Taggard 1999, S.208.

Der erste von Fernández selbst gestaltete *Paso* betraf eine Kreuzigungsszene für die Jesús Nazareno Bruderschaft, die zwischen 1612 - 1616 angefertigt wurde (Abb.28).³¹⁸ Dargestellt sind Christus am Kreuz und mehrere Soldaten, die unterschiedliche Tätigkeiten ausführen, wie etwa Longinus mit der Lanze rechts und der Schwammträger Stephaton links des Gekreuzigten. Weitere Soldaten, die gerade um die Kleidung Christi würfeln, befinden sich vor dem Kreuz. Ein weiterer Soldat bringt das Schild mit der Inschrift INRI am Kreuzifix an. Dieses Werk kann schließlich als Initialzündung für die Anfertigung weiterer Prozessionskulpturen von Gregorio Fernández verstanden werden.³¹⁹

6.2.2. Die Auftragserteilung der *Kreuzabnahme Christi*

Die *Kreuzabnahme Christi* entstand im Jahr 1623 und sollte einen früheren aus vergänglichem Material hergestellten *Paso* ablösen. Zu dieser Annahme kommt Travieso Alonso, da die Darstellung von Fernández im Vertrag als „neuer *Paso*“ bezeichnet wird.³²⁰ Schon Tomé Pinheiro da Veiga erwähnt eine *Kreuzabnahme*, die im Jahr 1605 Bestandteil einer Prozession der Vera Cruz Bruderschaft war³²¹ und durch das Werk von Fernández ersetzt werden sollte. Tag der Inszenierung dieser Darstellung auf den Straßen von Valladolid sind der Gründonnerstag und Karfreitag.

Wie schon der *Paso* mit der Darstellung des *Einzugs Christi in Jerusalem* erhält auch diese Skulpturengruppe später einen volkstümlichen Titel, der allerdings auf ein weniger erfreuliches Ereignis zurückzuführen ist. Der Chronist Ventura Pérez berichtet, dass es 1741 zu einem Unfall kam, in welchem einer der Träger der von Fernández geschaffenen *Kreuzabnahme Christi* vom Gewicht der Figuren nahezu erdrückt wurde, weswegen dieser *Paso* seit diesem tragischen Moment auch als *Paso del reventón* bezeichnet wird.³²²

Der Vertrag für dieses Prozessionsensemble wurde am 16. Juni 1623 unterschrieben. In dieser Vereinbarung zwischen der Bruderschaft und dem Künstler können Informationen über die Arbeitsschritte bei der Konzeption einer solchen Prozessionsgruppe herausgefiltert werden. Bevor die Holzskulpturen in Angriff genommen wurden, fertigte der Bildhauer einen Plan und ein kleines Modell aus Wachs an. Anhand dieses Modells

³¹⁸ Burrieza Sánchez 2008, S.283.

³¹⁹ Vgl. Travieso Alonso 2011, S.147-160.

³²⁰ Ebenda, S.203.

³²¹ Pinheiro da Veiga 1916, S.11.

³²² Pérez 1885, S.189.

wurde der Vertrag³²³ aufgesetzt.³²⁴ Obwohl wenig über die Mitglieder der Vera Cruz Bruderschaft im 17. Jahrhundert bekannt ist, so finden sich in dieser Vereinbarung die Unterschriften von zwei *alcaldes*. Juan Jimeno und Francisco Ruiz unterzeichneten gemeinsam mit Gregorio Fernández den Vertrag.³²⁵

Wie in Spanien üblich, wurde ein Schätzer beauftragt, der den zu bezahlenden Preis für die Prozessionsgruppe regelte, wobei jede Skulptur einzeln zu bezahlen war. Dafür war in diesem Fall der Silberschmied und auch Mitglied der Vera Cruz Bruderschaft Francisco Díez zuständig. Orientierungspunkt für die Schätzung der *Kreuzabnahme Christi* waren die Figuren des *Pasos der Geißelung Christi* von Fernández. Díez musste folglich die Figuren beider *Pasos* miteinander vergleichen und schätzen wie viel mehr die neuen Figuren kosten dürfen. Diese Vorgangsweise wurde folgendermaßen im Vertrag festgehalten: „ *Para el dicho paso que así me obligo de azer del santo Descendimiento se me ha de dar y pagar todo lo que se me dio por el otro paso que así hize del Azotamiento para la dicha cofradía con el más valor quel dicho Francisco Díez dijere vale cada una de las dichas siete figuras que así me obligo de azer [...]*.“³²⁶

Mit der vollständigen Auszahlung des geschätzten Betrages gab es aber Probleme. Im erwähnten Testament³²⁷ der Frau von Gregorio Fernández, welches erstmals von Montí y Monso publiziert wurde, finden sich Hinweise bezüglich der nicht komplett erfolgten Bezahlung dieses *Pasos* seitens der Bruderschaft.³²⁸ Schon Fernández strebte auf Grund dessen einen Gerichtsprozess an. Wie der letzte Wille der María Pérez allerdings zeigt, kam es dennoch vor dem Tod des Bildhauers nicht zur Auszahlung des fehlenden Betrages.³²⁹ Selbst im Jahr 1667 waren die Schulden noch nicht beglichen.³³⁰ Diese nicht erfolgte Bezahlung könnte, neben anderen Gründen, auch dafür verantwortlich gewesen sein, dass die Gestaltung des letzten *Pasos*, den die Bruderschaft in einer neuen

³²³ „ [...] para la cofradía de la Santa Vera Cruz desta dicha ciudad de la historia del Descendimiento de Cristo Nuestro Señor de la Cruz [...] todo conforme a la traza que del dicho paso esta echa y en mi poder de lo cual me otorgo por Contento a mi voluntad.“ Zitiert nach: Travieso Alonso 2011, S.203.

³²⁴ Parrado del Olmo 2003, S.322.

³²⁵ Travieso Alonso 2011, S.203.

³²⁶ Zitiert nach: Travieso Alonso 2011, S.203.

³²⁷ „La dicha María Pérez declaro que el dicho Gregorio Fernandez, su marido hizo para la Cofradia de la Cruz de esta ciudad el paso del Descendimiento, y de resto de su precio le estan debiendo mil ducados, poco mas o menos.“ Martí y Monsó 1901, S.409.

³²⁸ Ebenda.

³²⁹ Travieso Alonso 2011, S.205.

³³⁰ Parrado del Olmo 2003, S.322.

Ausführung haben wollte, nicht mehr von Gregorio Fernández übernommen wurde, sondern an einen seiner vielen Nachfolger ging.³³¹

Nach der Fertigstellung und Montage in der Werkstatt³³² des Meisters wurde ab 1625 die neue *Kreuzabnahme Christi* von Gregorio Fernández Bestandteil der Semana Santa Prozessionen.³³³

Von vielen Forschern wird dieser *Paso* von Gregorio Fernández als Höhepunkt der Prozessionsskulptur im Valladolid des 17. Jahrhunderts gewertet, denn er bildet die Brücke zwischen den ephemeren, aus kleineren Figuren bestehenden *Pasos* und den der *Kreuzabnahme Christi* nachfolgenden Werken, die nicht immer in ihrer Komposition überzeugen können. Parrado del Olmo weist auf die gesteigerte, theatralische Wirkung des Werkes von Fernández hin, die das Ergebnis einer Konzeption der Figuren in einem lebensgroßen Maßstab ist.³³⁴ Bei genauerer Betrachtung der dargestellten Personen zeigt sich allerdings, dass diese nicht nur lebensgroß gestaltet sind, sondern über diese Maße hinausragen, was die Wirkung der Skulpturen während der Prozessionen noch steigert. Da es sich um Figuren handelt, die während der bewegten Umzüge ihre volle Wirkung entfalten, ist diese übersteigerte Größe wohl notwendig und zeigt somit eine eindeutige Weiterentwicklung vom *Einzug Christi in Jerusalem* bis zu dieser *Kreuzabnahme Christi* von Fernández.

6.2.3. Schriftliche Quellen und theatralische Inszenierungen als Anleitung für die *Kreuzabnahme Christi*

Wie schon beim *Einzug Christi in Jerusalem* sind auch hier die Evangelien als schriftliche Vorlagen für das Konzept maßgebend. Im Fall der *Kreuzabnahme Christi* von Gregorio Fernández ist das Evangelium nach Johannes wichtig, um festzustellen welche Personen bei der Abnahme vom Kreuz zugegen gewesen sein könnten. Allerdings ist zu beachten, dass der Kreuzabnahme kein eigener Abschnitt gewidmet ist. Die Darstellung dieser Szene

³³¹ Travieso Alonso 2011, S.201.

³³² Normalerweise war es üblich die einzelnen Figuren der *Pasos* nach deren Fertigstellung zur Bruderschaft zu bringen. Erst dort wurden sie auf der Plattform angeordnet. Bei der *Kreuzabnahme Christi* wurde jedoch auf Grund der komplizierten Komposition mit Kreuz, Leitern und den sich darauf befindenden Figuren beschlossen, die Szenerie schon in der Werkstatt fertigstellen zu lassen. Auf einem Wagen und mit Tüchern verhüllt wurde der *Paso* dann zur Vera Cruz Bruderschaft gebracht. Schon im Vertrag wird auf diese Abänderung der Norm hingewiesen und explizit die Lieferung des fertigen *Paso* gefordert. Burrieza Sánchez 2004, S.61, Travieso Alonso 2011, S.253-254.

³³³ Travieso Alonso 2011, S.205.

³³⁴ Parrado del Olmo 2003, S.322.

setzt sich aus den Erzählungen und darin enthaltenen Personen zusammen, die einerseits den Tod Christi und andererseits die Grablegung betreffen. Erwähnt werden, abgesehen von Josef von Arimathäa und Nicodemus³³⁵, die wichtigsten am Leben Christi teilnehmenden Personen, wie die Gottesmutter, der Evangelist Johannes und Maria Magdalena. Die letzten drei³³⁶ werden genannt, als Christus gerade seinen Todeskampf austrägt.

In diesem Zusammenhang ist aber zu erwähnen, dass die Kombination dieser Protagonisten nicht eine neue Erfindung von Gregorio Fernández oder gar der Vera Cruz Bruderschaft war, sondern seit dem Mittelalter bei Darstellungen der Kreuzabnahme üblich war.³³⁷ Gerade für eine skulpturale Komposition eignet sich diese Passage der Leidensgeschichte besonders.³³⁸ Erst durch die Kombination einer Vielzahl an Personen, die an der Kreuzabnahme beteiligt sind und in Bezug zueinander stehen, kann eine theatralische Inszenierung erzielt und damit auch die Grundanforderung eines *Pasos* erfüllt werden.

Abgesehen von den Evangelien sind die *Offenbarungen* der Birgitta von Schweden als Inspirationsquelle zu werten. Burrieza Sánchez verweist auf die Beschreibungen der Heiligen und meint, dass die von Fernández dargestellte *Kreuzabnahme* diesen ziemlich genau entspricht.³³⁹ Birgitta von Schweden schreibt aber die Kreuzabnahme Christi betreffend lediglich „hernach ward er abgenommen vom Kreuze“³⁴⁰. Wie schon bei den vier Evangelien finden sich auch in diesem Werk des 14. Jahrhunderts keine detaillierten Angaben zur Kreuzabnahme Christi selbst, dennoch lässt sich der Bezug zu den *Revelationes extravagantes* herstellen, da Birgitta eine genaue Beschreibung des geschundenen Körpers Christi aus der Sicht seiner Mutter bietet. Die Berichte über die Kreuzigung und die Agonie Christi³⁴¹ dienten daher als Inspiration für die Darstellung des Heilands in der *Kreuzabnahme Christi* von Gregorio Fernández.

³³⁵ „Josef aus Arimathäa war ein Jünger Jesu, aber aus Furcht vor den Juden nur heimlich. Er bat Pilatus, den Leichnam Jesu abnehmen zu dürfen, und Pilatus erlaubte es. Also kam er und nahm den Leichnam ab. Es kam auch Nicodemus, der früher einmal Jesus bei Nacht aufgesucht hatte. Er brachte eine Mischung aus Myrrhe und Aloe, etwa hundert Pfund.“ Johannes 19,38-39.

³³⁶ „Bei dem Kreuz Jesu standen seine Mutter und die Schwester seiner Mutter, Maria, die Frau des Klopas, und Maria von Magdala. Als Jesus seine Mutter sah und bei ihr den Jünger, den er liebte, sagte er zu seiner Mutter: Frau, siehe, dein Sohn!“ Johannes 19, 25-26.

Maria, die Frau des Klopas, wird nicht in der Darstellung von Fernández gezeigt.

³³⁷ Travieso Alonso 2011, S.205.

³³⁸ Parrado del Olmo 2003, S.322.

³³⁹ Burrieza Sánchez 2004, S.57-58.

³⁴⁰ Suecica 1989, S.87.

³⁴¹ „Nun erschienen seine Augen wie halb tot, seine Wangen eingesunken und sein Antlitz voller Trauer; sein Mund war geöffnet, seine Zunge blutig; [...] Der ganze Körper war bleich und kraftlos vom Erguß des Blutes. Seine Hände und Füße waren auf's Grausamste auseinandergezerrt und nach der Form des Kreuzes

Außer den Evangelien und den *Offenbarungen* der Heiligen Birgitta bot auch das religiöse Theater und im Besonderen die damit verbundenen Präsentationen der *Función del Desenclavo* für den Bildhauer Orientierungspunkte für seinen *Paso*. Es soll kurz daran erinnert werden, dass bei dieser Art von Vorführungen in dramatischer Weise in den Kirchen, deren Atrien oder auf öffentlichen Plätzen bestimmte, die Passion betreffende Szenen, wiedergegeben wurden. In vielen Kirchen gab es daher skulpturale Darstellungen des Gekreuzigten mit einer echten Dornenkrone und mit beweglichen Armen. Diese Skulpturen wurden nach der Präsentation vor den Gläubigen vom Kreuz genommen und anschließend ins Heilige Grab gelegt. Beteiligt bei dieser Visualisierung und aktuellen Präsentation waren Prediger sowie Mönche, die die Figuren von Josef von Arimathäa und Nicodemus mimten. Auch Kinder nahmen an der *Función del Desenclavo* teil. Oftmals wurden sie mit kleinen Symbolen ausgestattet, die auf die Passion Christi hinweisen.³⁴² Ein Bild aus dem Jahr 1722 zeigt, wie man die *Kreuzabnahme Christi*³⁴³ szenisch interpretierte (Abb.29).

Wichtig für diese theatralischen Ausformulierungen war in Spanien der Franziskanerorden von Palencia.³⁴⁴ Da die Vera Cruz Bruderschaft sich, wie erwähnt, an den Ideen des in Valladolid ansässigen Franziskanerkonvents orientierte, ist eine Beeinflussung der Komposition von Fernández durch eine theatralische Inszenierung der Kreuzabnahme sicherlich möglich.

6.2.4. Die Beschreibung der *Kreuzabnahme Christi*

Die *Kreuzabnahme Christi* von Gregorio Fernández befindet sich in einer Nische des südlichen Seitenschiffs der Vera Cruz Kirche. Die Plattform, auf der heutzutage die Skulpturen montiert sind, stammt aus dem Jahr 1891 und wurde auf Kosten des damaligen Erzbischofs Don Mariano Miguel angefertigt. Der zuständige Künstler wird nicht namentlich erwähnt.³⁴⁵ Wer für die Bemalung der Skulpturen dieses *Pasos* von Gregorio

an's Kreuz gezogen und darnach gerichtet. Sein Bart und seine Haare waren ganz mit Blut bespritzt.“ Suecica 1989, S.86.

³⁴² Martín González 1993, S.17.

³⁴³ Auch heute kommt es noch zu diesen szenischen Darstellungen der *Kreuzabnahme* und *Grablegung Christi* in einigen Ortschaften, die sich in der Nähe von Valladolid befinden. Bekannt für die *Función del Desenclavo* ist außerdem noch Bercianos de Aliste, eine kleine Gemeinde nahe der Grenze zu Portugal Travieso Alonso 2011, S.114.

³⁴⁴ Martín González 1993, S.17.

³⁴⁵ Delfín Val 1990, S.105.

Fernández zuständig war, ist auch nicht bekannt. Das Fehlen des Namens zeigt abermals die geringe Wertschätzung, die den Fassmalern entgegen gebracht wurde, obwohl diese durch die Polychromie für die Steigerung des Naturalismus verantwortlich waren und somit auch für die Popularität und das große Ansehen der Skulpturen der *Pasos*.

Die gesamte Szene der *Kreuzabnahme Christi* kann in zwei Gruppen unterteilt werden (Abb.30 und 31). Durch diese Aufteilung und die pyramidale Anordnung der Figuren ergibt sich die Möglichkeit, diese Szenerie aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu betrachten.³⁴⁶

Die Kulisse für die Szene stellen das Kreuz Christi und zwei daran gelehnte, gleich hohe Leitern dar. Die hintere Gruppierung besteht aus Josef von Arimathäa und Nicodemus, die mit Hilfe eines Jünglings dabei sind, den Leichnam Christi vom Kreuz zu nehmen.

Josef von Arimathäa befindet sich dabei auf der vorderen Leiter, vom Betrachter aus gesehen rechts des Gekreuzigten, und versucht den Körper des Verstorbenen vor dem Herabfallen vom Kreuz zu bewahren. Er wird durch seine Kleidung als wohlhabender Mann, dem Hohen Rat zugehörig, ausgezeichnet. Er trägt eine Art Turban, einen langen Mantel in Blau, Rot und Gold gehalten sowie rote Strümpfe und kniehoch schwarze Stiefel. Der Blick richtet sich auf den Gekreuzigten.

Die Figur des Josef von Arimathäa (Abb.32) ist als Hommage an Juan de Juní zu verstehen. Der Vergleich wird besonders deutlich bei der Betrachtung der *Grablegung Christi* dieses Künstlers, die zwischen 1541 und 1545 entstand. Dieses Werk wurde von dem Mönch Antonio de Guevara für seine Grabeskapelle im ehemaligen Franziskanerkonvent von Valladolid in Auftrag gegeben. Dieses auch aus überlebensgroßen Figuren gestaltete Ensemble hatte folglich die Funktion der künstlerischen als auch thematischen Gestaltung eines Grabmals inne und ist nicht als *Paso* zu klassifizieren.³⁴⁷ Die Ausarbeitung der Gesichtszüge von Josef von Arimathäa (Abb.33) in dieser skulpturalen Szene von Juní fungierte dennoch als Inspirationsquelle für Fernández, was zeigt, dass der galicische Künstler bei der Modellierung von bestimmten Details nicht nur *Pasos* als Vorbilder heranzog, sondern auch andere Skulpturengattungen, die, wie in diesem Falle, die Passion Christi visualisieren. Beide Figuren zeichnen sich durch ein rustikal wirkendes Gesicht mit tiefen Falten auf der Stirn und herabhängenden Mundwinkeln aus. Dieser Ausdruck soll als Hinweis auf die Anstrengung der

³⁴⁶ Parrado del Olmo 2003, S.323.

³⁴⁷ Martín González 1955, S.10-11.

Kreuzabnahme zu verstehen sein.³⁴⁸ Abgesehen von der Orientierung am Gesicht könnte Gregorio Fernández auch die orientalische Kleidung der Figuren von Juní's *Grablegung Christi* übernommen haben, wobei nicht vergessen werden darf, dass die Darstellung von Joseph von Arimathäa und Nicodemus in orientalischen Gewändern schon lange als Tradition galt.³⁴⁹ Als Erfindung von Juní ist diese besondere Garderobe folglich nicht zu betrachten, er und seine Kunst scheinen aber die Vermittler zwischen den früheren Werken und Fernández zu sein. Diese starke Orientierung an Juan de Juní seitens Fernández lässt sich möglicherweise damit begründen, dass er, nachdem er die Werkstätten dieses Bildhauers gekauft hatte, sich von bestimmten Modellen Inspiration holte.

Nicodemus, auf der hinteren Leiter und somit links positioniert, hält den rechten Arm Christi, der bereits vom Kreuz befreit wurde. Diese Figur ist durch ihren langen Bart gekennzeichnet und wie schon Josef von Arimathäa durch eine orientalisch wirkende Kleidung, was vor allem auf Grund des weiß-gräulichen Turbans mit blauen Streifen erkennbar wird (Abb.34). Der Blick von Nicodemus ist auf die Madonna gerichtet. Er trägt einen roten Mantel mit ockerfarbenen Kragen. Seine Stiefel sind schwarz und werden durch goldene Umschläge und angedeutete Schnallen geprägt. Die Gestaltung der Kleidung weist ihn als reichen Pharisäer aus.³⁵⁰

Hinter dem Kreuz steht ein Jüngling, der versucht, die Beine Christi von den Nägeln zu befreien (Abb.35.). Er hält einen Hammer in seiner rechten Hand und zieht einen Nagel aus dem Kreuz und aus dem Fuß Christi. Der Bursche trägt im Gegensatz zu Josef von Arimathäa und Nicodemus zeitgenössische Kleidung und zeigt ein sehr jugendliches Aussehen. Die Bekleidung erinnert an die Uniformen von Soldaten, die in Flandern stationiert waren und bei den Figuren von Fernández öfter Anwendung finden.³⁵¹ Diese Art von Gewand tragen auch schon die drei Komparsen im *Einzug Christi in Jerusalem*. Das Hemd des Jünglings ist ockerfarben und darüber trägt er ein längeres, ärmelfreies Wams in schwarz-bräunlichen Tönen, mit goldenen Bändern verziert. Als Beinbekleidung trägt er Stiefel. Er hat braune Augen, sein braunes Haar trägt er kurz und es ist gelockt. Auch sein Blick reflektiert das furchtbare Erlebnis der Kreuzigung (Abb.36).

Dieser Bursche bleibt im Gegensatz zu den anderen Personen anonym, ist aber ein wichtiges Element der ganzen Szene, da durch seine Darstellung die Rundumansicht dieses

³⁴⁸ Travieso Alonso 2011, S.222.

³⁴⁹ Burrieza Sánchez 2004, S.63-64.

³⁵⁰ Travieso Alonso 2011, S.226.

³⁵¹ Ebenda.

Pasos erst möglich wird.³⁵² Fernández legt durch die Positionierung dieser Figur hinter dem Kreuz eine weitere Blickrichtung fest, die zuerst ungewöhnlich erscheint, in der Prozession aber die gesamte Szenerie abrundet und vervollständigt.

Der Gekreuzigte selbst ist nackt dargestellt, nur seine Genitalien werden mit einem aus echtem Stoff bestehenden, weißen Leintuch bedeckt (Abb.37). Der tote Körper, gekennzeichnet durch die stark blutende Seitenwunde, sackt durch die Abnahme vom Kreuz in sich zusammen, so wie auch der Kopf Christi mit einer leichten Neigung nach rechts vornüber hängt. Er trägt lange, braune Haare und einen Bart, der von leichten Wellen durchzogen ist. Einige Strähnen fallen über seine Stirn. Die Haarpracht erweckt den Eindruck von feuchten Haaren.³⁵³ Obwohl Christus bereits tot ist, zeigt Gregorio Fernández die Augen des Heilands halb geöffnet, was vermutlich auf die *Offenbarungen* der Birgitta von Schweden zurückzuführen ist. Sie spricht von halb toten Augen.³⁵⁴ Mit dieser Idee der gerade noch offenen Augen strebt Gregorio Fernández eine Verbindung zum Betrachter der Szene an, also zum Gläubigen, der Anteil nimmt an der Passion. Auch der Mund ist halb geöffnet, weist aber im Gegensatz zu den Augen auf den bereits erfolgten Tod hin. Die erschlafften Muskeln lassen eine Kontrolle des Körpers nicht mehr zu, was zum Herabhängen des Unterkiefers führt (Abb.38).

Bei der Christus Figur sind die erwähnten *postizos* besonders gut zu erkennen. Die Augen bestehen aus Glas und die Zähne aus Elfenbein. Der Körper ist übersät mit Wunden (Abb.39), die einer sehr expressiven Gestaltung unterzogen wurden, um die Erinnerung an die Passion noch deutlicher zu machen. Auch hier verwendete der Bildhauer künstliche Elemente, wie Kork und Leder, um den Wunden Plastizität zu verleihen.³⁵⁵ Der Körper und auch das Antlitz wurden von Fernández ähnlich seiner *Cristo Yacente* Figuren ausgearbeitet. Vergleichbar ist etwa der Körper des *Cristo Yacente* von 1625, der sich heute im Skulpturenmuseum von Valladolid befindet (Abb.40). Auch die halb geöffneten Augen³⁵⁶ des toten Christus finden sich in diesem Beispiel wieder. Es wird deutlich, dass sich Fernández bei seinen Jesus Darstellungen an die von ihm entwickelte Typologie hielt. Er benutzte ein Stereotyp, das in seinem gesamten Werk zu finden ist. Dieser Zug war wichtig, um den Wiedererkennungswert der Figuren von Gregorio Fernández zu steigern,

³⁵² Travieso Alonso 2011, S.210.

³⁵³ Gómez-Moreno 1953, S.20.

³⁵⁴ Suecica 1989, S.86.

³⁵⁵ Travieso Alonso 2011, S.217.

³⁵⁶ Die erste *Cristo Yacente* Darstellung von Gregorio Fernández aus dem Jahr 1609 für die San Pablo Kirche von Valladolid zeigt den Leichnam mit geschlossenen Augen. Ab 1615 werden die Figuren aber einheitlich mit halb offenen Augen dargestellt.

denn die Betrachter einer Skulptur, sei sie für eine Prozession gestaltet oder für einen Altar, ordneten diese auf Grund einer bestimmten Typologie einem bestimmten Künstler zu.³⁵⁷

Diese Gruppe, bestehend aus Joseph von Arimathäa, Nicodemus, dem Jüngling und Christus, bildet nicht nur auf Grund ihrer aufsteigenden Anordnung innerhalb der Szene auf beziehungsweise hinter den Leitern und dem Kreuz, sondern auch wegen des dramatischen Inhalts der Darstellung, dem Vorgang der behutsamen Abnahme des Leichnams Christi, den theatralischen Höhepunkt der gesamten Komposition.³⁵⁸

Die vordere Szene besteht zum einen links stehend aus der zeitgenössisch gekleideten Maria Magdalena, die zu Christus blickt und den linken Arm vor ihrem Körper hält. Auch ein Taschentuch trägt sie in dieser Hand, um sich die Tränen abzuwischen, die ihr über die Wangen rollen. Wichtig bei dieser Person ist der Versuch, ihre inneren Gefühle durch die emotionsgeladene Gestaltung ihres Gesichts nach außen zu transportieren (Abb.41).³⁵⁹ Ihre rechte Hand ist von ihrem Körper weggestreckt. Maria Magdalena zeichnet sich wie der Jüngling durch zeitgenössische Kleidung aus, die Travieso Alonso zum Anlass nimmt, diese Figur mit einer Malerei von Zurbarán aus dem Jahr 1630 zu vergleichen (Abb.42). Ähnlich wie die *Heilige Agatha* des Sevillaners trägt Maria aus Magdala ein olivfarbenes Kleid mit roten und goldenen Manschetten und einen roten Umhang, der zwei Knoten in Höhe des Nackens aufweist.³⁶⁰ Die Gestaltung der Kleidung lässt Maria Magdalena sehr voluminös wirken. Auch ihr langes Haar ist zeitgenössisch frisiert und wird am Hinterkopf durch eine runde Spange gehalten (Abb.43).

Zum anderen befindet sich der Evangelist Johannes auf der rechten Seite der Plattform und beobachtet das Geschehnis der Kreuzabnahme. Voller Schreck breitet er seine Arme aus und blickt schmerzerfüllt auf Christus. Auch er wird als Jüngling mit sehr feinen, von Leid und Trauer geprägten Gesichtszügen präsentiert (Abb.44). Seine Kleidung entspricht der Antike, gekennzeichnet durch eine voluminöse, grüne Tunika, die in der Taille geschnürt ist und einen roten Mantel, der darüber geworfen ist. Des Weiteren trägt er einfache Sandalen. Wie auch die anderen ranghöheren Figuren werden seine Augen nicht einfach

³⁵⁷ Nancarrow Taggard 1999, S.206.

³⁵⁸ Travieso Alonso 2011, S.206.

³⁵⁹ Ebenda, S.231.

³⁶⁰ Ebenda, S.235.

bemalt, sondern mit Hilfe von Glas dargestellt. Zudem sind seine Zähne aus Knochen gefertigt.³⁶¹

Schräg gegenüber dem Gekreuzigten sieht man auf einem Felsen die Mutter Gottes mit ausgebreiteten Armen sitzen, die bereit ist, ihren verstorbenen Sohn in Empfang zu nehmen. Der Ikonographie entsprechend trägt die Gottesmutter eine rote Tunika, die in der Taille gebunden ist und einen blauen Mantel. Ein Kopftuch umspielt ihr pathetisch gestaltetes Gesicht, das, wie bei Maria Magdalena, Tränen aufweist (Abb.45). Diese Darstellung der Gottesmutter entspricht der Funktion der *Madre Dolorosa*, auf die bereits hingewiesen wurde (Abb.46). Das Vorbild dieser Madonna der Vera Cruz Bruderschaft findet man bei einer Darstellung von Juan de Juní. Angefertigt wurde dieses Objekt für die Angustias Bruderschaft von Valladolid im Jahr 1561. Es zeigt die Muttergottes am Boden sitzend, voller Wehmut auf ihren dahingeschiedenen Sohn wartend und zu Gott im Himmel aufblickend (Abb.47).³⁶² Die Vorbildwirkung dieser *Madre Dolorosa* von Juní muss jedoch auf die Konzeption einer sitzenden und trauernden Madonna beschränkt bleiben, denn bei der Betrachtung der Gesichter dieser zwei Marien zeigt sich bei Juní eine noch stärkere Expressivität als beim Werk von Fernández.³⁶³ Der galicische Künstler schien bei dem Versuch dem Antlitz der Gottesmutter individuelle Gesichtszüge zu verleihen, etwas zurückhaltender gewesen zu sein. Dies mag in Zusammenhang stehen mit der Funktion seiner *Madre Dolorosa*. Sie war Teil einer aus sieben Personen bestehenden Komposition, bei der der Fokus auf Christus gelegt wurde, der somit die expressivste Gestaltung erhielt.

Zusätzlich zu den expressiven Gesichtszügen zeigen auch die Arme der beiden Madonnen unterschiedliche Dispositionen, da sich im Modell von Juní die Gottesmutter voller Schmerz an die Brust greift. Im Werk von Fernández sind ihre Arme geöffnet, um den gestorbenen Sohn, der gerade vom Kreuz genommen wird, zu empfangen.³⁶⁴

In Bezug auf die Figur Mariens muss noch erwähnt werden, dass sich die Originalskulptur am Hauptaltar der Kirche befindet und im *Paso* durch eine exakte Kopie von Pedro Sedano aus dem Jahr 1757 ersetzt wurde.³⁶⁵ Dieser Austausch ist darauf zurückzuführen, dass die Gestalt Mariens eine besondere Verehrung erfuhr und deshalb beschlossen wurde, eine

³⁶¹ Travieso Alonso 2011, S.231.

³⁶² Martín González 1993, S.12.

³⁶³ Gómez-Moreno 1953, S.27.

³⁶⁴ Travieso Alonso 2011, S.210.

³⁶⁵ Ebenda, S.239.

separate Aufstellung der Skulptur am wichtigsten Ort der Kirche zu ermöglichen.³⁶⁶ Außerdem sollte die Einzelfigur der *Madre Dolorosa* in den Prozessionen zum Einsatz kommen und in dieser Funktion die Hauptprozession der Bruderschaft, die *Regla de la Santa Vera Cruz*, am Gründonnerstag abschließen.³⁶⁷

Es kann festgestellt werden, dass die vordere Gruppe voller Schrecken die Kreuzabnahme Christi beobachtet und somit sinnbildlich für den Betrachter der Prozession steht.³⁶⁸ Dazu ist auch der Jüngling hinter dem Kreuz zu zählen. Er ist zwar direkt an der Kreuzabnahme beteiligt, lenkt jedoch, wie die Gruppe um Maria, den Blick des Publikums auf das wahre, sich in der Höhe abspielende Geschehnis. Abgesehen von den formalen Gegebenheiten stellt auch die zeitgenössisch wirkende Kleidung des Jünglings und von Maria Magdalena einen Bezug zum Betrachter und zur Gegenwart her. Im Falle der Magdalena hängt die gewählte Kleidung stark mit ihrer biblischen Rolle zusammen. Im Gegensatz zur Muttergottes und zu Johannes symbolisiert sie eher die irdische, sündige Seite. Dadurch lässt sich die Wahl der zeitgenössischen Kleidung begründen, die den Betrachter ansprechen soll. Es erfolgt eine Verbindung des sündigen Gläubigen, der die Szene beobachtet, mit der sündigen Maria Magdalena, die ebenfalls Zeugin der Kreuzabnahme Christi ist. Der Bursche in zeitgenössischer Kleidung ist im Gegensatz dazu eher eine neutrale Vermittlerfigur.

Die Bewegungsabläufe der einzelnen Personen dieses *Pasos* mögen auf den ersten Blick übertrieben wirken. Bei genauerer Betrachtung wird aber der Sinn dahinter deutlich, denn erstens werden bestimmte Momentaufnahmen der Passion Christi gezeigt, vergleichbar mit dem in einer bestimmten Situation festgehaltenen Moment einer Fotografie, und zweitens sind diese übertriebenen Ausformulierungen der Bewegung nötig, damit die Figuren des *Pasos* in den Prozessionen wirken und auch aus der Entfernung noch zu erkennen sind. Die extremen Posen, in denen die überlebensgroßen Personen verharren, zeigen daher eine deutliche Weiterentwicklung seit der Darstellung des *Einzugs Christi in Jerusalem*.

Zum Zeitpunkt der Entstehung der *Kreuzabnahme Christi* befand sich Gregorio Fernández in einem künstlerischen Stadium der Reife.³⁶⁹ Typisch hierfür ist die exakte Ausarbeitung der Haare und der Bärte sowie der schlanken und klassisch antikisierend wirkenden

³⁶⁶ García Chico 1962, S.22.

³⁶⁷ Burrieza Sánchez 2004, S.63.

³⁶⁸ Travieso Alonso 2011, S.210.

³⁶⁹ Parrado del Olmo 2003, S.324.

Formgebung des Körpers Christi.³⁷⁰ Die anderen Personen sind vollständig mit Kleidung bedeckt, die sich durch ihr Volumen und groß ausformulierte, scharfkantige Faltenwürfe auszeichnet. Auch diese Elemente sind als Charakteristika von Gregorio Fernández zu werten.³⁷¹ Weiche und feingeschwungene Falten, die eine filigrane und bis ins Detail definierte Ausarbeitung zeigen, gibt es bei Fernández nicht. Gómez-Moreno sieht sich daher an die Falten der spanisch-niederländischen Schule des 15. Jahrhunderts erinnert.³⁷² Navarrete Prieto erkennt die von Fernández gewählten Faltenwürfe außerdem in einem Stich des Buches *Investigación sobre el sentido oculto del Apocalipsis* von Luis de Alcázar aus dem Jahr 1614 wieder (Abb.48). In der Darstellung des Heiligen Johannes mit einem Engel sind Draperien zu sehen, an denen sich Gregorio Fernández orientiert haben könnte.³⁷³ Auch hier dominiert eine scharfkantige und eckige Gestaltung, die die Gewänder dieses Stiches wie die einer Skulptur wirken lassen.

Was hingegen die Gestaltung der Gesichter der Figuren betrifft, wird eine sehr expressive und detaillierte Formulierung evident, die Fernández für alle seine Skulpturen wählte. Im Falle der *Kreuzabnahme Christi* verdeutlicht er somit ihre Funktion als Darsteller einer dramatischen Szene der Leidensgeschichte des Heilands. Vergleicht man die Köpfe der *Kreuzabnahme* etwa mit denen des *Einzugs Christi in Jerusalem*, so ist der Versuch die Gesichter mit speziellen Charakterzügen zu versehen bei Fernández dominanter als bei den früheren *esculturas de papelón*. Dennoch soll darauf hingewiesen werden, dass in dem *Paso* des 16. Jahrhunderts erste Versuche der Individualisierung und der Verleihung ausdrucksstarker Gesichter erkennbar sind. In diesem Zusammenhang ist an den im Antlitz Christi widergespiegelten Ausdruck von Demut zu denken. Nichtsdestotrotz lassen die früheren Figuren Expressivität und Individualität noch missen, was einerseits an dem Künstler liegen mag, der eine solch genaue Definition noch nicht beherrschte, andererseits hängt dies möglicherweise auch mit dem Inhalt der dargestellten Szene zusammen, dem triumphalen Einzug Christi in Jerusalem. Hier werden noch nicht verzweifelte oder von Leid erfüllte Ausdrücke verlangt.

Des Weiteren trifft Gregorio Fernández bei der Gestaltung der Gesichter eine Unterscheidung der Figuren. Einerseits findet man in diesem *Paso* edel wirkende Formulierungen, andererseits zeigen Joseph von Arimathäa und Nicodemus etwas derbe

³⁷⁰ Travieso Alonso 2011, S.216.

³⁷¹ Parrado del Olmo 2003, S.324.

³⁷² Gómez-Moreno 1953, S.20.

³⁷³ Navarrete Prieto 1999, S.61.

und rustikale Gesichter. Es entsteht dadurch der Eindruck, dass Gregorio Fernández bestimmte Figuren einer edleren Gestaltung unterzog, sie mehr idealisierte als andere. Bei manchen *Pasos*, wie etwa der *Kreuztragung Christi* von 1616 für die Pasión Bruderschaft von Valladolid, sieht man diese Unterscheidung, die den Figuren durch die Bearbeitung der Gesichter zuteil wird, besonders deutlich. Der Soldat wirkt grob und karikiert (Abb.49). Maria und Christus überzeugen hingegen durch ihre fein ausformulierten Antlitze (Abb.50 und 51). In diesem Fall bezweckt der Bildhauer eine Unterscheidung von oder Einteilung in Gut und Böse an Hand der Gesichter. Dies ist aber nicht nur als typischer Handgriff des Fernández anzusehen, sondern vielmehr als alte Tradition zu werten, denn dadurch wurden zumindest in den früheren Jahrhunderten eine gewisse Reaktion und Emotionen im Publikum der Prozessionen hervorgerufen.³⁷⁴ Man hielt zu den idealisierten Figuren und verurteilte die Karikaturen.

Dennoch trifft diese Annahme nicht komplett auf die *Kreuzabnahme Christi* zu, denn hier wurden Joseph von Arimathäa und Nicodemus mit gröberen Gesichtszügen ausgestattet, ähnlich dem erwähnten Soldaten, obwohl diese zwei Personen Christus unterstützen. Das könnte daran liegen, dass sie sich noch zu sehr auf der irdischen Seite befinden, um einer idealisierten Gestaltung würdig zu sein. Warum allerdings der Jüngling, der eigentlich nicht mehr als eine Vermittlerrolle einzunehmen scheint, auch diese Christus ähnliche filigrane Ausformulierung erhielt, ist dieser Einteilung folgend schwer nachzuvollziehen. Möglicherweise dachte Gregorio Fernández bei der Schaffung dieser Figur an die direkte Verbindung des Betrachters zu Christus, wegen seiner Rolle als Vermittler, und verlieh dem Gesicht des Jünglings eine feinere Gestaltung, um das Hervorrufen negativer Reaktionen des Publikums zu vermeiden, wie es beispielsweise bei Soldaten der Fall war.

6.2.5. Mögliche Inspirationsquellen für die Gestaltung

Was die künstlerischen Vorbilder für diese Darstellung betrifft, so wurde auf Einzelbeispiele bereits bei der Besprechung der jeweiligen Figur eingegangen.

In der Literatur wird außerdem in Hinblick auf das Arrangieren der Figuren der *Kreuzabnahme Christi*, unter anderem, auf italienische Quellen verwiesen. Üblicherweise besaßen die Künstler-Werkstätten eine Sammlung unterschiedlicher Materialien, wie Stiche, Skizzen und Zeichnungen, die als Inspirationsquellen für die eigene Produktion

³⁷⁴ Álvarez Aller 2008, S.447.

dienten.³⁷⁵ Aus diesem Grunde ist es auch möglich, dass Fernández verschiedene, nicht aus Spanien stammende Darstellungen der Kreuzabnahme kannte. Travieso Alonso wertet daher die *Kreuzabnahme Christi* von Rosso Fiorentino, die im Jahr 1521 entstand, als mögliche Inspirationsquelle (Abb.52).³⁷⁶

Bei der Betrachtung dieses Beispiels wird allerdings deutlich, dass diese Version einer Kreuzabnahme lediglich als allgemeines Vorbild heranzuziehen ist. Zwar ist ein Vergleich der Figuren von Josef von Arimathäa und Nicodemus möglich, da sich diese sowohl bei der Darstellung von Fernández als auch bei Fiorentino auf den zwei Leitern befinden, die an das Kreuz Christi gelehnt sind, und ähnliche Haltungen einnehmen sowie Tätigkeiten durchführen.³⁷⁷ Die Figuren der Madonna, der Maria Magdalena und des Johannes weisen in der Komposition von Gregorio Fernández jedoch eine komplett andere Darstellung und Positionierung auf. Außerdem werden in der italienischen Version mehr weibliche Figuren miteinbezogen.

Zusätzlich weist Travieso Alonso noch auf spanische Darstellungen der Kreuzabnahme Christi hin, wie etwa auf die Kompositionen von Pedro Machuca und Pedro de Campaña, die beide im Jahr 1547 entstanden sind. Obwohl sich im Werk von Machuca wesentlich mehr Personen befinden als in der dreidimensionalen Darstellung der *Kreuzabnahme* von Fernández, können ein paar figürliche Dispositionen verglichen werden (Abb.53). Maria befindet sich in der gemalten Darstellung ebenfalls am linken Rand der Szene und auch die Position Maria Magdalenas sowie ihre dargestellte Reaktion beim Erblicken des Gekreuzigten lässt Vergleiche zu.³⁷⁸ Im Werk von de Campaña erinnern die Positionen von Josef von Arimathäa und Nicodemus ansatzweise an Fernández, dieser spanische Künstler bezieht aber auch mehr Darsteller in das Geschehnis ein (Abb.54).

Was alle Vergleichsbeispiele gemeinsam haben, ist der Jüngling, der Josef von Arimathäa und Nicodemus bei der Abnahme des Gekreuzigten unterstützt. Allerdings vollführt er diese Aufgabe in anderer Weise als beim Werk von Gregorio Fernández. Es scheint auf den ersten Blick, als würden die Maler dieser Figur mehr Beachtung schenken als der spanische Bildhauer, da sich der Jüngling oft im Vordergrund und auch in der Mitte des dargestellten Geschehnisses befindet. Fernández positioniert ihn hingegen hinter das Kreuz. Da es sich bei der *Kreuzabnahme Christi* des galicischen Künstlers jedoch um eine

³⁷⁵ Travieso Alonso 2011, S.207.

³⁷⁶ Ebenda, S.209.

³⁷⁷ Ebenda, S.210.

³⁷⁸ Ebenda, S.209.

Skulpturengruppe für eine Prozession handelt, hängt diese Positionierung mit den Blickrichtungen, die während der Prozessionen entstehen, zusammen. Der Standort des Jünglings zeigt außerdem, dass die *Kreuzabnahme Christi* nicht für einen Kircheninnenraum konzipiert wurde, denn beim Betrachten der Komposition im Inneren der Vera Cruz Kirche ist diese Person nicht leicht zu erkennen.

Eine weitere Inspirationsquelle, die Fernández wahrscheinlich nicht in natura gesehen hatte, die aber auch durch Stiche verbreitet worden war, stellt die *Kreuzabnahme Christi* von Antonio Begarelli dar (Abb.55). Dieses Werk entstand 1530 und wurde für die Franziskanerkirche von Modena angefertigt. Es zeigt sich folglich auch bei diesem Werk, die von den Franziskanern besonders geförderten plastischen Darstellungen der Vita Christi, um die Heilsgeschichte den Menschen deutlich vor Augen führen zu können. Auch wenn die Figuren aus Terrakotta zum Großteil andere Positionen einnehmen, wird dieses Werk in der jüngeren Literatur als Vorbild herangezogen.³⁷⁹ Wie bei den bereits erwähnten Vergleichsbeispielen ist natürlich auch hier eine Anregung für Fernández möglich. Maßgebend für die spanische Prozessionsgruppe wäre diese Darstellung, wenn der spanische Künstler die Möglichkeit gehabt hätte, sich diese dreidimensionale Szene in Modena anzusehen. Da er aber keine Italienreise unternommen hat, konnte er, wenn überhaupt, dieses Werk wieder nur als zweidimensionale Komposition in Form eines Stiches betrachten. Aus diesem Grund ist die *Kreuzabnahme Christi* von Begarelli als Vorbild für die *Kreuzabnahme Christi* von Fernández nicht anders zu werten als ein anderer zweidimensionaler Entwurf. Davon abgesehen, wurde die italienische Darstellung eigens für die Kirche in Modena entworfen und war nicht für den Transport während einer Prozession gedacht. Es fällt daher der entscheidende Faktor der Rundumansicht weg, der für Skulpturen der Semana Santa Prozessionen wesentlich war, da nur damit die *Pasos* ihre volle Wirkung entfalten konnten.

In Anbetracht weiterer skulpturaler Vorbilder könnte die *Kreuzabnahme Christi* entscheidend gewesen sein, die der Vera Cruz Bruderschaft vor der Komposition von Fernández in den Prozessionen diene. Da diese auf Grund des leicht vergänglichen Materials aber nicht mehr erhalten ist, lässt sich dies nicht untersuchen.

Wie die Vergleichsbeispiele zeigen, sind gewisse Inspirationen sicherlich gegeben, allerdings gibt es keine gemalten Werke und keine Stiche, die als direktes Vorbild für Gregorio Fernández fungierten, da diese Werke durch ihre Zweidimensionalität auf Papier

³⁷⁹ Travieso Alonso 2011, S.207.

gefesselt waren und somit eine andere Wirkung erzeugten, als es bei Skulpturen für Prozessionen gewünscht war. Es entsteht daher der Eindruck, dass die von den Forschern getroffene Auswahl an Vergleichen versucht, die *Kreuzabnahme Christi* von Gregorio Fernández in die Reihen der großen und kunsthistorisch häufiger behandelten Meister zu stellen, um so die künstlerischen Qualitäten des *Pasos* hervorzuheben.

Am besten nachzuvollziehen ist die Orientierung an einzelnen Figuren aus verschiedenen Ensembles, die sich in der näheren Umgebung des galicischen Meisters befanden, wie die Figur des Josef von Arimathäa der *Grablegung Christi* von Juní zeigt. Folglich entwickelte Fernández eine eigene bildhauerische Ausformulierung, erhielt aber dennoch auch Einflüsse von den großen vallisoletanen Bildhauern wie Juan de Juní oder Alonso Berruguete.

6.2.6. Die *Kreuzabnahme Christi* als Vorbild

Abgesehen von den möglichen Vorbildern, war dieser *Paso* selbst sehr anregend und ideengebend für die Gestaltung von Prozessionsskulpturen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Dabei ist aber zu erwähnen, dass die Präsenz und Bühnentauglichkeit der Figuren von Fernández nicht übertroffen wurden, sondern zumeist nur als Nachahmung zu interpretieren sind und an Ausdruckskraft verloren haben.

Ein Paradebeispiel für diese Imitation ist die Darstellung der *Kreuzabnahme Christi* von Francisco Díaz de Tudanca aus dem Jahr 1663 (Abb.56). Sie wurde von der Angustias Bruderschaft von Medina de Rioseco in Auftrag gegeben und zeigt eindeutig eine Reproduktion des vallisoletanen *Pasos*.³⁸⁰ Für die Bemalung waren Pedro de Mondragón und Lucas de Ávila zuständig.³⁸¹ Interessant ist, dass oft bei den Nachfolgern von Gregorio Fernández, die eindeutig in seinem Schatten standen, die zuständigen Fassmaler der Holzskulpturen bekannt sind.

Der vallisoletane Meister weist beim Vergleich der beiden Werke eine feinere und expressivere Gestaltung der einzelnen Figuren auf.³⁸² Dies wird deutlich bei der Betrachtung der Gesichter und auch des nackten Körpers Christi, der bei Fernández eine stärkere, aber auch eleganter wirkende Definition erfuhr als bei Díaz de Tudanca. Burrieza Sánchez bezeichnet daher diesen Bildhauer als einfachen Imitator, der die von Gregorio

³⁸⁰ Parrado del Olmo 2003, S.324.

³⁸¹ Travieso Alonso 2011, S.247.

³⁸² Ebenda.

Fernández konzipierte Theatralik in seiner Komposition auf Grund der fehlenden Versinnbildlichung von Leid und Schmerz in den Gesichtern und Körpern der Figuren nicht erreichen konnte.³⁸³ Es stellt sich nun die Frage, ob es abgesehen vom Werk von Fernández, keine andere Darstellung dieses Abschnittes der Passion gegeben hat, die nachahmenswert gewesen wäre. Laut Travieso Alonso ist diese Komposition aber der älteste spanische *Paso*, der die *Kreuzabnahme Christi* zeigt³⁸⁴ und für Kastilien offensichtlich der Inbegriff einer solchen Szene, an der man sich lange orientierte.

Díaz de Tudanca, der ab etwa 1655 tätig war, bezog sich stark auf die Werke von Fernández, und versuchte auch eine weitere Figur des großen Bildhauers zu imitieren. Es handelt sich dabei um eine Kopie der *Dornenkrönung Christi*, die von der Jesús Nazareno Bruderschaft von León in Auftrag gegeben wurde.³⁸⁵ Die starke Orientierung an den Prozessionsensembles von Fernández lag aber nicht allein an der Vorliebe des Bildhauers für die Skulpturen des galicischen Künstlers, sondern auch daran, dass die Bruderschaft einen *Paso* „*a imitación del que tiene la cofradía de la santa bera cruz de esta ciudad de Valladolid que hizo gregorio fernandez*“³⁸⁶ forderte.

Die neueste Literatur erwähnt noch ein weiteres Beispiel aus dem 20. Jahrhundert, das bei genauer Betrachtung mit der Darstellung von Gregorio Fernández nicht mehr viel gemeinsam hat. Diese *Kreuzabnahme Christi* aus dem Jahr 1945 stammt von Luis Marco Pérez und befindet sich in Cuenca (Abb.57). Auftraggeber war die Santísimo Cristo de la Salud Bruderschaft.³⁸⁷ Die neuere Produktion zeigt eindeutig einige Veränderungen in der Komposition und auch der Ausführung der Figuren, sie entsprechen nicht mehr einer genauen Imitation, wie zum Beispiel es noch bei der *Kreuzabnahme Christi* des Francisco Díaz de Tudanca der Fall war. Über die Jahrhunderte hinweg nahm die Orientierung an den Modellen von Fernández ab, was zu abgeänderten, teilweise weniger ausdrucksstarken Schöpfungen führte und schlussendlich in einer seriellen Produktion³⁸⁸ von *Pasos* für die spanische Semana Santa endete.

³⁸³ Burrieza Sánchez 2004, S.80.

³⁸⁴ Travieso Alonso 2011, S.247.

³⁸⁵ Burrieza Sánchez 2004, S.62.

³⁸⁶ Zitiert nach: Burrieza Sánchez 2004, S.79.

³⁸⁷ Travieso Alonso 2011, S.249.

³⁸⁸ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden in der katalanischen Stadt Olot die ersten Werkstätten gegründet, die sich der seriellen Produktion der *Pasos* annahmen. Eine der bekanntesten erhielt den Namen *El arte cristiano* und ist auch heute noch für die Anfertigung von Prozessionsfiguren für die Semana Santa und von monumentalen Krippen zuständig. Vgl. Álvarez Vicente 2011, S.46-47.

6.3. Die Weiterentwicklung: *Das Gebet am Ölberg*, Andrés Solanes, 1629-30

Was die Nachfolger von Gregorio Fernández betrifft, so ist vor allem Andrés Solanes hervorzuheben. Er steht direkt in der Tradition dieses Künstlers. Verwunderlich ist das nicht, denn die Kunst von Fernández war in Valladolid und in der Umgebung dieser Stadt so dominant, dass sich seine Kollegen und auch die nachfolgenden Generationen an Bildhauern verpflichtet fühlten, seine bildhauerischen Ausformulierungen zu imitieren. Dies lag auch an der großen Werkstatt von Fernández, die die Ausbildung der meisten Bildhauer dieser Region übernahm und in der man die Ideen des Meisters vermittelte. Sein Werk und seine Bilderfindungen wurden einerseits im 17. Jahrhundert weitergetragen, andererseits konnte dadurch aber auch keine Vielfalt an unterschiedlichen bildhauerischen Ideen aufkommen.³⁸⁹

Ob sich die nachfolgende Generation nun wirklich verpflichtet fühlte, die Figuren von Gregorio Fernández nachzuahmen, ist möglich, allerdings muss auch betont werden, dass die Typologien und die physiognomische Gestaltung der Figuren des großen *imageros* als Vorgaben angesehen wurden, an die man sich hielt, weil keine anderen Beispiele vorhanden waren. Inwieweit eventuell auch die früheren *esculturas de papelón* ausschlaggebend waren, kann leider auf Grund des fehlenden Anschauungsmaterials nicht mehr nachvollzogen werden. Andere Vorbilder und Orientierungspunkte gab es nicht. Lediglich Francisco de Rincón hätte eine entscheidende Rolle spielen können. Auf Grund seines frühen Todes nahm jedoch Gregorio Fernández eine Monopolstellung ein.

Ein Werk, das die starke Orientierung an Fernández auch nach seinem Tod beweist, ist der *Paso Cristo de la Cruz a María* der Piedad Bruderschaft (Abb.58) von Valladolid. Dieses Prozessionsensemble entstand 1642 und die ausführenden Künstler waren Antonio de Ribera sowie Francisco Fermín. Betrachtet man die unifarbene und in größeren Flächen ausgeführte Gestaltung der Kleidung und vor allem die Gesichtszüge von Josef von Arimathäa, der sich bei den Füßen Christi befindet, und Nicodemus, der den Oberkörper Christi hält, so sind eindeutig Reminiszenzen an die Gestaltung dieser Figuren der *Kreuzabnahme Christi* von Gregorio Fernández zu erkennen. Offensichtlich war der Drang etwas Neues zu entwickeln noch nicht vorhanden, was zusätzlich auch daran lag, dass die Figuren und Kompositionen von Fernández verständlich und allgemein gültig gestaltet

³⁸⁹ García Fernández 2008, S.321.

wurden und somit ihre Veränderung nicht zur Debatte stand. Zudem beharrten auch die Bruderschaften darauf, dass sich die Bildhauer an die Modelle von Fernández hielten,³⁹⁰ wie der Vertrag für die *Kreuzabnahme Christi* von Díaz de Tudanca bereits zeigte.

Ein weiteres Problem, welches in Verbindung mit den Nachfolgern von Gregorio Fernández auftritt, ist auf Grund der Ähnlichkeit der Figuren die Zuordnung zu einem bestimmten Künstler. Gesichert ist zum Großteil nur die Orientierung an den Ideen und Kompositionen dieses omnipräsenten Bildhauers.³⁹¹ Dies trifft auch auf Andrés Solanes zu, aber zumindest der im Folgenden zu besprechende *Paso des Gebets Christi am Ölberg* der Vera Cruz Bruderschaft stammt von diesem *imaginero*. Somit wird uns erlaubt, einen Blick in sein Schaffen zu werfen und einen Künstler kennenzulernen, der, neben Gregorio Fernández, Aufträge als Bildhauer von Prozessionsskulpturen erhielt.

6.3.1. Die Zuschreibung des *Gebets am Ölberg* und biografische Hinweise – Andrés Solanes

Auch bei Andrés Solanes besteht das Problem, wenig über sein Leben zu wissen. Er wurde vermutlich gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Valladolid geboren und ist, wie erwähnt, dem Künstlerkreis um Gregorio Fernández zuzurechnen.³⁹² Wahrscheinlich erhielt er seine Ausbildung zum Bildhauer in der Werkstatt dieses großen Meisters. Nach ihrer Absolvierung, eröffnete er seine eigene Werkstatt in der vallisoletaner Pfarrgemeinde San Miguel.³⁹³ Ab 1626 arbeitete der Künstler unabhängig von seinem Lehrmeister, pflegte aber dennoch eine professionelle und freundschaftliche Beziehung zu ihm.³⁹⁴ Diese enge Zusammenarbeit, die auch als schwieriger Abnabelungsprozess vom Lehrmeister interpretiert werden kann, beweist ein Wachsmoell, welches von den beiden Künstlern für die Piedad Bruderschaft von Valladolid angefertigt wurde. 1630 erhielten sie den Auftrag, in den dazugehörigen Dokumenten finden sich aber keine genauen Beschreibungen über das Aussehen und das Thema des zu konzipierenden Werkes. Wahrscheinlich sollte eine Grablegung Christi angefertigt werden. Erst nach dem Tod der beiden Künstler wurde dieser *Paso* nach einem neuen Konzept von anderen Künstlern ausgeführt, da das

³⁹⁰ Burrieza Sánchez 2004, S.79.

³⁹¹ Urrea Fernández 1984, S.349

³⁹² Urrea Fernández 1989, S.481.

³⁹³ García Rodríguez 2008, S.132.

³⁹⁴ Delfín Val 1990, S.255.

Wachsmodell von Fernández und Solanes nicht die Zustimmung der Bruderschaft erhielt.³⁹⁵

Viele der Werke von Andrés Solanes existieren nicht mehr, auch kein *Paso* einer anderen Bruderschaft kann ihm zugeordnet werden.³⁹⁶ Eine Rekonstruktion seines Œuvres gestaltet sich daher als äußerst schwierig. Noch erhaltene Beispiele beziehen sich zumeist auf Altardekorationen.³⁹⁷ Die wenigen vorhandenen Ausführungen des Künstlers zeigen jedoch die Herkunft seiner Ideen aus den Lehrjahren bei Gregorio Fernández. Sein Stil erinnert grundsätzlich an den seines Meisters, allerdings konnte er nie dessen ausdrucksstarke und von Emotionen dominierte Gestaltung der Figuren erreichen. Auch die formale Behandlung seiner Skulpturen entspricht einer harten und wenig feinfühligem Modellierung.³⁹⁸ Dies wird deutlich bei der Untersuchung der hier zu besprechenden Prozessionsgruppe im Vergleich mit den Figuren von Gregorio Fernández.

Im Gegensatz zu seinem Lehrmeister war es um die finanzielle Lage von Andrés Solanes schlecht bestellt. Er befand sich kurz vor seinem Tod nahe der Armutsgrenze, obwohl er im Laufe seines Lebens ständig mit Aufträgen beschäftigt war. Gegen Ende seines Daseins waren aber viele seiner künstlerischen Anfertigungen noch nicht bezahlt, weswegen er auch seine Schulden nicht begleichen konnte.³⁹⁹ Ab November des Jahres 1635 hielt er sich in der baskischen Stadt Vitoria auf, vermutlich auf Grund eines Auftrages, den er gemeinsam mit Gregorio Fernández auszuführen hatte. Mitte Dezember befand er sich im Haus des Malers Diego Pérez y Cisneros auf Grund einer Krankheit ans Bett gefesselt. Offensichtlich wusste er, dass sein Ende nahte, denn er ließ eine Art Testament verfassen, welches seine Frau als Erbin umsetzte. Darin erwähnte er die Schulden, die zu begleichen waren, und er verwies auf Gregorio Fernández, an den sich seine Frau wenden sollte.⁴⁰⁰ Am 20. Dezember desselben Jahres starb Andrés Solanes in Vitoria.⁴⁰¹

³⁹⁵ Martín González 1980, S.211, Delfín Val 1990, S.255.

³⁹⁶ Delfín Val 1990, S.255.

³⁹⁷ Vgl. Urrea Fernández, 1989.

³⁹⁸ García Rodríguez 2008, S.132.

³⁹⁹ Delfín Val 1990, S.256.

⁴⁰⁰ Urrea Fernández 1989, S.484.

⁴⁰¹ Delfín Val 1990, S.35.

6.3.2. Die Auftragserteilung des *Gebets am Ölberg*

1628 wurde beschlossen, den alten *Paso*, welcher das *Gebet Christi am Ölberg* zeigte, durch einen neuen, bestehend aus polychromierten Holzfiguren, zu ersetzen. Die frühere Fassung ist nicht mehr erhalten, wird aber von Tomé Pinheiro da Veiga in *La Fastiginia* beschrieben. Es erweist sich daher abermals die Relevanz dieser Quelle, um sich ein Bild von den älteren Prozessionsskulpturen machen zu können. Laut dieser Angaben zeigte der *Paso* das Gebet im Garten mit einem Engel, der sich auf einem Baum befand. Zusätzlich wurde diese Szene mit Soldaten und der Erzählung, in der Simon Petrus mit seinem Schwert das Ohr des Malchus abschneidet, ausgestattet.⁴⁰²

Lange Zeit wurde der neue *Paso* mit der Darstellung des *Gebets am Ölberg* nur dem Kreis um Fernández zugerechnet, nicht aber einem spezifischen Künstler. So spricht etwa García Chico von einem Bildhauer, der womöglich ein Nachfolger von Gregorio Fernández sei, dem es aber an Originalität fehle, denn er scheine sich eher an Modellen seines Meisters zu orientieren, als zu versuchen eigene Kreationen zu schaffen.⁴⁰³ Er hatte mit dieser Annahme teilweise recht, denn der neue Auftrag der Vera Cruz Bruderschaft ging nicht mehr an Gregorio Fernández, sondern an dessen Schüler, Andrés Solanes. Höchstwahrscheinlich fiel die Wahl auf diesen Bildhauer, wegen des erwähnten Gerichtsprozesses zwischen der Vera Cruz Bruderschaft und Gregorio Fernández auf Grund der ausstehenden Bezahlungen für die *Kreuzabnahme Christi*.⁴⁰⁴ Dass man sich für einen Schüler von Fernández entschied, hing mit dessen Monopolstellung im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts als Schöpfer von *Pasos* in Valladolid zusammen. Außerdem ging es der Bruderschaft sicherlich auch darum, ihr durch die Figuren dieses Meisters erreichtes Ansehen zu behalten und daher auf einen Nachfolger des bekannten *imagineros* zurückzugreifen. Der schlechte gesundheitliche Zustand von Gregorio Fernández ab 1624 könnte des Weiteren als Grund für die Erteilung des Auftrages an Andrés Solanes anzusehen sein. García Rodríguez glaubt außerdem, dass Fernández als Vermittler zwischen seinen Klienten und Kollegen fungierte und somit der Auftrag mit der Darstellung des *Gebets am Ölberg* an Andrés Solanes ging. Ferner weist er darauf hin, dass Fernández die Ausarbeitung womöglich einer abschließenden Überprüfung unterzog.⁴⁰⁵

⁴⁰² Pinheiro da Veiga 1916, S.11.

⁴⁰³ García Chico 1962, S.20.

⁴⁰⁴ Travieso Alonso 2011, S.201.

⁴⁰⁵ García Rodríguez 2008, S.132.

Die Funktion als Vermittler ist durchaus nachvollziehbar, sollte Fernández den *Paso* von Solanes allerdings nach dessen Fertigstellung begutachtet haben, so stellt sich die Frage, warum er die in der Forschung häufig betonte fehlende Ausdruckskraft nicht bemängelt hat und das Werk keiner Nachbearbeitung unterzog.

Wie beim *Einzug Christi in Jerusalem* und der *Kreuzabnahme Christi* dienen natürlich auch hier die Evangelien als grundlegende Quelle für die Gestaltung dieses Ensembles. Die Ölbergsszene wird sowohl bei Lukas als auch bei Matthäus erzählt. Am anschaulichsten ist die Version des Lukas⁴⁰⁶, da in diesem Evangelium auch der Jesus erscheinende und im *Paso* dargestellte Engel Erwähnung findet. Bei Matthäus liegt der Schwerpunkt eher auf der Beschreibung der schlafenden Jünger, die zumindest in der noch erhaltenen Version von Andrés Solanes nicht vorkommen.

6.3.3. Die Beschreibung des *Gebets am Ölberg*, 1629-30

Das *Gebet am Ölberg* kommt an Gründonnerstag und Karfreitag in den Prozessionen der Vera Cruz Bruderschaft zum Einsatz.⁴⁰⁷

Der heutzutage in der Vera Cruz Kirche aufgestellte *Paso* setzt sich aus zwei Figuren zusammen (Abb.59). Sie sind in einer der Nischen des nördlichen Seitenschiffes untergebracht und wegen des engen Raumes in einer Anordnung gezeigt, die während der Prozessionen nicht beibehalten wird. In diesem Fall sind die Figuren weiter voneinander entfernt und von allerlei vegetativen Elementen umgeben (Abb.60).

Gezeigt wird Jesus auf einem Felsen kniend, gegenüber befindet sich ein stehender Engel. Beide Figuren scheinen miteinander zu kommunizieren, auch wenn die Worte nicht zu hören sind. Christus blickt gen Himmel und dem von dort kommenden Engel entgegen. Sein Antlitz wird von einem durch silberne Aufsätze symbolisierten Nimbus umgeben. Solanes vermochte der Figur Christi ein durchwegs expressives Gesicht zu verleihen (Abb.61). Dargestellt werden Furcht und das Wissen um das Opfer, das er zur Errettung der Menschheit erbringen muss. Auch das von Lukas erwähnte Schwitzen von Blut wird von Solanes durch Blutropfen auf Stirn, Wange und Nase des Heilands gezeigt. Ähnlich

⁴⁰⁶ „Dann verließ Jesus die Stadt und ging [...] zum Ölberg; seine Jünger folgten ihm. Als er dort war, sagte er zu ihnen: Betet darum, dass ihr nicht in Versuchung geratet! Dann entfernte er sich von ihnen [...], kniete nieder und betete: Vater, wenn du willst, nimm diesen Kelch von mir! Aber nicht mein, sondern dein Wille soll geschehen. Da erschien ihm ein Engel vom Himmel und gab ihm (neue) Kraft. Und er betete in seiner Angst noch inständiger und sein Schweiß war wie Blut, das auf die Erde tropfte.“ Lukas 22, 39-44.

⁴⁰⁷ Delfin Val 1990, S.32, 35.

der Christus Figur des *Pasos der Kreuzabnahme Christi* von Fernández zeichnet sich auch diese durch braun gelocktes Haar und den leicht gewellten Bart aus. Die Gesichtszüge des Christus weisen aber bei Gregorio Fernández eine feinere und stärker definierte Gestaltung auf, als beim Modell von Andrés Solanes. Fernández arbeitete beispielsweise die Wangenknochen besser heraus. Das Gesicht der Figur von Solanes zeigt eine weniger ausgeprägte Definition.

Der kniende Heiland trägt eine antikisierende, dunkelblaue Tunika, die von goldenen Bändern gesäumt wird. Die Kleidung wirkt sehr schwerfällig und voluminös. García Chico ist daher der Meinung, dass die Orientierung am Meister lediglich im guten Ausdruck des Gesichts zu finden ist. Die Behandlung des Körpers Christi wird von ihm als zu hart und ungenau bezeichnet und somit nicht als eine von Fernández inspirierte Formgebung interpretiert.⁴⁰⁸ Grundsätzlich kann ihm zugestimmt werden, aber die Orientierung an der Körperformulierung von Fernández ist nicht zu negieren, denn auch dieser neigte zu einer sehr ausladenden und volumenreichen Gestaltung. Andrés Solanes wandte allerdings eine noch breitere und schwerere Ausformulierung des Körpers an, als es bei seinem Meister der Fall war.⁴⁰⁹

Christus hält beide Arme ausgebreitet vor seinem Körper, sein rechter Arm ist etwas mehr gehoben. Mit dieser offenen Geste deutet er wohl das Gespräch mit dem Engel und die Akzeptanz seines Opfers an, außerdem scheint er auch die von seinem Vater gesandte himmlische Gestalt in Empfang zu nehmen.

Der barfüßige Engel, der Christus Stärke geben soll, befindet sich in einer Schrittstellung (Abb.59 und 62). Er scheint nahezu auf Jesus zuzugehen. Im Gegensatz zu Christus wird der Engel nicht in antikisierender Kleidung gezeigt, sondern in einer Gewandung, die einerseits sehr weiblich wirkt, andererseits aber auch an die Kleidung von Josef von Arimathäa und Nicodemus aus der *Kreuzabnahme Christi* von Fernández denken lässt. Präsentiert wird das himmlische Wesen daher in zeitgenössischer Garderobe des 17. Jahrhunderts. Der Engel trägt ein etwas längeres, wallendes Unterkleid und eine Art braunes Wams darüber, welches in der Taille geschnürt wird und einen sich farblich absetzenden Kragen hat. Die gesamte Bekleidung wird durch ein reiches Muster dekoriert. Vergleicht man seine Kleidung nun mit der Gestaltung der Gewänder bei den Figuren der

⁴⁰⁸ García Chico 1962, S.20.

⁴⁰⁹ Urrea Fernández 1989, S.483.

*Kreuzabnahme Christi*⁴¹⁰ oder auch des *Einzugs Christi in Jerusalem*, so könnte man die kleinteilige Verzierungen bei Solanes als Weiterentwicklung der Gestaltung der Kleidung bei den *Pasos* interpretieren. Eine ornamentale Gestaltung scheint hier angestrebt und nicht mehr die Ausführung der Gewänder in größeren, unifarbene Blöcke. Dennoch steht diese Ornamentik auch im Gegensatz zu den generell schwer wirkenden Draperien von Solanes und den sehr kompakt gestalteten Figuren selbst.

In seiner linken Hand hält der Engel den Kelch, von welchem im Lukas Evangelium gesprochen wird, und rechts ein Kreuz, das auf den zu erleidenden Tod Christi hinweisen soll. Die Expressivität der Gesichtszüge des Engels ist eher zurückhaltend. Er wird mit leicht geöffnetem Mund dargestellt, wie auch Christus, was ihre Kommunikation symbolisieren soll.

Die Definition als himmlisches Wesen erfährt der Engel einerseits natürlich durch die Flügel andererseits aber auch durch die leicht ausschwingende Gestaltung der Kleidung, die sich flatternd im Wind zu bewegen scheint. Bei beiden Figuren kommt es wiederum zum Einsatz von Glasaugen.

Die Polychromie des Engels gestaltete der Fassmaler Francisco García, die Farbgebung des Steins, auf dem der Heiland kniet, erfolgte durch Gregorio Guijuelmo.⁴¹¹ Hinweise auf den Fassmaler der Christus Figur gibt es nicht.

Während einer Untersuchung der Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes wurde dieser *Paso* 1842 im Inventar des Skulpturen museums vermerkt. Man spricht hierbei von Jesus Christus beim Gebet im Garten gemeinsam mit einem Engel.⁴¹² In einer Beschreibung des Jahres 1675 finden allerdings nicht nur Christus und der Engel Erwähnung, sondern auch Judas, Johannes, Petrus und Jakobus sowie Soldaten und vegetative Elemente, die den Garten Gethsemane darstellen sollen.⁴¹³ Teile dieser großen Komposition können heutzutage noch rekonstruiert werden, denn Judas und zwei Soldaten befinden sich im Skulpturen museum von Valladolid. Von den drei Jüngern fehlt aber jede Spur. Es kann angenommen werden, dass von Andrés Solanes ursprünglich zwei Szenen konzipiert wurden, wobei die eine das Gebet Christi am Ölberg betraf und die andere die Gefangennahme Christi darstellte. Beide Szenen sollten auf einer Plattform durch die

⁴¹⁰ Auch Gregorio Fernández lässt manche Draperien mit kleinteiliger Ornamentik bemalen. Allerdings trifft dies nur auf seine Altarskulpturen zu. Bei den *Pasos* dominiert die unifarbene Gestaltung der Kleidung, die lediglich durch zarte Bordüren in anderen Farben eine Differenzierung erfährt.

⁴¹¹ García Rodríguez 2008, S.132.

⁴¹² Delfín Val 1990, S.32.

⁴¹³ Burrieza Sánchez 2004, S.64-65.

Straßen von Valladolid getragen werden. Diese Kombination von zwei Geschehnissen zeigt eine gewisse Abänderung der Kompositionen, denn Fernández fertigte Szenen an, die nur einen bestimmten Moment repräsentieren, wie etwa die Kreuztragung oder aber die Kreuzabnahme Christi. Solanes musste hingegen zwei Passagen der Leidensgeschichte in einem *Paso* unterbringen.

Auch wenn sich die übrigen Figuren dieses *Pasos* heutzutage nicht mehr in der Kirche der Vera Cruz Bruderschaft befinden und nur mehr gelegentlich zur Semana Santa eine Zusammenführung dieser Kompositionen angestrebt wird, sollen dennoch die Skulpturen des Judas und der Soldaten genauer besprochen werden, denn ein stilistischer Vergleich zeigt, dass auch diese Figuren als Werk des Andrés Solanes anzusehen sind.⁴¹⁴ Ähnlich wie bei den *Pasos Ecce Homo* und die *Geißelung Christi* von Gregorio Fernández verschwanden diese Darsteller mit untergeordneten Rollen 1769 wegen Platzmangels in den Depots der Bruderschaft.⁴¹⁵

1828 wurde die Übersiedlung des *Judas*, zusammen mit anderen Figuren der Vera Cruz Bruderschaft, ins Skulpturenmuseum von Valladolid beschlossen. Ausschlaggebend für die Verlegung des Aufenthaltsortes war der schlechte Zustand dieser Holzfiguren. Die Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes entschied deshalb, diese Skulpturen genauer zu untersuchen und einer Restaurierung zu unterziehen. Notizen über den Aufenthalt dieser Figuren im Museum gab es allerdings erst ab 1842. Wo sich die Skulpturen in der Zwischenzeit befanden oder ob sie gar bis 1842 in der Bruderschaft verblieben, ist auf Grund fehlender Dokumente nicht bekannt.⁴¹⁶

Dargestellt wird in der zweiten Szene des *Pasos* der Vera Cruz Bruderschaft weder der Judaskuss noch die Gefangennahme Christi per se, sondern der Verrat durch das Hindeuten auf den Heiland (Abb.63). Die Christus Figur bildet folglich das Verbindungsglied der Ölbergsszene und der Darstellung des Verrats, weswegen diese Figur im *Paso* zwei Mal zum Einsatz kommt. Zuerst findet das Gespräch mit dem Engel statt und kurz darauf wird der Heiland verraten.

Judas trägt ein rotes, bodenlanges Kleid, das in der Taille zu schnüren ist (Abb.64). Dass es sich nicht um eine antikisierende Tunika handelt, zeigen der farbig kontrastierende Kragen, die kleine Knopfreihe am Ausschnitt sowie die Manschetten. Über diesem Gewand befindet sich eine Art Umhang, der über den linken Arm der Figur geworfen wird, sich um

⁴¹⁴ García Rodríguez 2008, S.132.

⁴¹⁵ Urrea Fernández 1989, S.483.

⁴¹⁶ Polo Herrador 2000, S.39.

ihren Rücken windet und auf der rechten Seite mit schweren Faltenwürfen auf dem roten Kleid zu liegen kommt. Dieser Überwurf ist gelb und trägt eine florale Verzierung, wie das Gewand des Engels, in Rot und Blau. Gesäumt wird dieses Bekleidungsstück durch zwei goldene und eine grüne Linie. Die gewählten Farben, Rot und Gelb, stehen symbolisch für Judas. Durch die Schrittstellung der Figur ist der vordere Teil eines braunen Schuhs zu erkennen. Auch hier ist wiederum die schwere Gestaltung der Kleidung deutlich sichtbar, die den Vergleich mit der Christus Figur zulässt und auch als Typologie des Andrés Solanes anzusehen ist. Zusätzlich erinnert die Ausarbeitung des Kopfes mit dem kantigen, kaum definierten Gesicht sehr an das Antlitz des Heilands. Die gelockte Haartracht und der gewellte Bart, in diesem Fall in rötlicher Farbe, sind sehr ähnlich gestaltet, auch der Gesichtsausdruck lässt Vergleiche zu. Während bei Jesus aber das Fügen in sein Schicksal mimisch dargestellt wird, steht bei Judas eher der Verrat im Vordergrund. Dies wird durch das erwähnte Hindeuten auf den Heiland erkennbar, aber auch durch den mit Schuld und Reue erfüllten Blick. Die Pose des Judas erinnert dabei sehr stark an Inszenierungen im Theater, dadurch wird natürlich die Intention des *Pasos*, das Verlebendigen einer Passage der Passion Christi, sehr deutlich gezeigt.

Die Judas Figur von Andrés Solanes wurde lange nicht als solche identifiziert, sondern immer wieder anderen *Pasos* zugeordnet, wie etwa der Darstellung der *Sechsten Qual Mariens* von Gregorio Fernández, die sich im Skulpturenmuseum befindet (Abb.27). Judas nahm dabei die Rolle des Johannes ein. Erst 1986 erfolgte die Zuordnung zum *Paso* der Vera Cruz Bruderschaft, welcher das *Gebet Christi am Ölberg* darstellt.⁴¹⁷ Zu verdanken ist dies Luis Luna Moreno, der im Zuge einer Ausstellung über Gregorio Fernández im Skulpturenmuseum von Valladolid einen Zusammenhang zwischen dieser Figur und dem von Pinheiro da Veiga zitierten Werk des 16. Jahrhunderts herstellte, das durch die Komposition von Andrés Solanes ersetzt werden sollte. Da der frühere *Paso* nicht nur das Gebet Christi zeigte, sondern auch den Verrat durch Judas, folgerte er, dass diese Figur wohl Judas sein müsse und zum *Paso* der Vera Cruz Kirche⁴¹⁸ gehöre.⁴¹⁹ Den endgültigen Beweis dafür lieferte dann Urrea Fernández 1989, der Zahlungsbelege aus den Jahren 1629 und 1630 fand, in denen vermerkt wurde, dass an Solanes der Auftrag ging eine Prozessionsgruppe mit den Themen des Gebets im Garten und der Verhaftung Christi zu

⁴¹⁷ Polo Herrador 2000, S.41.

⁴¹⁸ Den Figuren dieser *cofradía* wurde ein kleines Kreuz ins Holz geschnitzt, das als Symbol der Vera Cruz Bruderschaft zu werten ist. Polo Herrador 2000, S.42.

⁴¹⁹ Luna Moreno 1986, S.44.

erstellen. Dieses Dokument beweist daher, dass dieses Prozessionsensemble ursprünglich aus mehreren Figuren bestand. Auch Künstler⁴²⁰, die an der Schaffung dieses *Pasos* beteiligt waren, berichteten, dass sich dieses Prozessionsensemble aus mindestens fünf Personen zusammensetzte.⁴²¹ Eine weitere Begründung für die Kombination dieser Figuren liegt darin, dass die Szene anders dargestellt worden wäre, wenn das Gebet am Ölberg und die Verhaftung respektive der Verrat an Christus als zwei unabhängig voneinander konzipierte Passagen zu verstehen wären. In diesem Fall hätte Judas wohl Christus geküsst, um den Inhalt dieser Darstellung dem Publikum deutlich zu machen.

Neben Judas befanden sich in der ursprünglichen Version zwei Soldaten, die Christus festnehmen sollten. Der Soldat mit der Laterne, die heute nicht mehr vorhanden ist und sich in seiner linken Hand befand, zeichnet sich durch eine sehr übertriebene Körperhaltung aus (Abb.65). Wie schon der Engel, der mit Christus spricht, wird auch diese Person in Schrittstellung dargestellt. Er geht folglich auf den durch Judas verratenen Heiland zu. Sein rechtes Bein scheint sich dabei nach hinten durchzubiegen. Das linke Bein bietet hingegen festen Halt. In der rechten Hand des Soldaten befindet sich ein langer Speer. Die Bekleidung zeigt, wie schon beim Engel und bei Judas, die kleinteiligere Strukturierung, allerdings zeichnet sie sich hier mehr durch geometrische Formen aus. Dieser Soldat trägt ein blaues Wams, das durch goldene Streifen verziert wird und seinen Beruf unterstreicht, allerdings in der zeitgenössischen Variante. Darunter trägt er eine Art knielange, grüne und bauschige Kniebundhose mit einer roten Musterung sowie ein Unterhemd, welches in den gleichen Farbtönen wie die Hose gehalten ist. Des Weiteren hat er braune Strümpfe und sehr einfach gestaltete, ockerfarbene Schuhe an sowie eine an einen Helm erinnernde Kopfbedeckung auf. Sein Haar ist kurz, er trägt einen Schnurrbart. Der Mimik ist seine gleich folgende Tat zu entnehmen, denn sein Blick zeigt Entschlossenheit hinsichtlich der Verhaftung Christi. Auch wenn dieser Soldat auf der gegnerischen Seite des Heilands anzusiedeln ist, so wird er von Andrés Solanes weniger karikiert und böse dargestellt als die Soldaten von Fernández. Dies mag daran liegen, dass er der Gestaltung des Gesichts weniger Aufmerksamkeit zollte als sein Lehrer, zumindest bei solch zweitrangigen Figuren wie Soldaten, oder ihm das Talent für eine ausdrucksstarke Darstellung der Gesichtszüge fehlte.

⁴²⁰ Es handelt sich dabei um Künstler, die als Fassmaler tätig waren. Darunter befinden sich etwa der schon erwähnte Francisco García und Gregorio Guijelmo. Urrea Fernández 1989, S.483.

⁴²¹ Urrea Fernández 1989, S.483.

Auch der zweite Soldat weist nicht die übersteigerten Züge einer Figur von Gregorio Fernández auf, im Gegenteil, er scheint sogar durch seine leicht herunterhängenden Augen Trauer zu vermitteln, was eigentlich nicht zu seiner Rolle passt (Abb.66). Dieser Soldat trägt einen Schnurrbart und einen Kinnbart. Seine Gewandung erfährt eine ähnliche Gestaltung wie die seines Kollegen. Auch er trägt ein Wams, welches weiß ist und durch blaue Streifen definiert wird. Der dazugehörige Rock zeichnet sich durch einen blauen Untergrund aus, auf dem sich eine sehr kleinteilige, goldene Ornamentik befindet. Die knielange, bauschige Hose und auch das Unterhemd werden durch rote und grüne Streifen gestaltet. Zusätzlich trägt dieser Soldat noch rote Stutzen und schwarze Stiefel. Die Kleidung beider Soldaten erinnert in ihren Grundzügen an die des Jünglings aus der *Kreuzabnahme Christi* von Gregorio Fernández und an die drei Komparsen des *Einzugs Christi in Jerusalem*. Auch diese Personen tragen ein Wams und eine Kniebundhose mit farblich dazu passendem Hemd. Auf den Verzicht die Rolle der Soldaten durch eine römische Bekleidung oder Rüstung hervorzuheben, wurde bereits hingewiesen. Die Bildhauer versuchten damit einen Teil der den *Paso* gestaltenden Personen in die Gegenwart zu transferieren.⁴²² Verschiedene Darsteller erhalten dadurch eine sehr ähnliche Gewandung. Dies wird vielleicht auch angewandt, um ihre Rolle als Komparsen und Begleitfiguren zu verdeutlichen.

Die Kopfbedeckung des Soldaten erinnert durch ihre spitz zulaufende Form und den geschwungenen Auslauf auf Höhe der Stirn eher an die Mütze eines Gauklers als an die eines Soldaten. Laut Travieso Alonso war aber die Wahl von Hüten, Helmen und Mützen in fantasievoller Form durchaus gängig.⁴²³ Auch dieser Soldat trägt eine Lanze in seiner rechten Hand. Ob sich eine Laterne in seiner linken Hand befunden hat, ist nicht bekannt. Durch die vergleichbare Haltung mit der Hand des anderen Soldaten wäre dies aber durchaus denkbar. Außerdem spielen sich die Szenen des Gebets Christi und des Verrats durch Judas beziehungsweise der Verhaftung in der Nacht ab, weswegen eine zweite Laterne als Attribut plausibel wäre. Welcher Fassmaler diesen beiden Soldaten ihre farbliche Gestaltung verliehen hat, ist nicht dokumentiert.

Der letzte historische Beweis für die Zusammensetzung aus mehreren Figuren bei diesem *Paso* ist Ventura Pérez zu verdanken, denn er erwähnt, dass im Jahr 1769 noch die gesamte

⁴²² Travieso Alonso 2011, S.133.

⁴²³ Ebenda.

Komposition während der Semana Santa Prozessionen zum Einsatz kam.⁴²⁴ In jüngerer Zeit wurde mehrmals eine Rekonstruktion eingesetzt, in der die Skulpturen der Bruderschaft und des Museums zusammengeführt wurden, um die ursprünglichen Dimensionen dieser Darstellungen zu verdeutlichen.

Beim Werk von Solanes geht es zwar weniger um eine pyramidale Anordnung als bei Fernández, was sicherlich auch mit der Szene selbst in Zusammenhang steht. Der Nachfolger von Fernández entfaltete seinen *Paso* folglich mehr in die Breite als in die Höhe und schloss damit an das Konzept des *Einzugs Christi in Jerusalem* an.

6.3.4. Mögliche Inspirationsquellen für die Gestaltung

Auch diese Szene hat sich womöglich an dem früheren *Paso* der Vera Cruz Bruderschaft orientiert. Jedoch kann dies, wie schon bei der *Kreuzabnahme Christi*, nicht mehr überprüft werden. Die Beschreibung von Pinheiro da Veiga des ersten *Pasos* mit dieser Darstellung ist zudem sehr vage gehalten und verweist lediglich auf die Vielzahl an Skulpturen, die dieses Figurenensemble enthielt.

Bei gemalten oder gestochenen Versionen des Gebets am Ölberg wird der Engel meistens auf einer Wolke schwebend oder manchmal auch auf einer Anhöhe stehend oder kniend dargestellt. Auch der Heilige Lukas spricht von einem Engel, der vom Himmel kommt. Warum Solanes den Engel stehend zeigt, kann kompositorische Gründe haben. Auf Grund des Auf- und Abmontierens der *Pasos* bevorzugte man möglicherweise eine einfachere Variante mit einem stehenden Engel, der unterschiedliche Positionen einzunehmen vermag. Auch hätte sich die Darstellung des aus der himmlischen Sphäre kommenden Engels schwierig gestaltet, da bei einem *Paso*, im Gegensatz zu einer Malerei oder einem Stich, der Himmel nicht leicht darzustellen ist. Es lässt sich folglich daraus schließen, dass zweidimensionale Kompositionen, die die Ölbergsszene zeigen, ähnlich als Vorbilder zu werten sind wie beim Werk von Fernández. Gewisse Orientierungspunkte sind gegeben aber ein exaktes Vorbild lässt sich nicht erkennen.

⁴²⁴ Pérez 1885, S. 425.

6.3.5. Das *Gebet am Ölberg* als Vorbild

Trotz der Orientierung an Fernández und der fehlenden Eigenständigkeit, oder gerade wegen der engen Anlehnung an den Ideen des Meisters, fungierte auch diese Komposition von Andrés Solanes als Prototyp für weitere Darstellungen des Gebets Christi am Ölberg. Die Orientierung und Vorbildwirkung lässt sich beispielsweise bei einer Prozessionsgruppe des gleichen Themas der Santa María de la Asunción Kirche von Tordesillas feststellen. Auftraggeber war die Vera Cruz Bruderschaft dieses Ortes.⁴²⁵ Offensichtlich wurde diese Gruppe von Beginn an als zweifigurige Komposition konzipiert (Abb.67). Jesus und der Engel entstanden in unterschiedlichen Jahrhunderten und wurden folglich auch von verschiedenen Künstlern angefertigt. Dennoch lassen sich stilistische Bezüge zum *Paso* der Vera Cruz Bruderschaft von Valladolid herstellen.⁴²⁶ Es zeigt sich hier also, wie lange die Orientierung an Werken von Fernández und seiner Nachfolger, wie Andrés Solanes, aktuell war.

Der Engel von Tordesillas entstand etwa um 1680 und steht auf einem Hügel, ein Kreuz und einen Kelch tragend (Abb.68). Abgesehen von der sehr ähnlichen Haltung weist diese Figur andere Züge auf, die einen Vergleich mit dem Engel von Valladolid zulässig erscheinen lassen. So verwendet auch dieser unbekannte Künstler eine ähnliche Gestaltung der Faltenwürfe der Bekleidung, die kantig wirken, typisch für die vallisoletaner Schule. Das ovale Gesicht dieser Figur sowie das aus großen Locken bestehende Haar erinnert manche Forscher ebenfalls an den *Paso* aus Valladolid,⁴²⁷ wobei hier zu widersprechen ist, da Andrés Solanes blockhafte und kantig wirkende Gesichter in seinem Repertoire aufweist und das gelockte Haar wohl eher generell als Formel für Christus, seine Gefährten sowie Engel zu verstehen ist. Unterschiedlich ist die Haarfarbe, den der Tordesillas Engel trägt blonde Locken. Vergleichbar ist jedoch wieder die Ornamentik der Kleidung, denn sie wird durch größere Muster gestaltet. Die Flügel weisen eine ins Orange gehende Farbgebung auf.

Die Figur des Heilands entstand um einiges später, wahrscheinlich gegen 1800, und zeigt bereits Veränderungen in ihrer Ausarbeitung (Abb.69). Zumeist wird Claudio Cortijo, ein Bildhauer, der ursprünglich aus Valladolid stammte, als Schöpfer dieser Skulptur

⁴²⁵ Burrieza Sánchez 2004, S.80.

⁴²⁶ Parrado del Olmo 2003, S.96.

⁴²⁷ Ebenda.

angesehen.⁴²⁸ Auch wenn die Körperhaltung der Christus Figur von Valladolid sehr ähnlich ist, so wird er noch blockhafter und in sich geschlossener gestaltet als bei Solanes und weist im Gegensatz zum Engel nur eine geringe Definition der Faltenwürfe auf. Parrado del Olmo führt diese Vernachlässigung der genauen Ausarbeitung der Figur auf die Probleme zurück, die im 18. und 19. Jahrhundert das Wirken und Ansehen der *Pasos* sowie der Semana Santa maßgeblich beeinträchtigten.⁴²⁹ Abgesehen davon ist auch zu erkennen, dass die Figuren, nicht mehr in der gleichen ausladenden Breite dargestellt werden, wie es noch bei Fernández und Solanes tonangebend war. Das Gesicht erfährt wiederum eine sehr ähnliche Gestaltung, allerdings nimmt hier ebenfalls die Längung des Antlitzes zu. Auch Angst steht dieser Figur ins Gesicht geschrieben, jedoch nicht mehr in der gleichen Expressivität einer Christus Skulptur von Solanes oder gar von Gregorio Fernández.

Auch ein weiterer *Paso* mit dem Thema des Gebets am Ölberg eines unbekannten Künstlers, der als Nachfolger von Fernández angesehen wird, orientierte sich am Werk von Andrés Solanes. Es handelt sich dabei um ein Figurenensemble, das sich in einer Kirche in Nava del Rey befindet und wahrscheinlich vor 1650 entstand. Auftraggeber war die Vera Cruz Bruderschaft dieses Ortes.⁴³⁰ Dieses letzte Beispiel beweist, dass Fernández und seine Nachfolger, wie Andrés Solanes, *Pasos* schufen, die von vielen Bruderschaften in anderen Städten geschätzt wurden und dadurch eine Produktion eines *Pasos* nach dem Original aus Valladolid Voraussetzung war.

7. Die Revitalisierung und Restaurierungsarbeiten der *Pasos*

Bei den *Pasos* lässt sich eine Rezeption der Ideen von Fernández und seiner Nachfolger beobachten, die bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts anhielt und hauptsächlich in anderen kastilischen Städten zu beobachten ist.⁴³¹ In Valladolid beharrte man auf den Skulpturen des 17. Jahrhunderts, die auch heute noch zum Großteil während der Umzüge der Semana Santa eingesetzt werden. Dieses Beibehalten der gleichen Figurenensembles hängt einerseits mit der Akzeptanz und ständigen Benutzung der bereits vorhandenen *Pasos* zusammen, andererseits aber auch mit den Problemen, die sich ab der zweiten Hälfte des

⁴²⁸ Parrado del Olmo 2003, S.97.

⁴²⁹ Näheres dazu ist im folgenden Kapitel zu lesen.

⁴³⁰ Burrieza Sánchez 2004, S.80.

⁴³¹ Ebenda, S.61.

18. Jahrhunderts entwickelt haben und zum Niedergang der Prozessionen führten. Resultat war, dass viele der Figuren in den Dachböden oder Kellern der Bruderschaften untergebracht wurden und man ihnen keine weitere Beachtung mehr schenkte. Dies führte zu teilweise starken Schäden an den Werken. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde man sich dieses kulturellen Verlustes bewusst und begann die *Pasos* vor ihrer kompletten Zerstörung zu bewahren.

Einen ausführlichen Bericht über die Instandhaltung sowie die Behandlung der Prozessionsskulpturen in den letzten Jahrhunderten gibt Agapito y Revilla in seinem umfangreichen Werk *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*. Die Prozessionen des 17. Jahrhunderts und auch zu Beginn des darauffolgenden Jahrhunderts zeichneten sich durch ihr Aufgebot an teilnehmenden Personen und neu geschaffenen *Pasos* aus.⁴³² Außerdem waren die Umzüge mittlerweile so beliebt und bekannt, dass auch Reisende von diesem religiösen Spektakel angezogen wurden und darüber berichteten. Das früheste Beispiel dafür ist der nun schon mehrfach erwähnte Tomé Pinheiro da Veiga.⁴³³ Die stiefmütterliche Behandlung der Skulpturen in den folgenden Jahrhunderten versetzte sie jedoch in einen so bedauernswerten Zustand, dass bald erste Stimmen laut wurden, die nach einer Konservierung und besseren Aufbewahrung verlangten. Ein früher Kritiker war Mariano Beristáin.⁴³⁴ Er äußerte sich 1787 daher folgendermaßen: „*Se deshacen los pasos, las figuras se tiran o arrinconan, y las preciosas reliquias de nuestro siglo de oro, y los monumentos del esplendor y perfección que las Artes tuvieron en España se entregan a la jurisdicción de la polilla, al polvo destructor, a la humedad y lobregueces de un salón oscuro, donde se mantienen un año esperando.*“⁴³⁵

Dieser warnende Hinweis sollte einige Jahre später Gehör finden, denn am 11. April 1802 wandten sich Spezialisten der Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción⁴³⁶ von Valladolid an König Karl IV., um diesem von der beklagenswerten Situation der *Pasos* zu berichten.⁴³⁷ Am 30. September 1802 erließ Karl IV. als Resultat dieses Ansuchens einen Beschluss, demzufolge die Akademie mit der Untersuchung, Konservierung und der Überwachung der vallisoletaner *Pasos* der Semana

⁴³² Agapito y Revilla, S.13.

⁴³³ Martín González 1993, S.6.

⁴³⁴ Urrea Fernández 2000, S.11.

⁴³⁵ Beristáin 1933, S.102.

⁴³⁶ Diese Akademie wurde 1779 gegründet, unter anderem, von Mitgliedern der Piedad Bußbruderschaft von Valladolid. Urrea Fernández 2000, S.14.

⁴³⁷ Agapito y Revilla 1925, S.40.

Santa beauftragt wurde.⁴³⁸ Man richtete auf Grund dieser Antwort von Karl IV. ein Kontrollorgan ein. Den Vorsitz übernahmen die Maler Diego Pérez Martínez und Leonardo Araujo. 1803 besuchten sie die fünf historischen Bußbruderschaften von Valladolid und verfassten eine erste Inventarliste der *Pasos*.⁴³⁹ Festgestellt wurden schlechte Nachbearbeitungen an den Figuren und Übermalungen, die wohl mehrere Male über die letzten Jahrhunderte hinweg durchgeführt wurden. Deswegen, und um weitere Schäden zu vermeiden, beschloss man zukünftige Ausbesserungen nur mehr von Spezialisten der Real Academia durchführen zu lassen.⁴⁴⁰ Daran hielt sich beispielsweise die Vera Cruz Bruderschaft nicht. Sie beauftragte einen Fassmaler, der die Farbgebung des Engels von Andrés Solanes erneuern sollte. Die Kommission der Akademie verhängte daraufhin eine Geldstrafe, die die Bruderschaft selbst als auch der beteiligte Künstler zahlen mussten.⁴⁴¹

1815 wurde erneut eine Auflistung der *Pasos* und von deren Schäden angefertigt. In diesem Bericht wurde abermals der schlechte Zustand vermerkt, in welchem sich die Figuren befanden. Von manchen Darstellern dieser Szenen der Passion Christi waren nur mehr Überreste, wie Beine und Kopf, vorhanden. Aufgrund dessen waren eine Wiederherstellung der ursprünglichen Figuren und eine Rekonstruktion gewisser Prozessionsensembles kaum möglich.⁴⁴² Trotz Inventarlisten, Anordnungen und dieses beunruhigenden Zustands der Skulpturen geschah wegen kriegerischer Auseinandersetzungen bis 1828 nichts.⁴⁴³

Dieses Jahr läutete aber schlussendlich den Wendepunkt ein. Einige der in den Depots der Bruderschaften verschwundenen Figuren wurden in die Akademie von Valladolid gebracht, und schließlich erfolgte 1842 die Übersiedlung dieser und weiterer Statuen ins Skulpturenmuseum⁴⁴⁴ dieser Stadt.⁴⁴⁵ Lediglich die in den Kirchen der Bruderschaften verehrten Figuren blieben dort zurück, wie etwa der Engel und Christus des *Gebets am*

⁴³⁸ Agapito y Revilla 1925, S.40.

⁴³⁹ Urrea Fernández 2000, S.16.

⁴⁴⁰ Ebenda, S.16-17.

⁴⁴¹ Agapito y Revilla 1925, S.110.

⁴⁴² Delfín Val 1990, S.32.

⁴⁴³ Urrea Fernández 2000, S.17.

⁴⁴⁴ Das heutige „Museo Nacional Colegio de San Gregorio“ wurde 1842 als Museo Provincial de Bellas Artes gegründet. Es befindet sich im ehemaligen „Colegio de Santa Cruz“ und beherbergt abgesehen von den *Pasos* der Semana Santa auch andere Kunstschatze, die auf Grund der Desamortisation von 1836 in Nationaleigentum übergegangen sind. 1933 wurde das Museum in „Museo Nacional de Escultura“ umbenannt und die Kollektion ins „Colegio de San Gregorio“ übersiedelt. Bis 2009 fand eine umfangreiche Restaurierung statt und schließlich erfolgte die Neueröffnung des nunmehr genannten „Museo Nacional Colegio de San Gregorio“. Martín González 1955, S.5-7, Urrea Fernández 2000, S.18-22.

⁴⁴⁵ Agapito y Revilla 1925, S.41.

Ölberg von Andrés Solanes. Die *Pasos* der *Kreuzabnahme Christi* und auch des *Einzugs Christi in Jerusalem* wurden im Komplettzustand in ihren Nischen der Vera Cruz Kirche belassen, auch auf Grund der Verehrung und der komplizierten Komposition von Gregorio Fernández, die ein Zerlegen des gesamten Figurenensembles kaum möglich machte.⁴⁴⁶ Obwohl die Figuren ab diesem Moment im Museum untergebracht waren, blieben die Bußbruderschaft dennoch Besitzer dieser Ensembles und konnten sie jederzeit zurückverlangen und sie in ihren Prozessionen einsetzen.⁴⁴⁷

Durch diese Überstellung erfolgte eine Auflösung von einigen figuralen Kompositionen, was zur Folge hatte, dass neue *Pasos*⁴⁴⁸ in vereinfachter Form entstanden oder aber die ursprüngliche Konstellation nicht mehr rekonstruiert werden konnte.⁴⁴⁹ Interessant in diesem Zusammenhang ist die Definition von Martín González die Komposition einer Prozessionsskulptur betreffend. Er scheint diese Trennung zusammengehöriger Figuren weniger zu beachten, denn er unterscheidet prinzipiell zwischen einem *Paso*, der aus einer einzigen Figur besteht, und einer großen Komposition aus mehreren Elementen und Protagonisten. Seiner Meinung nach sind *Pasos* mit einer Figur eher für die alltägliche Verehrung gedacht als die aus mehreren Figuren bestehenden *Pasos*, was in Anbetracht der alleinigen Verehrung in der Kirche als richtig erscheinen mag.⁴⁵⁰ Jedoch sollten diese Einzelfiguren nicht als *Paso* bezeichnet werden, da ihre vorrangige Aufgabe darin besteht als Andachtsbild zu fungieren, aber nicht die Passion Christi in den Straßen zu inszenieren. Ein Beispiel hierfür wären die Kompositionen des *Cristo Yacente*, die in einer Art gläsernem Schrein vor den Altären aufbewahrt werden und dort verehrt werden können. Die Figuren entfalten erst durch die Kombination mit anderen ihr dramatisches Moment⁴⁵¹ und können somit ihrer Aufgabe, der theatralischen Visualisierung der Leidensgeschichte Christi, gerecht werden. Betrachtet man außerdem den Hinweis von Agapito y Revilla zu einzelnen Figuren, die sich im Museum befinden und wahrscheinlich anderen *Pasos* zuzuordnen sind, so stellt sich erst recht die Frage, ob einzelne Skulpturen überhaupt als ursprünglicher Bestandteil der Semana Santa Prozessionen in Valladolid zu werten sind.

⁴⁴⁶ Travieso Alonso 2011, S.211.

⁴⁴⁷ Delfín Val 1990, S.33.

⁴⁴⁸ Ein Beispiel hierfür ist der *Paso Christus an der Geißelsäule* von Gregorio Fernández, welcher sich in der Kirche der Santa Vera Cruz Bruderschaft befindet. Heutzutage besteht die Gruppierung nur mehr aus Christus und der Säule, ursprünglich war es allerdings ein größeres Figurenensemble. Laut Agapito y Revilla befinden sich diese Nebenfiguren, die die Tätigkeit der Geißelung durchführen, im Skulpturenmuseum von Valladolid. Agapito y Revilla 1925, S.63, 69.

⁴⁴⁹ Ebenda, S.64.

⁴⁵⁰ Martín González 1993, S.8.

⁴⁵¹ Gómez-Moreno 1953, S.27.

Auch hinsichtlich der didaktischen Wirkung werden mehrere darstellende Personen benötigt, um die meisten Szenen eindeutig definieren zu können. Zieht man nun zusätzlich als Beispiele die Darstellungen der Vera Cruz Bruderschaft heran, so lässt sich feststellen, dass keine einzige dieser Kompositionen ursprünglich aus nur einer Figur bestanden hat. Dies trifft auf die in dieser Arbeit beschriebenen Kompositionen - *Einzug Christi in Jerusalem*, *Kreuzabnahme Christi* und *Gebet am Ölberg* - zu. Aber auch die von Gregorio Fernández stammenden Figuren *Ecce Homo* und *Christus an der Geißelsäule*, die der Bildhauer für die Vera Cruz Bruderschaft anfertigte, waren grundsätzlich als Szene, die aus mehreren Darstellern besteht, komponiert.

Erst durch die erwähnte Vernachlässigung und Umsiedlung einiger Figuren ins Museo Nacional Colegio de San Gregorio wurde die Grundidee verschiedener Gruppierungen vernichtet. Eine Rekonstruktion der ursprünglichen Komposition ist auf Grund der undurchsichtigen Dokumentation der Figuren und des fehlenden Bildmaterials teilweise schwierig. Die *Instrucciones de montaje*, eine Art Gebrauchsanweisung für die *Pasos*, waren offensichtlich nicht mehr vorhanden, denn diese Anleitungen würden eine Wiederherstellung der ursprünglichen Konstellation wahrscheinlich ermöglichen.

Dennoch soll auch auf die positive Seite dieser Auflösung hingewiesen werden, denn im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden die Prozessionsskulpturen genauer untersucht und sogar einige dieser Exponate 1892 in einer Ausstellung in Madrid gezeigt.⁴⁵² Es entwickelte sich schließlich eine gewisse Verantwortung und das Verständnis für die Wichtigkeit der Erhaltung dieses einzigartigen kulturellen Erbes.

Im 20. Jahrhundert sind dann für die Dokumentation und die Forschung der Historiker und Architekt Agapito y Revilla, der ehemalige Direktor des Skulpturenmuseums Francisco de Cossío, sowie auch der Erzbischof Don Remigio Gandásegui von Valladolid wesentlich. Diese versuchten mit Hilfe von Experten, die aus ihrem Zusammenhang gerissenen *Pasos* wieder zu vereinen und propagierten außerdem die Gründung neuer Bruderschaften, um die im 18. und 19. Jahrhundert in Vergessenheit geratenen Prozessionen wieder zum Leben zu erwecken.⁴⁵³ Neue *Pasos* wurden auf Grund der größeren Anzahl an Bußbruderschaften in Auftrag gegeben. Seit dieser Zeit werden manche der Prozessionsensembles der fünf historischen Bruderschaften von Valladolid auch in den Umzügen der im 19. und auch noch im 20. Jahrhundert gegründeten *cofradías penitenciales* gezeigt. Die *Kreuzabnahme*

⁴⁵² Urrea Fernández 2000, S.19.

⁴⁵³ Delfín Val 1990, S.15.

Christi von Gregorio Fernández ist beispielsweise Bestandteil der Prozession der Santo Cristo de la Buena Muerte Bruderschaft, die erst 1939 gegründet wurde.⁴⁵⁴

Der Startschuss für die wirkliche Revitalisierung der Semana Santa und ihrer Prozessionen war dann das Jahr 1920. Es wurde ein Umzug für den Karfreitag dieses Jahres angesetzt, der aber leider auf Grund starken Regens abgesagt werden musste. Dieser Rückschlag wurde jedoch schon im darauffolgenden Jahr durch fünf Prozessionen wettgemacht.⁴⁵⁵ Seit diesem Zeitpunkt florieren die Semana Santa Prozessionen wieder und versuchen an die glanzvolle Zeit des 17. Jahrhunderts anzuschließen. Die Prozessionen sind zwar nicht als touristisches Spektakel zu betrachten, sondern vielmehr als Versammlung der Gläubigen zu verstehen, die die seit Jahrhunderten verehrten *Pasos* weiterhin in respektvoller und anteilnehmender Weise betrachten wollen.⁴⁵⁶ Dennoch sollte erwähnt werden, dass diese Prozessionen heute, wie auch schon im 17. und 18. Jahrhundert, nicht nur die Frömmigkeit fördern und durch den Glauben und die Anteilnahme an der Leidensgeschichte Christi leben, sondern auch durch ihre theatralische Inszenierung, weswegen sie durchaus als feierliches und die Menschenmassen anziehendes Spektakel betrachtet werden können.

Im Zuge dieser Revitalisierung der Semana Santa und der Bußbruderschaften wurde 1923 schließlich ein eigenes Gebäude für die Unterbringung der *Pasos* im Gebäudekomplex des ehemaligen Colegio de San Gregorio errichtet,⁴⁵⁷ welches auch heute noch als Herberge für die *Kreuzaufrichtung* von Francisco de Rincón, die Kreuzigungsdarstellung mit dem Titel *Sed tengo* von Gregorio Fernández sowie einige Einzelfiguren dient. In den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts unternahm man weitere Versuche, die *Pasos* den Museumsbesuchern näher zu bringen, indem die Personen innerhalb eines *Pasos* in Beziehung zueinander gesetzt wurden und man die Plattformen mit Kerzen, Blumen und Stoffen ausgestattet hat, um die Wirkung dieser Inszenierungen der Passion Christi zu steigern.⁴⁵⁸ Betrachtet man die Fotografie, die um 1920 entstand, so sieht man, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Protagonisten der *Pasos* als Einzelfiguren wahrgenommen wurden und man sie nicht in Kombination mit anderen Darstellern der gleichen Szene präsentierte (Abb.70).

⁴⁵⁴ Travieso Alonso 2011, S.249.

⁴⁵⁵ Defín Val 1990, S.15.

⁴⁵⁶ Ebenda, S.16.

⁴⁵⁷ Urrea Fernández 2000, S.20.

⁴⁵⁸ Ebenda, S.23.

Während dieser Zeit im Museum wurden die *Pasos* einige Male restauriert. Die letzte größere Restaurierung fand im Jahr 1999 statt.⁴⁵⁹ Was die *Pasos* der Vera Cruz Bruderschaft betrifft, so ist bekannt, dass die letzten Restaurierungsmaßnahmen 1985 durchgeführt wurden. Es wurde dabei versucht die originale Farbgebung des 17. Jahrhunderts zu rekonstruieren, die unter einigen Schichten unterschiedlicher Farben versteckt war.⁴⁶⁰ Die Farbgebung mancher *Pasos* wurde teilweise so oft übermalt, dass bis zu zehn unterschiedliche Farbschichten entdeckt wurden. Bei den Restaurierungsarbeiten versuchte man die originale Fassung wieder herzustellen, was zum Glück nicht so schwierig war, da unter den vielen Schichten die ursprüngliche bis auf wenige Verluste erhalten blieb.⁴⁶¹ Aber nicht nur die Rückgewinnung der ursprünglichen Polychromie war Ziel der Restaurierungsmaßnahmen, denn über die Jahrhunderte hinweg entstanden einige Schäden an den Figuren, die einerseits auf die Vernachlässigung zurückzuführen sind, andererseits aber auch auf den ständigen Auf- und Abbau der *Pasos* vor und nach der Semana Santa. Rallo Gruss erklärt, dass es früher üblich war die Figuren nach den Umzügen von ihren Plattformen zu nehmen. Dies führte folglich zu Brüchen und Rissen im Holz.⁴⁶² Heutzutage sind die Prozessionsgruppen fest auf ihren bühnenähnlichen Unterbauten und auch auf kleineren Holzplatten, die auf die Plattformen gestellt werden, verankert, weswegen es nur zur Demontage im Falle einer Restaurierung kommt. Auch die schlecht asphaltierten Straßen, die während der Umzüge benutzt wurden sowie schlechtes Wetter setzten in den vergangenen Jahrhunderten den Prozessionsskulpturen zu.⁴⁶³ Durch die getroffenen Maßnahmen wurden aber den durch diese Faktoren entstandenen Schäden Einhalt geboten.

Heutzutage weisen nicht nur die Skulpturen des Museums wieder ihre nahezu originale Konzeption auf, auch die Figuren, die sich nach wie vor in den Kirchen der Bruderschaften befinden, erhielten ein Stück ihres ursprünglichen Aussehens zurück. Somit sind sie in der Lage ihrer eigentlichen Bestimmung wieder gerecht zu werden, der Visualisierung der Leidensgeschichte Christi. Für die *Pasos* der Kirchen finden diese Darstellungen nach wie vor einmal im Jahr in den Straßen von Valladolid statt. Auch manche Figuren des Museums können während der Prozessionen der Semana Santa wieder ihre ursprüngliche

⁴⁵⁹ Rallo Gruss 2000, S.25.

⁴⁶⁰ Travieso Alonso 2011, S.243.

⁴⁶¹ Rallo Gruss 2000, S.30-31.

⁴⁶² Ebenda, S.27.

⁴⁶³ Martín González 1955, S.16.

Funktion erfüllen und dienen nicht nur als Anschauungsmaterial für die leider sehr wenigen Besucher des Skulpturenmuseums von Valladolid.

8. Schlussbetrachtung

Im Bereich der Bildhauerei stellen die *Pasos* der spanischen Semana Santa eine eigene Gattung dar, die dazu dient, die Stationen der Leidensgeschichte Christi in den Straßen der spanischen Städte zu präsentieren.

Ein *Paso*, dessen wichtigstes Merkmal die Rundumansicht ist, setzt sich dabei aus mehreren skulpturalen Schauspielern zusammen. Sie stehen miteinander in Kontakt, scheinen durch ihre halb geöffneten Münder zu kommunizieren oder aber starr vor Schreck und mit einem von Tränen übersäten Gesicht die Todesqual Christi mitzuerleben. Diese Kombination mehrerer Figuren ist ebenfalls unabdingbar, um den Gläubigen die dargestellten Momentaufnahmen der Passion vor Augen zu führen. Einzelne Skulpturen, die auch als an der Leidensgeschichte Christi teilnehmende Personen zu verstehen sind, können aus diesem Grund nicht als *Paso* bewertet werden. Ihnen wird eine andere Aufgabe zuteil, denn sie repräsentieren die Leidensgeschichte während des gesamten Jahres in den Kirchen und dienen somit der Anbetung. Zu diesen andächtigen Figuren sind Darstellungen der *Madre Dolorosa*, die *Cristo Yacente* Figuren und auch die Präsentationen des Gekreuzigten zu zählen. Wichtig diesbezüglich ist der Hinweis auf manche *Paso* Darsteller, die von ihrer Gruppe getrennt und nun isoliert den Gläubigen gezeigt werden, wie etwa der *Ecce Homo* der Vera Cruz Kirche. Ursprünglich war auch er Teil einer Komposition aus mehreren Figuren.

Unterstützung erhalten die *Pasos* durch die Mitglieder der Bußbruderschaften, die als Initiatoren und Organisatoren der spanischen Semana Santa und Mäzene der Prozessionsensembles zu verstehen sind. Sie sehen sich als Vermittler der Leidensgeschichte und versuchen als Laien diese Historie den Gläubigen zu überbringen. Wegweisend dafür waren die Franziskaner.

Man organisierte im öffentlichen als auch im privaten Bereich Prozessionen, die durch die Selbstgeißelung der Brüder an die Passion Christi erinnern sollten. Um aber den Gläubigen und den sich nicht geißelnden Personen dieses Leid noch intensiver zu präsentieren, kam es zur Verwendung von Skulpturen. Für die Vera Cruz Bruderschaft, Auftraggeber der in

dieser Arbeit behandelten *Pasos*, ist außerdem die Verehrung des Wahren Kreuzes Christi maß- und namensgebend. Auch diese Tradition ist auf die Franziskaner zurückzuführen. Verschiedene Faktoren verhalfen diesen Umzügen schließlich im 17. Jahrhundert zu großer Popularität. Dazu zu zählen ist das Konzil von Trient, allerdings darf es nicht als alleinige Ursache für die Entstehung und Entwicklung der spanischen Osterprozessionen betrachtet werden. Durch die Visualisierungen der Passion Christi zusammen mit einer Vielzahl an sich geißelnden Brüdern und den Gläubigen, die diesen Umzügen beiwohnten, entwickelten sich die großartigen *Semana Santa* Prozessionen. Bevor aber der Höhepunkt im *Siglo de Oro* erreicht wurde, bedurfte es einer chronologischen Entwicklung der *Pasos*. Dies betraf das verwendete Material sowie künstlerische Aspekte und Qualitäten, auf Grund derer die Skulpturen der *Semana Santa* auch als kunsthistorisch relevantes Aufgabenfeld zu betrachten sind.

Der *Einzug Christi in Jerusalem* von Francisco Giralte oder Francisco de Rincón aus dem 16. Jahrhundert stellt den Anfang dieser *Pasos* dar. Die Skulpturen sind in kleinem Maßstab ausgeführt und zeigen noch wenig Expressivität in ihren Gesichtern. Das verwendete Material dieser *esculturas de papelón* besteht aus Holz, Leinen und Pappe. Mit Hilfe der Bemalung der Figuren wurde ihnen schließlich Leben eingehaucht. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts lösten polychromierte Holzfiguren diese ersten skulpturalen Ausformulierungen ab. Ausschlaggebend für diesen Wandel waren etwa die Anfälligkeit für Schäden und die zunehmende Popularität der Umzüge, die nach hochwertigeren Skulpturen verlangte.

Der *Paso*, der ab 1604 ein neues Zeitalter einleiten sollte, stammt von Francisco de Rincón und stellt die *Kreuztragung Christi* dar. Ab diesem Zeitpunkt konzipierte man die Figuren in überlebensgroßem Maßstab, sodass die Darsteller auch aus der Entfernung noch zu erkennen waren. Zudem nahm die Ausdrucksstärke zu, denn den die Passion Christi inszenierenden Figuren wurden bestimmte Charakteristika verliehen, um die Wahrhaftigkeit der dargestellten Szene zu verstärken. *Postizos*, wie Glasaugen, kamen zum Einsatz und die Wunden Christi wurden mit Hilfe von geschmolzenem Kork oder Leder sowie roter Farbe gestaltet, um die erlittene Todesqual deutlich zu veranschaulichen. Christus negativ gesinnte Personen, beispielsweise Soldaten, wurde ein rustikal und karikiert wirkender Gesichtsausdruck verliehen, wohingegen Christus und seine engsten Begleiter, wie Johannes und die Gottesmutter, eine feine und nahezu idealisierte Gestaltung ihres Antlitzes erhielten. Sinn dahinter war die Steigerung der Emotionen der

teilnehmenden Gläubigen. Auch die unterschiedlich gewählten Gewänder, antikisierend oder zeitgenössisch, dienten der Anteilnahme und dem Sich-in-die-Szene-Hineinversetzen des Beobachters.

Gregorio Fernández setzte diese Ideen in seinen Prozessionsskulpturen mit Bravour um. Den Höhepunkt der *Pasos* in Valladolid stellt dadurch seine *Kreuzabnahme Christi* aus dem Jahr 1623 dar. Lediglich die Gestaltung der Gewänder blieb auch bei diesem *imaginero* relativ schlicht. Beliebt war eine unifarbene Gestaltung der Draperien, die durch kaum sichtbare Muster oder goldene Bordüren definiert wurden. Eine Steigerung ist dann jedoch bei Andrés Solanes erkennbar, einem wichtigen Nachfolger von Gregorio Fernández, der im Gegensatz zu anderen Bildhauern dieser Zeit versuchte, aus dem Schatten dieses omnipräsenten Meisters hervorzutreten.

Seine um 1630 angefertigte Darstellung des *Gebets am Ölberg* zusammen mit Judas und den zwei Soldaten, die sich im Skulpturenmuseum von Valladolid befinden, zeigt eine detailliertere Gestaltung der Gewänder, die auch von seinen Nachfolgern übernommen wurde. Trotz dieser positiven Entwicklung nimmt aber der Ausdruck der Figuren ab, was schlussendlich zu reinen Imitationen der aus Valladolid stammenden *Pasos* führte. Diese vernachlässigte Gestaltung der Figuren ging einher mit dem Verfall der Semana Santa Prozessionen. Vom 18. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert wurden die Umzüge, die *Pasos* und auch die Bruderschaften von einem ständigen Auf und Ab beherrscht. Im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts kam es aber zur erwünschten Revitalisierung der Bruderschaften und der Prozessionen. Auch die *Pasos* erhielten ihr großes Ansehen zurück und können dank der Unterstützung und dem Engagement des Skulpturenmuseums sowie der Bruderschaften von Valladolid heutzutage ihrer ursprünglichen Bestimmung, der theatralischen Inszenierung der Passion Christi in den Straßen dieser nordspanischen Stadt während der Semana Santa, wieder nachkommen.

I. Literaturverzeichnis

Agapito y Revilla 1925

Juan Agapito y Revilla, Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid, Valladolid 1925.

Álvarez Aller 2008

Eduardo Álvarez Aller, La estética procesional barroca, in: José Luis Alonso Ponga (Hg.), Gregorio Fernández. Antropología, historia y estética en el Barroco, Valladolid 2008, S.439-450.

Álvarez Vicente 2011

Andrés Álvarez Vicente, Imaginería ligera en Valladolid (Kat. Ausst., Sala municipal de exposiciones del Teatro Calderón, Valladolid 2011), Valladolid 2011.

Arias de Saavedra Alías 2002

Inmaculada Arias de Saavedra Alías, La represión de la religiosidad popular. Crítica y acción contra las cofradías en la España del siglo XVIII, Granada 2002.

Beristáin 1933

Mariano Beristáin, Diario Pinciano, ed. von Narciso Alonso Cortés, Valladolid 1933.

Bosarte 1804

Isidoro Bosarte, Viage artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen y épocas á que pertenecen, Madrid 1804.

Burrieza Sánchez 2004

Javier Burrieza Sánchez, Cinco siglos de cofradías y procesiones, Valladolid 2004.

Burrieza Sánchez 2008

Javier Burrieza Sánchez 2008, Gregorio Fernández. Retrato histórico de un escultor en Valladolid, in: José Luis Alonso Ponga (Hg.), Gregorio Fernández. Antropología, historia y estética en el Barroco, Valladolid 2008, S.245-299.

Caamaño Martínez 1967

Jesús María Caamaño Martínez, Francisco Giralte, in: Goya Revista de Arte, 76, 1967, S.230-239.

Delfín Val 1990

José Delfín Val, Semana Santa en Valladolid. Pasos, cofradías, imagineros, Valladolid 1990.

Die Bibel 1986

Interdiözesaner Katechetischer Fonds (Hg.), Die Bibel in der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Wien 1986.

Feld 2008

Helmut Feld, Die Franziskaner, Stuttgart 2008.

Fernández del Hoyo 1983

María Antonia Fernández del Hoyo, Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él, in: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 49, 1983, S.347-374.

Fernández del Hoyo 1999

María Antonia Fernández del Hoyo, El taller de Gregorio Fernández, in: Gregorio Fernández. 1576-1636 (Kat. Ausst., Sala de exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano, Madrid 1999/2000), Madrid 1999, S.43-53.

García Chico 1941

Esteban García Chico, Documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores, Valladolid 1941.

García Chico 1952

Esteban García Chico, Gregorio Fernández, Valladolid 1952.

García Chico 1962

Esteban García Chico, La cofradía penitencial de la Santa Vera Cruz, Valladolid 1962.

García Fernández 2008

Máximo García Fernández, Mecenazgo y clientelas clericales en la castilla barroca, in: José Luis Alonso Ponga (Hg.), Gregorio Fernández. Antropología, historia y estética en el Barroco, Valladolid 2008, S.301-326.

García Gutiérrez-Cañas 2000

Mariano Antonio García Gutiérrez-Cañas, Esplendor, Ocaso y Resurrección. Las procesiones vallisoletanas de Semana Santa. Siglos XVI al XX, Valladolid 2000.

García Rodríguez 2008

Julio César García Rodríguez, El imaginero de la Semana Santa. La Oración del Huerto, in: Gregorio Fernández. La gubia del barroco (Kat. Ausst., Sala Municipal de Exposiciones de la Pasión, Valladolid 2008; Iglesia penitencial de la Vera Cruz, Valladolid 2008), Valladolid 2008, S.132-133.

Gómez-Moreno 1953

María Elena Gómez-Moreno, Gregorio Fernández, Madrid 1953.

Hernández Redondo 2009

José Ignacio Hernández Redondo, Materiales y técnicas en la escultura procesional castellana, in: Semana Santa de Astorga. Miradas y reflexiones. Ciclo de conferencias con motivo del centenario de la Junta Profomento de la Semana Santa 1908-2008, Astorga 2009, S.81-83.

Holzheimer 2000

Gerd Holzheimer, Leiden schafft Passionen. Oberammergau und sein Spiel, München 2000.

Largier 2001

Niklaus Largier, Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung, München 2001.

Martí y Monso 1901

José Martí y Monso, Estudios histórico-artísticos. Relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos, Valladolid 1901.

Martín González 1955

Juan José Martín González, El Museo Nacional de Escultura y los Pasos de Semana Santa, Valladolid 1955.

Martín González 1959

Juan José Martín González, Escultura barroca castellana, Madrid 1959.

Martín González 1980

Juan José Martín González, El escultor Gregorio Fernández, Madrid 1980.

Martín González 1993

Juan José Martín González, El arte procesional del Barroco, Madrid 1993.

Méndez Hernán 2012

Vicente Méndez Hernán, El testamento de Gregorio Fernández y el proceso de culminación del retablo mayor de la catedral de Plasencia (Cáceres), in: Archivo español de arte, 85, 2012, S.273-279.

Moreno 1986

Luis Luna Moreno, Introducción, in: Gregorio Fernández y la Semana Santa de Valladolid, (Kat. Ausst., Museo Nacional de Escultura, Valladolid 1986), Valladolid 1986, S.27-31.

Nancarrow Taggard 1999

Mindy Nancarrow Taggard, Piety and profit in Spanish religious art, in: Gazette des Beaux-Arts, 134, 1999, 201-212.

Navarrete Prieto 1999

Benito Navarrete Prieto, Fuentes y modelos en la obra de Gregorio Fernández, in: Gregorio Fernández. 1576-1636 (Kat. Ausst., Sala de exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano, Madrid 1999/2000), Madrid 1999, S.55-66.

Palomino de Castro y Velasco 1947

Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco, El museo pictórico y escala óptica, Madrid 1947.

Parrado del Olmo 2003a

Jesús María Parrado del Olmo, La entrada en la ciudad. La entrada triunfal de Jesús en Jerusalén (La Borriquilla), in: El árbol de la vida. Las Edades del Hombre (Kat. Ausst., Catedral de Segovia, Segovia 2003), Valladolid 2003, S.55-57.

Parrado del Olmo 2003b

Jesús María Parrado del Olmo, El jardín. Oración del Huerto, in: El árbol de la vida. Las Edades del Hombre (Kat. Ausst., Catedral de Segovia, Segovia 2003), Valladolid 2003, S.96-97.

Parrado del Olmo 2003c

Jesús María Parrado del Olmo, Del regazo de la madre al regazo de la tierra. El Descendimiento, in: El árbol de la vida. Las Edades del Hombre (Kat. Ausst., Catedral de Segovia, Segovia 2003), Valladolid 2003, S.322-324.

Parrado del Olmo 2009

Jesús María Parrado del Olmo, La obra de Francisco Giralte en Valladolid, in: Archivo español de arte, 82, 2009, S.195-202.

Pérez 1885

Ventura Pérez, Diario de Valladolid, Valladolid 1885.

Pinheiro da Veiga 1916

Tomé Pinheiro da Veiga, La Fastiginia o fastos geniales, übers. von Narciso Alonso Cortés, Valladolid 1916.

Polo Herrador 2000

María Ángeles Polo Herrador, Paso de la Oración en el Huerto, in: Pasos restaurados (Kat. Ausst., Museo Nacional de Escultura, Valladolid 2000), Valladolid 2000, S.39-42.

Poppenberg 2003

Gerhard Poppenberg, Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen auto sacramental von den Anfängen bis zu Calderón, München 2003.

Rallo Gruss 2000

Carmen Rallo Gruss, Proceso de restauración, in: Pasos restaurados (Kat. Ausst., Museo Nacional de Escultura, Valladolid 2000), Valladolid 2000, S.25-35.

Río 1992

Isabel del Río, Gregorio Fernández y su escuela, Madrid 1992.

Rodríguez Becerra/Hernández González 2008

Salvador Rodríguez Becerra/ Salvador Hernández González, Religiosidad y Semana Santa en Andalucía durante el Barroco, in: José Luis Alonso Ponga (Hg.), Gregorio Fernández. Antropología, historia y estética en el Barroco, Valladolid 2008, S.79-102.

Rodríguez G. de Ceballos 2009

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, The Art of Devotion. Seventeenth- century Spanish Painting and Sculpture in its Religious Context, in: Xavier Bray/ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (Hg.), The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700 (Kat. Ausst., The National Gallery, London 2010; National Gallery of Art, Washington 2010), London 2009, S.45-59.

Saint-Saëns 1995

Alain Saint-Saëns, Art and Faith in Tridentine Spain, New York 1995.

Sangrador y Vítores 1854

Matías Sangrador y Vítores, Historia de la muy Noble y Leal ciudad de Valladolid, Band 2, Valladolid 1854.

Seibert 2002

Jutta Seibert, Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole, Freiburg im Breisgau 2002.

Suecica 1989

Birgitta Suecica, Die Visionen der Heiligen Birgitta von Schweden, ed. von Elmar zur Bonsen, Aschaffenburg 1989.

Torremocha Hernández 2008

Margarita Torremocha Hernández, Cofradías y devociones. Sociabilidad y religiosidad en Valladolid, in: José Luis Alonso Ponga (Hg.), Gregorio Fernández. Antropología, historia y estética en el Barroco, Valladolid 2008, S. 327-371.

Travieso Alonso 2011

José Miguel Travieso Alonso, *Simulacrum. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández*, Valladolid 2011.

Urrea Fernández 1980

Jesús Urrea Fernández, Acotaciones a Gregorio Fernández y su etorno artístico, in: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arquitectura*, 45, 1984, S.375-396.

Urrea Fernández 1984

Jesús Urrea Fernández, Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid, in: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 50, 1984, S.349-370.

Urrea Fernández 1989

Jesús Urrea Fernández, Nuevos datos y obras del escultor Andrés Solanes, in: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 55, 1989, S.481-488.

Urrea Fernández 2000

Jesús Urrea Fernández, Conservación y exposición de los Pasos en el Museo, in: *Pasos restaurados* (Kat. Ausst., Museo Nacional de Escultura, Valladolid 2000), Valladolid 2000, S.11-24.

Webster 1998

Susan Verdi Webster, *Art and Ritual in Golden-Age Spain. Sevillian confraternities and the processional sculpture of Holy Week*, Princeton 1998.

Zagler 1982

Suzanne Zagler, *Das auto sacramental. Eine literarische Gattung und ihre Nachwirkung*, phil. Diss. (ms.), Wien 1982.

II. Abbildungen



Abb.1: Felipe Gil de Mena, Procesión de la Vera Cruz, 1667, Öl auf Leinwand, Madrid, Privatsammlung



Abb.2: Diego de Praves, Fassade, Ende 16. Jahrhundert, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz

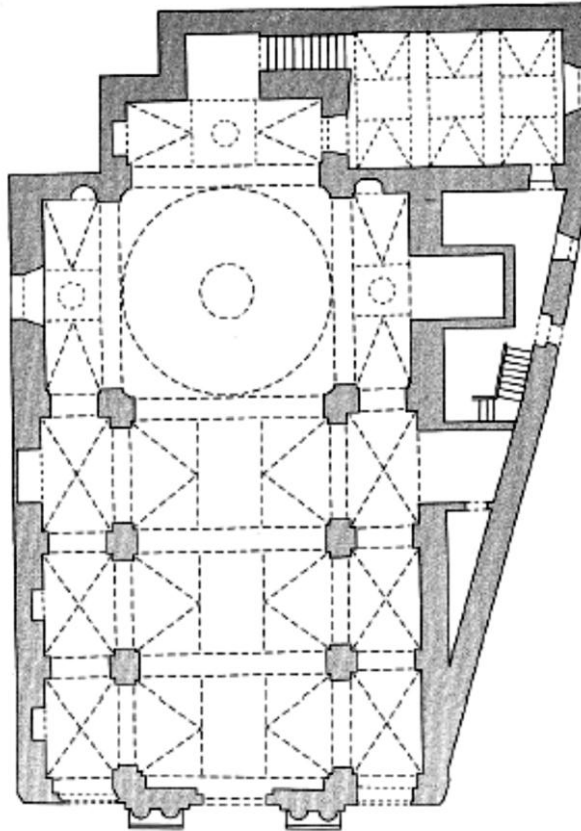


Abb.3: Grundriss der Iglesia Penitencial de la Santa Vera Cruz



Abb.4: Reliquiar mit der Kreuzreliquie,
Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.5: Wappen der Vera Cruz Bruderschaft



Abb.6: Francisco de Goya, Flagellantenprozession, 1808-1814, Öl auf Leinwand, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando



Abb.7: Francisco de Rincón, Die Kreuzaufstellung Christi, 1604, polychromierte Holzskulpturen, Valladolid, Museo Nacional de Escultura



Abb.8: Juan de Mesa, Cristo del Gran Poder, 1620, polychromierte Holzskulptur, Sevilla, Basilica del Gran Poder



Abb.9: Hauptaltar Iglesia de la Santa Vera Cruz,
17. Jahrhundert, Valladolid

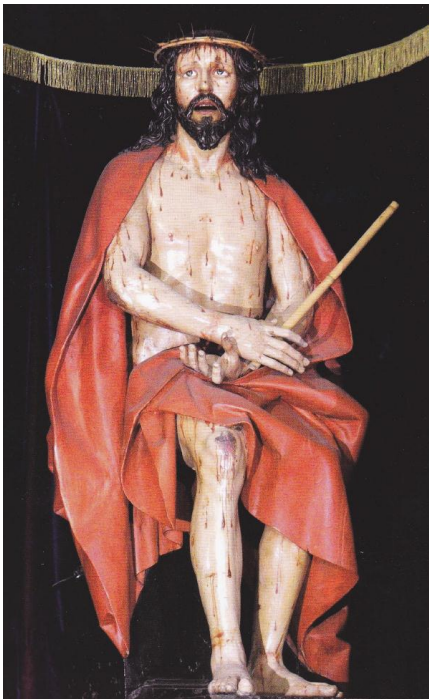


Abb.10: Gregorio Fernández, Ecce Homo,
1620, polychromierte Holzskulptur, Valladolid,
Iglesia de la Santa Vera Cruz

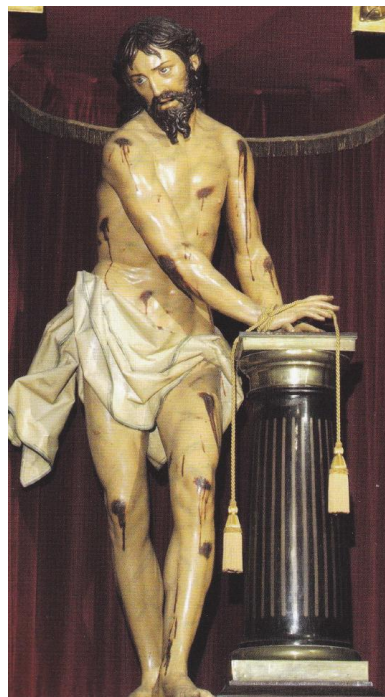


Abb.11: Gregorio Fernández, Christus an der
Geißelsäule, 1619-1620, polychromierte
Holzskulptur, Valladolid, Iglesia de la Santa
Vera Cruz



Abb.12: Francisco Giralte, Pietà, 1550, polychromierte Holzskulpturen, Valladolid, Iglesia de la Sagrada Pasión de Cristo



Abb.13: Francisco de Rincón, Cristo de los Carboneros, 1606, polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Iglesia de las Angustias

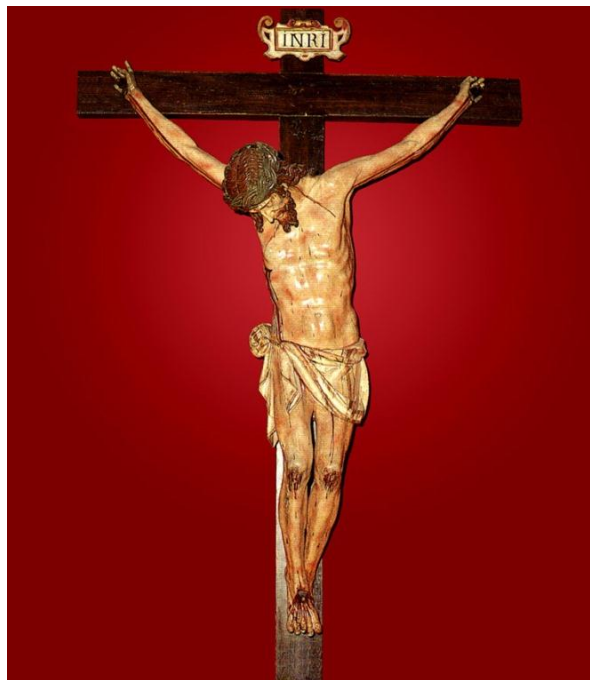


Abb.14: Francisco de Rincón, Cristo de las Batallas, Anfang 17. Jahrhundert, polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Iglesia de la Magdalena



Abb.15: Francisco de Rincón, Der Evangelist Johannes, Anfang 17. Jahrhundert, Valladolid, Museo Diocesano y Catedralicio



Abb. 16: Francisco Giralte/Francisco de Rincón, Einzug Christi in Jerusalem, Detail Apostel, Mitte/Ende 16. Jahrhundert, *escultura de papelón*, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.17: Francisco Giralte/Francisco de Rincón, Einzug Christi in Jerusalem, Mitte/Ende 16. Jahrhundert, *esculturas de papelón*, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz

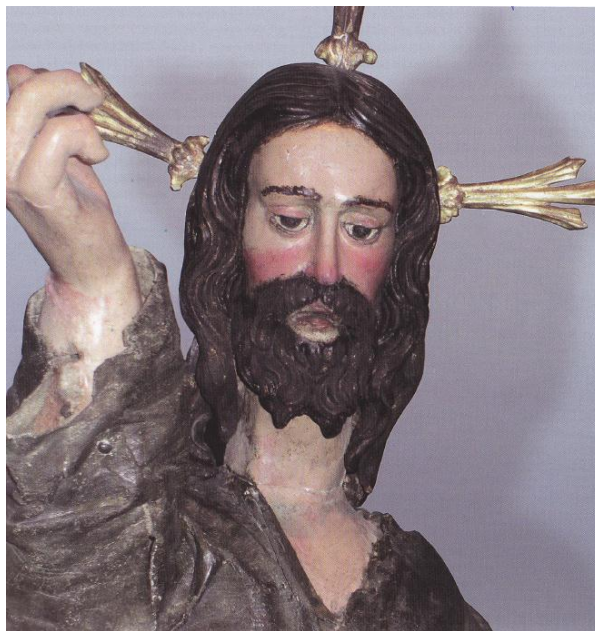


Abb.18: Francisco Giralte/Francisco de Rincón, Einzug Christi in Jerusalem, Detail Christus, Mitte/Ende 16. Jahrhundert, *escultura de papelón*, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.19: Francisco Giralte/Francisco de Rincón, Einzug Christi in Jerusalem, Mitte/Ende 16. Jahrhundert, *esculturas de papelón*, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.20: Francisco Giralte/Francisco de Rincón, Einzug Christi in Jerusalem, Mitte/Ende 16. Jahrhundert *escultura de papelón*, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.21: Francisco Giralte/Francisco de Rincón, Einzug Christi in Jerusalem, Detail Palmenträger, Mitte/Ende 16. Jahrhundert, *escultura de papelón*, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz

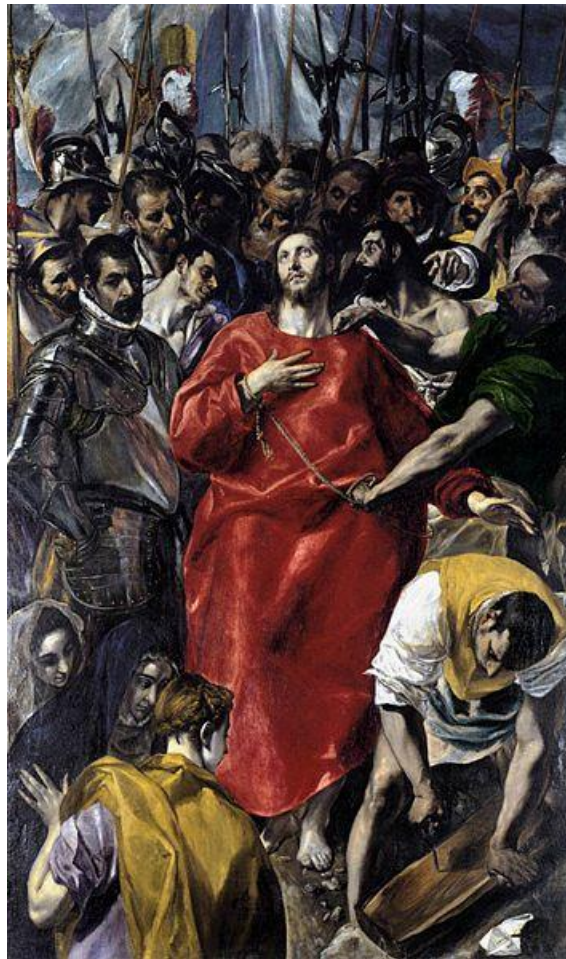


Abb.22: El Greco, Expolio, 1579, Öl auf Leinwand, Toledo, Kathedrale



Abb.23: Alonso Berruguete, Ecce Homo, 1525, polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Museo Nacional de Escultura



Abb.24: Diego Leonardo de Carrión, Apostel,
1553-59, Polychromierte Holzskulptur, Valladolid,
Museo Nacional de Escultura

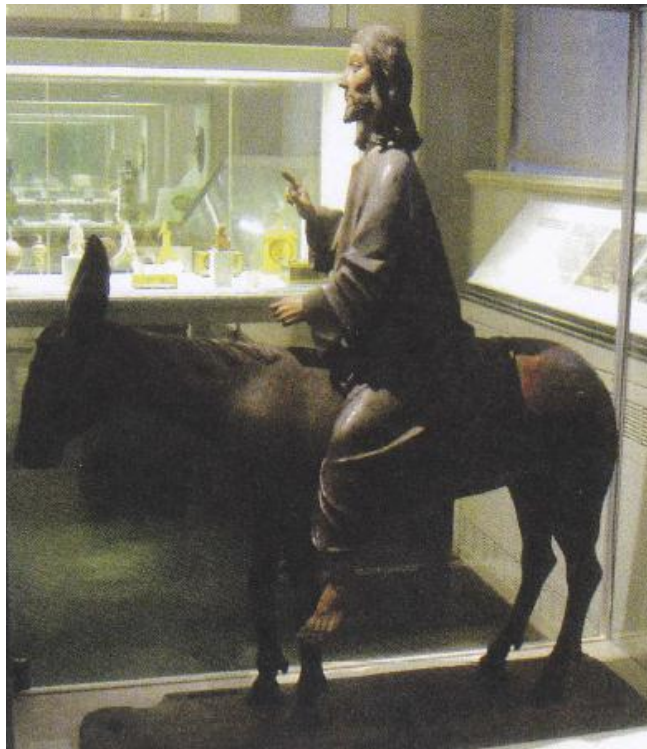


Abb.25: Anonym, Palmesel mit Christus, erstes Viertel
16. Jahrhundert, polychromierte Holzskulptur, London,
Victoria and Albert Museum

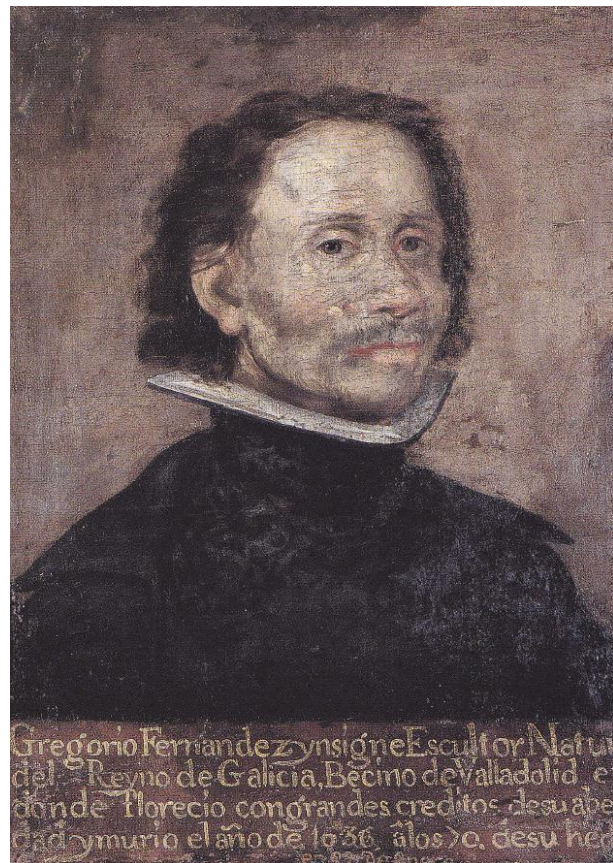


Abb.26: Diego Valentín Díaz, El escultor Gregorio Fernández, 1623, Öl auf Leinwand, Valladolid, Museo Nacional de Escultura



Abb.27: Gregorio Fernández, Die Sechste Qual Mariens (früher: Kreuzabnahme Christi), 1616, polychromierte Holzskulpturen, Valladolid, Museo Nacional de Escultura und Iglesia de las Angustias



Abb.28: Gregorio Fernández, Kreuzigung Christi (Sed tengo), 1612-16, Polychromierte Holzsulpturen, Valladolid, Museo Nacional de Escultura



Abb.29: El mudo Neyra, La Función del Desenclavo, 1722, Öl auf Leinwand, Medina del Campo, Monasterio de la Magdalena



Abb.30: Gregorio Fernández, Die Kreuzabnahme Christi (paso del reventón), 1623, polychromierte Holzskulpturen, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.31: Gregorio Fernández, Kreuzabnahme Christi (paso del reventón) während einer Prozession, 1623, polychromierte Holzskulpturen, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.32: Gregorio Fernández, Die Kreuzabnahme Christi, Detail Josef von Arimathäa, 1623, polychromierte Holzsulptur, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz Museo Nacional de Escultura



Abb.33: Juan de Juni, Die Grablegung Christi, Detail Josef von Arimathäa, 1541-1545, polychromierte Holzsulptur, Valladolid, Museo Nacional de Escultura

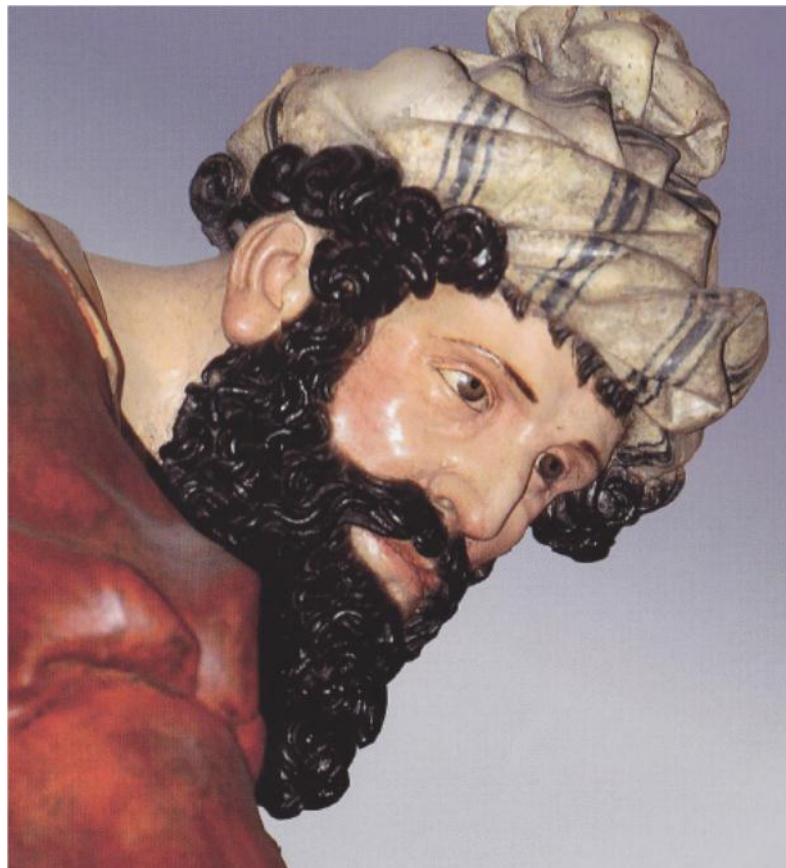


Abb.34: Gregorio Fernández, Die Kreuzabnahme Christi, Detail Nicodemus, 1623, polychromierte Holzsulptur, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.35: Gregorio Fernández, Kreuzabnahme Christi, Detail Jüngling, 1623, polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.36: Gregorio Fernández, Kreuzabnahme Christi, Detail Jüngling, 1623, polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.37: Gregorio Fernández, Kreuzabnahme Christi, Detail Christus, 1623, polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.38: Gregorio Fernández, Kreuzabnahme Christi, Detail Christus, 1623
Polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.39: Gregorio Fernández, Die Kreuzabnahme Christi, Detail Christus,
1623, polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.40: Gregorio Fernández, Cristo Yacente, 1625-1630, Polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Museo Nacional de Escultura

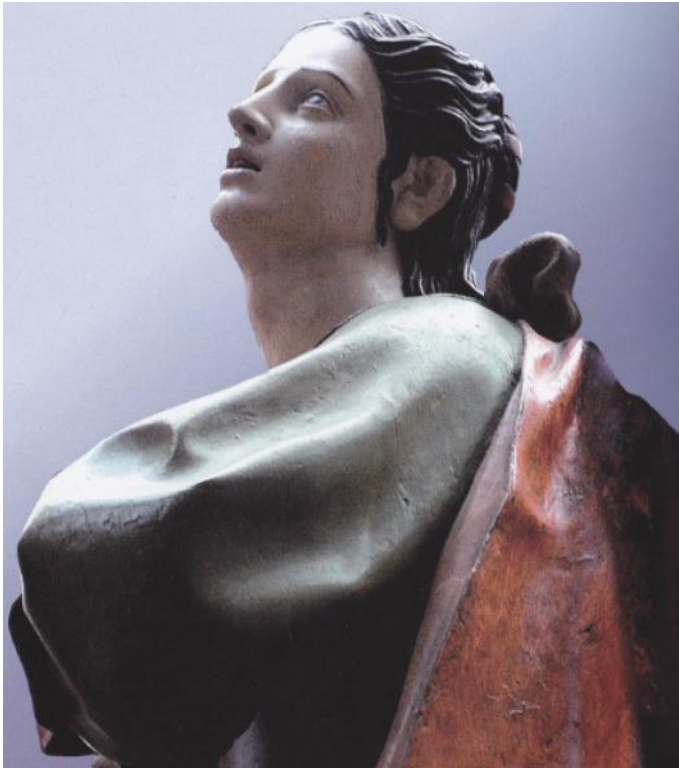


Abb.41: Gregorio Fernández, Kreuzabnahme Christi, Detail Maria Magdalena, 1623, polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.42: Francisco Zurbarán, Heilige Agatha, 1630, Öl auf Leinwand, Montpellier, Musée Fabre



Abb.43: Gregorio Fernández, Kreuzabnahme Christi, Detail Maria Magdalena, 1623, polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.44: Gregorio Fernández, Kreuzabnahme Christi, Detail Johannes, 1623, polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.45: Gregorio Fernández, Nuestra Señora de la Santa Vera Cruz, 1623, polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.46: Gregorio Fernández, Nuestra Señora de la Santa Vera Cruz, 1623, Polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.47: Juan de Juní, Nuestra Señora de las Angustias, 1561, Polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Iglesia de las Angustias



Abb.48: Juan de Jáuregui, Investigación sobre el sentido oculto del Apocalipsis, San Juan y el ángel que anuncia la destrucción de Babilonia, 1614, Stichwerk



Abb.49: Gregorio Fernández, Die Kreuztragung Christi, Detail Soldat, 1616, polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Museo Nacional de Escultura



Abb.50: Gregorio Fernández, Die Kreuztragung Christi, Detail Christus, 1616, polychromierte Holzsulptur, Valladolid, Museo Nacional de Escultura



Abb.51: Gregorio Fernández, Die Kreuztragung Christi, Detail Maria, 1616, polychromierte Holzsulptur, Valladolid, Museo Nacional de Escultura



Abb.52: Rosso Fiorentino, Kreuzabnahme Christi, 1521, Volterra, Pinacoteca e Museo Civico



Abb.53: Pedro Machuca, Kreuzabnahme Christi, 1547, Öl auf Leinwand, Madrid, Museo del Prado



Abb.54: Pedro de Campaña, Kreuzabnahme Christi, 1547, Öl auf Leinwand, Sevilla, Kathedrale



Abb.55: Antonio Begarelli, Kreuzabnahme Christi, 1530, Terrakotta Skulpturen, Modena, Chiesa di San Francesco



Abb.56: Francisco Díaz de Tudanca, Kreuzabnahme Christi, 1663, polychromierte Holzskulpturen, Medina de Rioseco, Salón Capilla de los Pasos Grandes



Abb.57: Luis Marco Pérez, Kreuzabnahme Christi, 1945, polychromierte Holzskulpturen, Cuenca, Iglesia de San Esteban



Abb.58: Antonio de Ribera/Francisco Fermín, Cristo de la Cruz a María, 1642, polychromierte Holzskulpturen, Valladolid, Museo Nacional de Escultura



Abb.59: Andrés Solanes, Gebet am Ölberg, 1629-1630, polychromierte Holzskulpturen, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.60: Andrés Solanes, Gebet am Ölberg, 1629-1630, polychromierte Holzskulpturen, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.61: Andrés Solanes, Gebet am Ölberg, Detail Christus, 1629-1630, polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.62: Andrés Solanes, Gebet Christi am Ölberg, Detail Engel, 1629-30, polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz



Abb.63: Andrés Solanes, Gebet am Ölberg/Verrat durch Judas, 1629-1630, polychromierte Holzskulpturen, Valladolid, Iglesia de la Santa Vera Cruz und Museo Nacional de Escultura



Abb.64: Andrés Solanes, Verrat durch Judas, Detail Judas, 1629-1630, Valladolid, Museo Nacional de Escultura



Abb.65: Andrés Solanes, Gefangennahme, Detail Soldat, 1629-1630, polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Museo Nacional de Escultura



Abb.66: Andrés Solanes, Gefangennahme, Soldat, 1629-1630, polychromierte Holzskulptur, Valladolid, Museo Nacional de Escultura



Abb.67: Anonymer Meister und Claudio Cortijo, Gebet am Ölberg, 1650 bzw. 1800, polychromierte Holzskulpturen, Tordesillas, Iglesia de Santa María de la Asunción



Abb.68: Anonymer Meister, Gebet am Ölberg, Detail Engel, 1650, polychromierte Holzsulptur, Tordesillas, Iglesia de Santa María de la Asunción

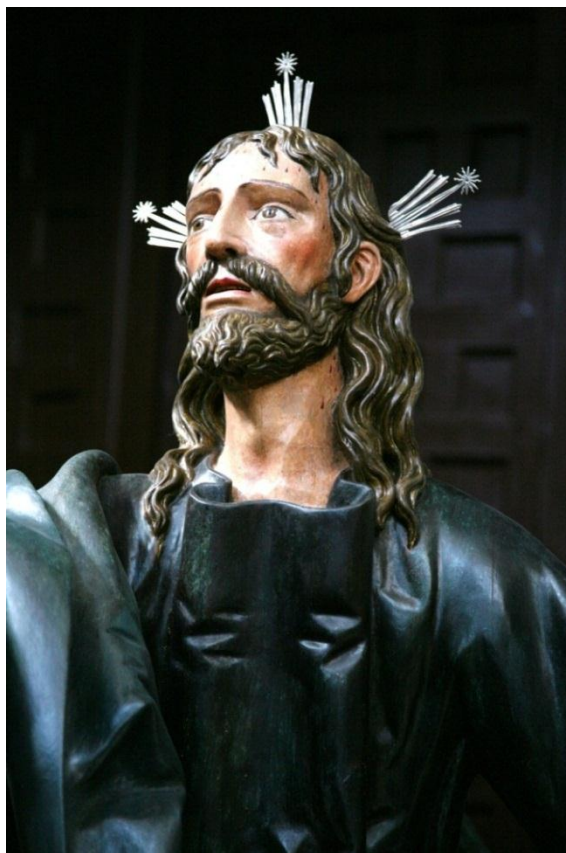


Abb.69: Claudio Cortijo, Gebet am Ölberg, Detail Christus, 1800, polychromierte Holzsulptur, Tordesillas, Iglesia de Santa María de la Asunción

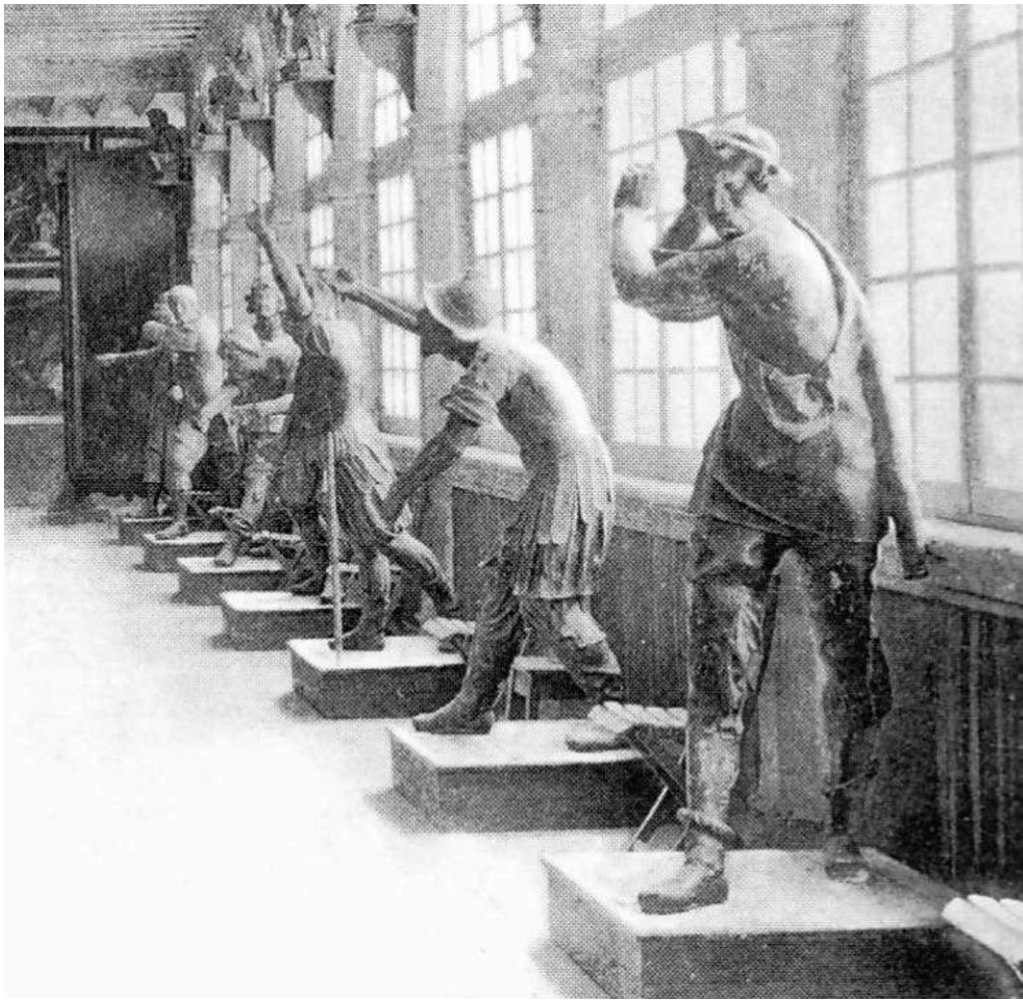


Abb.70: Einblick Colegio de Santa Cruz, Die Begleitfiguren der *Pasos* im Museum, 1920, Schwarzweißfotografie, Valladolid, Museo Nacional de Escultura

III. Abbildungsnachweis

Abb.1: José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Simulacrum. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, Valladolid 2011, S.201

Abb.2: José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Simulacrum. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, Valladolid 2011, S.199.

Abb.3: La gubia del barroco (Kat. Ausst., Sala Municipal de Exposiciones de la Pasión, Valladolid 2008; Iglesia penitencial de la Vera Cruz, Valladolid 2008), Valladolid 2008, S.106.

Abb.4: José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Simulacrum. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, Valladolid 2011, S.118.

Abb.5: José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Simulacrum. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, Valladolid 2011, S.196.

Abb.6: Peter-Klaus Schuster/Wilfried Seipel/Manuela Mena Marqués (Hg.), Goya. Prophet der Moderne (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 2005; Alte Nationalgalerie, Berlin 2005) Köln 2005, S.282.

Abb.7: Xavier Bray/Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (Hg.), The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700 (Kat. Ausst., The National Gallery, London 2010; National Gallery of Art, Washington 2010), London 2009, S.48, Abb.32.

Abb.8: Xavier Bray/ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (Hg.), The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700 (Kat. Ausst., The National Gallery, London 2010; National Gallery of Art, Washington 2010), London 2009, S.41, Abb.29.

Abb.9: Vicente Camarasa (Hg.), Valladolid.

Abb.10: Cofradía de la Santa Vera Cruz (Hg.), Iglesia Penitencial de la Santa Vera Cruz, Valladolid 2005, S.10.

Abb.11: Cofradía de la Santa Vera Cruz (Hg.), Iglesia Penitencial de la Santa Vera Cruz, Valladolid 2005, S.16.

Abb.12: Jesús María Parrado del Olmo (Hg.), La obra de Francisco Giralte en Valladolid, in: Archivo español de arte, 326, 2009, S.197, Abb.2.

Abb.13: Juan José Martín González (Hg.), Escultura barroca castellana, Madrid 1959, S.113, Abb.75.

Abb.14: José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Domus Pucelae, Valladolid.

Abb.15: José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Domus Pucelae, Valladolid.

- Abb.16:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), *Domus Pucelae*, Valladolid.
- Abb.17:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), *Domus Pucelae*, Valladolid.
- Abb.18:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), *Simulacrum*. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, Valladolid 2011, S.127.
- Abb.19:** José Luis Alonso Ponga (Hg.), Gregorio Fernández. Antropología, historia y estética en el Barroco, Valladolid 2008, S.467.
- Abb.20:** Cofradía de la Santa Vera Cruz (Hg.), Iglesia penitencial de la Santa Vera Cruz, Valladolid, S.18.
- Abb.21:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), *Domus Pucelae*, Valladolid.
- Abb.22:** Wilfried Seipel (Hg.), *El Greco* (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien, Mai 2001), Mailand 2001, S.31.
- Abb.23:** Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
- Abb.24:** Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
- Abb.25:** Álvarez Vicente (Hg.), *Imaginería ligera en Valladolid* (Kat. Ausst., Sala municipal de exposiciones del Teatro Calderón, Valladolid 2011), Valladolid 2011, S.27.
- Abb.26:** Juan José Martín González (Hg.), *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid 1980, Tafel 1.
- Abb.27:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), *Simulacrum*. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S. 155.
- Abb.28:** Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
- Abb.29:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), *Simulacrum*. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S.113.
- Abb.30:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), *Simulacrum*. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S.213.
- Abb.31:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), *Simulacrum*. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S.214.
- Abb.32:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), *Simulacrum*. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S.223.
- Abb.33:** Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
- Abb.34:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), *Simulacrum*. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S.227.
- Abb.35:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), *Simulacrum*. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S.194.

- Abb.36:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Simulacrum. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S.229.
- Abb.37:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Simulacrum. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S.213.
- Abb.38:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Simulacrum. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S.220.
- Abb.39:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Simulacrum. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S. 218.
- Abb.40:** Xavier Bray/ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (Hg.), The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700 (Kat. Ausst., The National Gallery, London 2010; National Gallery of Art, Washington 2010), London 2009, S.169, Abb.123.
- Abb.41:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Simulacrum. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S.234.
- Abb.42:** Norbert Wolf (Hg.), Die Welt der Heiligen, München 2004, S.
- Abb.43:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Simulacrum. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S.237.
- Abb.44:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Simulacrum. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S.233.
- Abb.45:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Simulacrum. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S.238.
- Abb.46:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Simulacrum. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S.240.
- Abb.47:** Suzanne Stratton (Hg.), Spanish Polychrome Sculpture 1500 – 1800 (Kat. Ausst., Meadows Museum, Dallas 1994; County Museum of Art, Los Angeles 1994), New York 1993, S.15, Abb.6.
- Abb.48:** Gregorio Fernández 1576-1636 (Kat. Ausst., Salas de exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano, Madrid 1999/2000), Madrid 1999, S.61, Abb. 7.
- Abb.49:** Museo Nacional de Escultura (Hg.), Pasos restaurados (Kat. Ausst., Museo Nacional de Escultura, Valladolid 2000), Madrid 2000, S. 59.
- Abb.50:** Museo Nacional de Escultura (Hg.), Pasos restaurados (Kat. Ausst., Museo Nacional de Escultura, Valladolid 2000), Madrid 2000, S. 57.
- Abb.51:** Museo Nacional de Escultura (Hg.), Pasos restaurados (Kat. Ausst., Museo Nacional de Escultura, Valladolid 2000), Madrid 2000, S. 61.

- Abb.52:** Daniel Arasse (Hg.), Der europäische Manierismus, München 1997, S. 32.
- Abb.53:** Jonathan Brown (Hg.), Painting in Spain 1500 - 1700, Yale 1998, S. 33
- Abb.54:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Simulacrum. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S.99.
- Abb.55:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Simulacrum. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S.91.
- Abb.56:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Simulacrum. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S.246.
- Abb.57:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Simulacrum. En torno al Descendimiento de Gregorio Fernández, S.248.
- Abb.58:** Javier Carretero (Hg.), Valladolid.
- Abb.59:** Gregorio Fernández 1576-1636 (Kat. Ausst., Salas de exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano, Madrid 1999/2000), Madrid 1999, S.52, Abb.7.
- Abb.60:** Semana Santa en Valladolid (Hg.), Valladolid.
- Abb.61:** Cofradía de la Santa Vera Cruz (Hg.), Iglesia Penitencial de la Santa Vera Cruz, Valladolid, S.6.
- Abb.62:** José Miguel Travieso Alonso (Hg.), Domus pucelae, Valladolid.
- Abb.63:** Museo Nacional de Escultura (Hg.), Pasos restaurados (Kat. Ausst., Museo Nacional de Escultura, Valladolid 2000), Madrid 2000, S. 40.
- Abb.64:** Museo Nacional de Escultura (Hg.), Pasos restaurados (Kat. Ausst., Museo Nacional de Escultura, Valladolid 2000), Madrid 2000, S. 43.
- Abb.65:** Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
- Abb.66:** Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
- Abb.67:** <http://www.semanasantatordesillas.com/>; 5.01.2013.
- Abb.68:** <http://www.semanasantatordesillas.com/>; 5.01.2013.
- Abb.69:** <http://www.semanasantatordesillas.com/>; 5.01.2013.
- Abb.70:** Museo Nacional de Escultura (Hg.), Pasos restaurados (Kat. Ausst., Museo Nacional de Escultura, Valladolid 2000), Madrid 2000, S.12.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

IV. Abstract

Die chronologische Entwicklung der spanischen *Pasos*, welche die Leidensgeschichte Christi während der Semana Santa auf theatralische Weise visualisieren und inszenieren, ist Thema dieser Arbeit.

Die erste zu behandelnde Figurengruppe stellt den *Einzug Christi in Jerusalem* dar und stammt von Francisco Giralte oder Francisco de Rincón. Diese *esculturas de papelón*, aus ephemeren Materialien bestehende Kompositionen, wurden im 17. Jahrhundert von den Schöpfungen des Gregorio Fernández übertroffen, wie etwa die *Kreuzabnahme Christi* zeigt. Die nachfolgenden Bildhauer übernahmen die Ideen dieses großen Meisters, was das Prozessionsensemble des *Gebets am Ölberg* von Andrés Solanes veranschaulicht.

Initiatoren und Organisatoren der Semana Santa Prozessionen, die den Schauplatz der *Pasos* bilden, sind die Bußbruderschaften. Diese religiösen Gemeinschaften widmen sich karitativen Aufgaben und sind der Buße verpflichtet, weswegen in früheren Jahrhunderten die Selbstgeißelung eines ihrer wichtigsten Merkmale war. Zudem spielte das Beteiligen an den Umzügen der spanischen Karwoche eine essentielle Rolle. Auch heutzutage beeindruckt die auf die Leidensgeschichte Christi fokussierten Prozessionen durch die Vielzahl an teilnehmenden Mitgliedern und die beeindruckenden Prozessionsgruppen der Bruderschaften. Mäzen der Schöpfungen, die in dieser Arbeit untersucht werden, war die Santa Vera Cruz Bruderschaft von Valladolid. Diese Bußbruderschaft findet in der vorliegenden Arbeit daher genauso Beachtung wie religionsgeschichtliche und kunsthistorische Hintergründe, die zur Entwicklung dieser Skulpturen und ihrer Umzüge beitrugen. Dazu zählten etwa der Orden der Franziskaner, das Konzil von Trient, wie auch die Orientierung an Künstlern aus dem Raum Valladolid, von denen zwar nicht alle *Pasos* schufen, deren künstlerische Gestaltung aber dennoch entscheidend war für die Entwicklung dieser speziellen Skulpturengattung.

Die chronologische Entwicklung der *Pasos* ist schließlich nicht nur mit Hilfe des verwendeten Materials zu erörtern, sondern auch auf Grund der Weiterentwicklung der Ausmaße und des gesteigerten Ausdrucks der Figuren sowie hinsichtlich der im Verlauf des 17. Jahrhunderts feiner werdenden Gestaltung der Draperien dieser überlebensgroßen und polychromierten Holzskulpturen.

V. Lebenslauf

Laura Maria Pfeffer

Geboren am 30. Dezember 1986 in Linz, Österreich

1993 – 1997: Volksschule der Kreuzschwestern, Linz

1997 – 2005: Neusprachliches Gymnasium der Kreuzschwestern, Linz

2005: Matura

Die mündliche Matura legte ich in den Fächern Latein, Religion und Bildnerische Erziehung ab. Der Schwerpunkt in Latein lag auf den Schriften des Plinius, insbesondere auf seinen Äußerungen zur antiken Wandmalerei in Pompeji und zum Vesuvausbruch. In Religion bezog sich meine Facharbeit auf das Judentum und das Tagebuch der Anne Frank. Im Bereich der Bildnerischen Erziehung setzte ich mich mit der amerikanischen Pop Art und im Speziellen mit dem Werk von Andy Warhol und Roy Liechtenstein auseinander.

2005 – 2013: Studium der Kunstgeschichte und der spanischen Philologie an der Universität Wien

2010 – 2011: Erasmus - Aufenthalt in Madrid

Mein wissenschaftlicher Schwerpunkt betrifft vor allem die spanische Kunst des Siglo de Oro. Auf Grund meines Interesses für dieses Gebiet entschloss ich mich, zusätzlich Lehrveranstaltungen des Romanistik - Instituts zu besuchen, und schließlich entschied ich mich für einen einjährigen Erasmus - Aufenthalt in Madrid.

An der Universidad Autónoma de Madrid besuchte ich diverse Lehrveranstaltungen, die mir einen fundierten Einblick in die spanische Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts boten sowie in die südamerikanische Kunst vor und nach der Eroberung Lateinamerikas. Besonders wertvoll waren die Vorlesungen über Goya, die spanischen Bodegones und die Entwicklung der südamerikanischen Kunst.

Abgesehen von der Erweiterung meines Wissens, ermöglichte mir dieses Jahr in Madrid eine Weiterentwicklung meiner Kenntnisse der spanischen Sprache und intensivierte mein stetig wachsendes Interesse für die spanische Kunst und Kultur. Resultat war folglich die Wahl eines Diplomarbeitsthemas mit spanischem Schwerpunkt.