

Eduardo Fernández Merino

HISTORIA DE LA INDUMENTARIA DE LAS DOLOROSAS CASTELLANAS Y SU DESARROLLO EN REQUENA

Eduardo Fernández Merino

Siempre recordaré la primera imagen de la Dolorosa que vi en un pueblo castellano cuando era muy pequeño. Iba con mis abuelos a la casa que habían adquirido en esta localidad cercana a Madrid para pasar las vacaciones y los festivos. Cuando me llevaban a la iglesia me impresionaba mucho verla. Ella me parecía altísima, vestida de blanco con su manto negro, el pañuelo doblado con precisión, lágrimas en la cara, las manos juntas y el corazón atravesado por espadas. Su severidad casi asustaba. El contraste de los dos colores neutros y la forma rígida y austera del conjunto, sumados al gesto de la Señora, suponían una expresión contenida de grave soledad. Como digo, tendría yo tres o cuatro años, pero no necesité que nadie me explicara que la Virgen vestía así en señal de luto, de profundo e intenso dolor por la muerte de su Hijo. En mis palabras, que estaba llorando porque había muerto Jesús. De la misma forma, somos muchos los que hemos crecido viendo esas representaciones del dolor de la Virgen que llamándose Dolores, Angustias o Soledad desfilan por nuestros pueblos y ciudades pidiendo compañía y consuelo en la Semana de Pasión. Hemos asumido sus vestiduras negras como la indumentaria que mejor corresponde al trance amargo escenificado en la Semana Santa.

Lo que pocos conocen es que no siempre se mostraron así, que originalmente vistieron de vivos colores, y la piedad de una viuda noble de la Castilla de Felipe II, inició la honda tradición de cubrirlas de luto. Esta costumbre, extendida por gran parte de la península e incluso exportada fuera de nuestras fronteras, se mantiene fiel y renovada cada año en Requena, manifiesta en la solemne figura de Nuestra Señora de los Dolores y en la Virgen de la Soledad de la ermita de San Sebastián.

Situémonos en el 1560. En España florece el reinado de Felipe II caracterizado por una profunda religiosidad propia de la Contrarreforma y el Concilio de Trento. La religión lo absorbe y lo empapa todo. La constante idea de la muerte y la fugacidad del ser llevan al hombre a dedicar su esfuerzo cotidiano a garantizarse la salvación mediante penitencias, misas y diversas devociones. En este clima surgen multitud de cofradías de penitencia que sacan las imágenes a las calles, rodeadas de disciplinantes que se azotan y hermanos de luz que alumbran la comitiva, para expiar los pecados y pedir la intercesión divina. Poco antes, en 1530, el cardenal Tavera de Toledo, había publicado unas directrices sobre la forma de vestir a las imágenes, en las que advertía que se preferían las tallas de bulto a las vestideras y que en tal caso debían aparecer arregladas de forma decente y honesta.

Es el 22 de junio de 1559 cuando Felipe II, con treinta y tres años se casa por poderes en terceras nupcias con Isabel de Valois, de trece años, hija de Enrique II de Francia y Catalina de Médicis. La jovencísima princesa no pisará suelo español hasta el 6 de enero de 1560, entrando por Roncesvalles.

El 2 de febrero, se celebró en la iglesia de San Andrés de Guadalajara la misa de velaciones, oficiando de padrinos la princesa Juana, hermana del rey, y el duque del Infantado. Tras la celebración del matrimonio los esposos se trasladaron a Toledo. Acompañaban a la reina su Camarera Mayor, doña María de la Cueva, condesa viuda de Ureña, además de diez dueñas de honor, todas viudas nobles, y unas cincuenta damas de la alta nobleza francesa y castellana que continuamente disputaban por el favor de la soberana.

No se equivocan las crónicas que citan que la condesa de Ureña fue "matrona de gran juicio y entendimiento". Hija del duque de Albuquerque y viuda de don Juan Téllez Girón, cuarto conde de Ureña, quien fuera Camarero Mayor de Carlos V, hizo gala de piedad y buena fe con la fundación de diversos conventos como el de Santa Clara de Osuna y demás edificios reseñables como el Colegio Universitario de Osuna, con bula de Paulo III, o el panteón subterráneo de la familia en la parroquia de la Asunción de la misma localidad. El matrimonio Girón poseía una de las mayores fortunas de Andalucía, contando don Juan Téllez con 150.000 ducados de renta. Tuvieron un hijo primogénito, Pedro, que más tarde sería



Isabel de Valois, hija de Enrique II de Francia y Catalina de Médicis, que en 1559 se casó con Felipe II.



María de la Cueva, condesa viuda de Ureña, Camarera Mayor de Isabel de Valois.

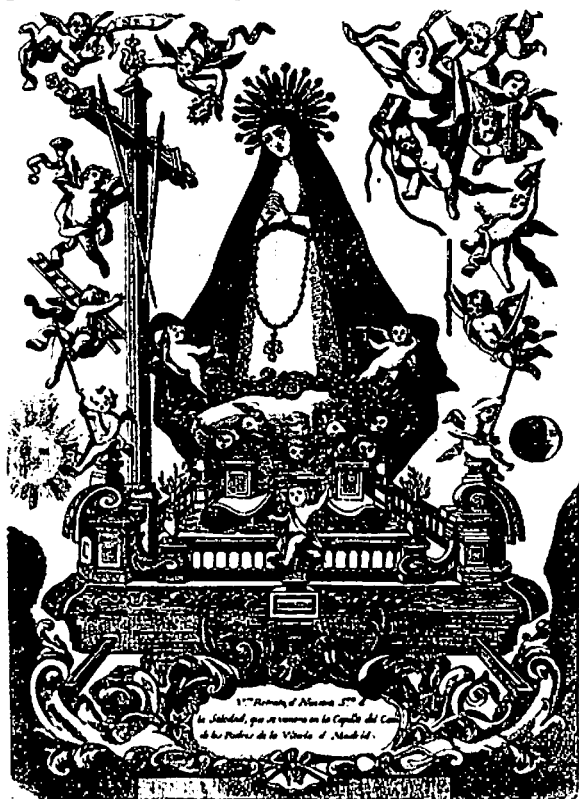
nombrado por Felipe II primer duque de Osuna, inaugurando una de las castas nobiliarias más poderosas de España. Dos de las hijas de los condes, Magdalena y Leonor Girón, entraron al servicio de la reina junto a su madre doña María de la Cueva, muriendo Leonor de parto poco después.

El puesto de Camarera Mayor de la reina que ostentaba la condesa de Ureña se consideraba el más privilegiado dada su proximidad al poder. Fue codiciado ampliamente por los validos para sus esposas, ya que las limitaciones impuestas a las damas de la corte que seguía la etiqueta a la borgoñona, eran supervisadas directamente por la Camarera Mayor como cabeza de la Casa de la reina. En doña María, que había ingresado en Pamplona en el séquito de la

reina para instruirla en el ceremonial español, recayó la tarea de apaciguar los ánimos por un lado de las damas españolas, reticentes a someterse a las extranjeras, y por otro de las nobles francesas como la Montpensier, prima de Isabel de Valois, o Madame Clermont, de quienes prefería rodearse la reina por ser ya de su confianza. Esta situación de privilegio de las amigas francesas e italianas de la reina llegó al punto de provocar la intervención de Catalina de Médicis. El mismo embajador francés admitió ante Catalina que su hija no desempeñaba sus funciones regias con la suficiente autoridad y que a la Camarera Mayor le era imposible hacer su trabajo puesto que la Clermont organizaba a su antojo la Casa de la reina, llamando a las damas españolas sólo en las ocasiones imprescindibles. Grandes debieron ser las represalias, porque a partir del verano de 1561, comenzó a disminuir la presencia de damas francesas en la corte. Aun así, proseguían las disputas entre las nobles. A la entrevista de Isabel de Valois con su madre, Catalina de Médicis, ocasión en que ésta se quejó a su hija de estarse volviendo demasiado española, pudo acudir la Camarera Mayor ya que era imposible negarle este derecho, pero además consiguió que fuese también su hija Magdalena Girón. El resto de damas tuvieron que permanecer en palacio.

Como mujer cristiana y piadosa, la condesa de Ureña tenía por confesor al padre Fray Diego de Valbuena, religioso de la orden de los mínimos de San Francisco de Paula del convento de la Victoria, próximo a la Puerta del Sol de Madrid, que fue expropiado y derruido durante la Desamortización. La historia que nos ocupa, será recogida en 1640 por otro fraile mínimo, el padre Antonio Ares en su "Discurso del ilustre origen y grandes excelencias de la misteriosa imagen de Nuestra Señora de la Soledad del Convento de la Victoria". Fray Diego fue introducido en la corte por la condesa y además de confesar a varias de las damas de la reina y otras señoras, llegó a confesar en varias ocasiones a la misma reina Isabel, acreditado por la recomendación de la Camarera Mayor, y por la devoción que en la corte se profesaba a San Francisco de Paula, fundador de su orden. Era conocido el santo como intercesor en la tarea de traer hijos sanos al mundo, y las damas con problemas para la gestación acostumbraban a encargar trece misas en trece viernes consecutivos para solicitar su ayuda. A este efecto, la condesa de Ureña, segura de que a Isabel de Valois "siendo devota de San Francisco de Paula, muy presto le había de dar Dios muchos hijos" y sabiendo que el santo era venerado en el país de origen de la reina y que había sido hospedado en la corte francesa años atrás, propuso celebrar las misas en el convento de San Bartolomé de la Vega de Toledo cuando la corte aún no se había trasladado a Madrid. Gozando el padre Valbuena del afecto de los reyes y de la condesa de Ureña, y siendo firme el proyecto de trasladar la corte, todo propició que a la llegada de los monarcas a la capital, se promoviese la fundación del

convento de la Victoria en terrenos cercanos al Alcázar. El mismo Fray Diego fue el encargado de viajar a Jerusalén para repartir limosnas en nombre de la reina entre los cristianos de aquellas tierras y traer “las medidas y trazas del Santo Sepulcro y otras grandes reliquias de aquellos santos lugares” para labrar la capilla del Santo Sepulcro en el convento conforme a dichas



Grabado de la Soledad del Convento de la Victoria de Madrid.

proporciones. Los frailes mínimos eran los únicos religiosos que accedían a palacio. Fray Diego de Valbuena empezaba a confesar en el oratorio privado de la reina, acompañado en ocasiones por algún otro religioso. Llevó consigo un día a Fray Simón Ruiz, “no poco curioso y que entendía algo de pintura” según relata el padre Ares en su citado “Discurso” de 1640. Este otro fraile tenía la intención de pedir a la reina alguna imagen de buena calidad para el convento de la Victoria. Al parecer nada más entrar en el oratorio, “se le fueron los ojos a una que estaba de pincel en un cuadro grande [...] y representaba muy al vivo las Angustias, y Soledad de la Virgen nuestra Señora, que estaba como de rodillas adorando una cruz”.

Esta devoción a la Soledad y su tradición se remontan a los peregrinos de Tierra Santa que en la baja Edad Media comenzaron a divulgarla por Occidente, fruto de la emotiva impresión que les causaba visitar la Capilla de Santa María del Calvario, también llamada Estación de María, que según la leyenda recogida por Félix de Faber, era el lugar donde permaneció la Virgen recluida y aislada las treinta y seis horas que transcurrieron desde la muerte de Cristo hasta su Resurrección. El culto a este edificio se comenzó a extender en el siglo XIV, cuando los etíopes se hicieron cargo de su custodia, fomentando la leyenda de la Soledad de María.

Fray Simón quiso el cuadro para ser venerado en el convento de la Victoria, pero el padre Diego de Valbuena prefirió ser prudente y comunicarle la petición primero a la condesa de Ureña sin decir nada a los demás frailes. Doña

María de la Cueva contestó que sabiendo que la reina Isabel no sería capaz de negarse, prefería que no se lo pidieran, ya que el lienzo venía de Francia y sentiría mucho deshacerse de la obra. Se le ocurrió entonces a la condesa la solución de copiar el lienzo, a lo que fray Simón respondió que ya que el cuadro debía salir de palacio para copiarlo, prefería que se hiciese una talla de bulto para poder sacarla en procesión. La condesa le sugirió comentar la idea con los demás religiosos y sacerdotes, que la acogieron entusiasmados. Comunicada la petición a la reina, mandó llamar a su Caballerizo mayor don Fadrique de Portugal para que hiciese las gestiones necesarias para trasladar el lienzo del oratorio al escultor que considerase apropiado. Don Fadrique propuso inmediatamente a Gaspar Becerra, artista de gran fama discípulo en Italia de Miguel Ángel, que se encontraba en Madrid ocupado en el retablo de las Descalzas Franciscas. Becerra aceptó el encargo con igual satisfacción y comunicó a don Fadrique su deseo de comenzar la obra inmediatamente y no descansar hasta verla concluida.

Sin embargo transcurrió cosa de un año y Gaspar Becerra no conseguía copiar la imagen, hecho que extrañó mucho a todos, ya que “de la primera mano sacaba casi siempre sus obras con gran perfección”. Talló una cabeza que presentó a la reina con “alguna vergüenza” y contentó a Isabel de Valois aún menos que al artista. Así que la reina mandó que la repitiese sin demorarse tanto y esta primera copia fue donada al convento de la Merced por el Caballerizo de la reina, don Fadrique. Más tarde sería llevada al convento de Santo Tomás, hoy Parroquia de Santa Cruz. Sacó pronto Becerra otra cabeza, que gustó mucho a los frailes mínimos, pero el escultor no quiso entregársela hasta conocer la opinión de la reina. Tampoco esta fue de su agrado y mandó a Becerra que probase una tercera vez o abandonase la tarea para mandar tallarla por otro artista. Esta segunda copia sería entregada a uno de los frailes que posteriormente la dejó en herencia a un hermano suyo sacerdote en Arganda del Rey, quien la colocó en la ermita del Humilladero desde donde empezó a ser venerada como patrona de la localidad. Apenado y confuso, Becerra vuelve al convento a referir lo sucedido y a pedir que los frailes supliquen a Dios que la obra se viera acabada en breve. Habiéndose acostado Becerra aquella noche de invierno, se sumió en un pesado sueño en el que una voz desconocida y misteriosa le decía estas palabras: *“Despierta, levántate, y ve a la chimenea, y en ella verás un tronco grueso de roble que se está quemando, mátales el fuego y prepárale, que de él sacarás la Imagen que deseas”*. Becerra se levanta sobresaltado y sigue el consejo de la voz, mira el tronco y le parece el más a propósito para la imagen, comienza a desbastarlo y a labrarlo y consigue tallar “la mejor cabeza y manos que él ni otros más valientes en el arte pudieran jamás imaginar”.

Se la llevó a la reina junto a don Fadrique y quedó tan admirada que

perdonó la tardanza y se dio por bien servida. Le encomendó así mismo la carnación de la imagen, obra que resultaría también de su agrado. Tan contenta como estaba la reina Isabel con la talla, quiso que se vistiera enseguida y se trasladase al convento de la Victoria. Al no estar del todo seca y requerir un espacio oscuro y cerrado, no pudo vestirse aún, y se llevó tal cual al convento donde fue recibida con gran gozo. Fray Diego de Valbuena acompañado por el Provincial, fueron a agradecer la donación a la reina, quien requirió que no se colocase la imagen sin avisarla.

Al ir a dejar palacio los religiosos, la condesa de Ureña, implicada desde el principio en el proyecto, comentó al Provincial que el escultor "había dicho que sería bien que se mirase como estaría la Imagen mejor vestida [...] porque el ropaje que tenía la de pincel no era a propósito para hacerle como la de bulto". Podemos suponer que la indumentaria de la Virgen del lienzo consistiría en túnica o *simlah* en hebreo, tocado o *schebisim* y manto



Dolorosa venerada
en el Monte Calvario.

o *ma'ataphah* inspirado como hasta entonces en el modelo de San Lucas venerado en la iglesia de Araceli de Roma, vestida al modo de las matronas sirias, siendo seguramente el vestido color rojo vivo, el manto azul y el tocado blanco, como puede verse en las tablas flamencas y en las imágenes de talla de época anterior. Cabe citar que en diversas localidades europeas, estando a la cabeza sin duda toda la península de Italia, se encuentran ejemplos de esta indumentaria en las Dolorosas, aún en nuestros días como la Dolorosa de Campocavallo o sus homónimas de Tricase o Montesenario, todas italianas, sin olvidar la importante figura de la Dolorosa venerada en el Monte Calvario, cuyo busto aparece rodeado de exvotos, vestida también de azul y rojo, con diademas y corona y una sola espada en el pecho.

Cita el padre Ares que las mujeres hebreas y en concreto las nazarenas solían ir vestidas y calzadas "más curiosas y profanas de ordinario que las de otras naciones" y que según Tertuliano, las ropas eran de seda o lanas muy finas entre las señoras nobles y de paños las de clase inferior, recordando que en opinión de varios autores, el traje de la Virgen sería de un género de lana común en su color nativo blanco o negro llamado buriel, que con el tiempo se ponía pardo. Aún así, confirma el padre Antonio Ares que los pintores acostumbraban a representar a la Virgen "algunas veces con saya o monjil blanco y otras carmesí, y el manto siempre azul o turquesado". En sus propios términos, el vestido de la Virgen mientras sirvió entre las don-

cellas del templo sería "de paño de lana blanca sin alguna otra capa" según pinturas antiguas de su desposorio. Después convendría retratarla como casada, con colores alegres como el carmesí según "se ve en las imágenes que pintó suyas el Evangelista San Lucas". Al parecer este traje se le ponía aún en las representaciones de la Señora después de viuda y estando al pie de la cruz, pese a que lo correcto sería que llevase vestidura "lúgubre, [...] de paño basto o burriel, así como a la saya como al manto".

El Provincial determinó que la misma doña María diese su parecer, a lo que la condesa respondió: "Cierto que supuesto que este misterio de la Soledad de la Virgen parece que quiere decir cosa de viudez, **que si se pudiese vestir como viuda, de la manera que yo ando, que me holgaría**, porque tuviese yo también parte en esto, y pudiese servir a N. S. con un vestido, y tocas como estas mías". Conforme el Provincial, la condesa mandó a una criada para que vistiese y tocase a la Imagen con uno de sus mejores vestidos de luto. La indumentaria de viuda castellana que se colocó a la Virgen debió ser acogida con gran respeto y devoción ya que la condesa doña María, instauraba sin saberlo una tradición que se extendió rápidamente por toda Castilla, haciéndose copias de bulto, lienzo y estampas devocionales de aquella imagen labrada por Becerra. Con esta iniciativa nace también la costumbre entre las damas de la nobleza e incluso reales de regalar sus vestidos y alhajas para las imágenes.

Analizando el vestuario de luto de las mujeres hebreas, dice el padre Antonio Ares en la obra ya citada:

"...llegando el entierro (*de Cristo*) [...] a la Virgen María nuestra Señora, no tanto como Madre, cuanto como Esposa del difunto [...] pertenece el celebrar el entierro y las obsequias [...] y asistir allí **como viuda con luto y en traje de tal**"

"... cuando la Virgen se halló en la muerte de su sagrado Hijo, [...] **ya estaba en traje de viuda**, y como tal representando allí a toda la Iglesia, [...] hizo oficio de tal, y como de Esposa recién enviudada: dice san Buenaventura [...] no que la vistieron las mujeres que la acompañaron como a viuda, sino que el manto que traía de tal, se le echaron sobre la cabeza [...]. Demás desto, las tales viudas aunque fuesen Nazarenas, si no se cortaban el cabello [...] le recogían sobre la cabeza y la cubrían con una toca o lienzo blanco que les caía por lo menos hasta la cintura"

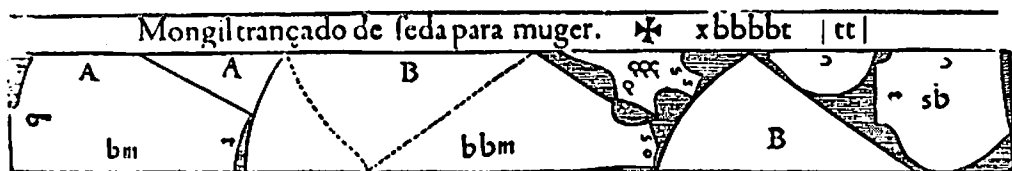
Cumplida la semejanza entre el hábito característico de las viudas castellanas que en breve detallaremos y el que se suponía llevaron las hebreas, se debió considerar sumamente acertada la idea de doña María de vestirla con sus ropas de luto. De esta forma vestida podemos verla en diversos grabados de la época, destacando los de Lucas Valdés. Prueba de lo apropiado de esta indumentaria es el siguiente extracto del padre Ares:

“Véase pues ahora con cuanta propiedad está vestida, y tocada la misteriosa Imagen de Nuestra Señora de la Soledad, porque si bien su monjil, y manto no es de paño basto ni grosero, ni a la traza que se vestían y tocaban las viudas Hebreas, no por eso deja de ser muy propio, porque demás de que es muy ordinario no vestir a las imágenes [...] con los hábitos de paño basto [...] sino de ricas telas y bordados, no a todos pareciera viuda esta Señora, o que representaba la viudez de su original [...] si no estuviera en el traje Español y **conocido de todos por de viuda noble**, y tanto como lo era la Reina de los Ángeles, así que cuanto a esto **en ninguna manera se puede vestir con más propiedad**, ni que mejor pudiese declararnos el misterio que representa.”

Pasemos pues a describir las prendas que componían la indumentaria de las viudas nobles castellanas. Para esto nada mejor que remitirnos a los libros de sastrería de la época y a los diversos retratos de reinas y nobles vestidas de dicha forma. El primer dato que suele inducir a error es el término “monjil”, nombre dado al vestido propio de las viudas. Cuando hablamos de vestidura monjil, mangas o tocas monjiles, en ningún modo queremos indicar que derivan del hábito de las monjas, como varias fuentes dan por hecho. Leamos a Carmen Bernis en su artículo *“El traje de viudas y dueñas en los cuadros de Velázquez y su escuela”, en Miscelánea de Arte*, de 1982. La investigadora nos aclara que el monjil era una prenda muy antigua, que disimulaba el cuerpo, discreta y honesta utilizada por las viudas o dueñas con alguna ligera modificación, nunca copiando el traje de las religiosas. El monjil surge en el siglo XV, al parecer adoptado por la reina Juana de Castilla a la muerte del rey Felipe, con apariencia de estar “amortajada en vida”, e imitada enseguida por el resto de damas de su séquito. Esta prenda severa y rígida era confeccionada preferentemente en negro, blanco o morado, existiendo también referencias en inventarios de ajuares y herencias, a monjiles encarnados, leonados, carmesies etc. Podían cortarse en géneros como el terciopelo, el camelote, raso, tafetán, capichola, anascote o carisea, seda, raja o paño. Comenzado el siglo XVII, su uso quedaba ya restringido a las viudas, también llamadas dueñas, como define Covarrubias en su *“Tesoro de la Lengua castellana”* al escribir: “Dueña en lengua castellana antigua vale señora anciana viuda, agora significa comúnmente las que sirven con tocas largas y monjiles”. Al parecer las viudas jóvenes que se resistían a adoptar tan poco favorecedor vestuario, llevaban bajo el monjil una falda interior o manteo en colores carmesí o turquesa guarnecidos de oro o plata que se descubrían al recoger la prenda exterior como elemento de seducción.

En 1580, Juan de Alcega recopila los patrones correspondientes a las prendas utilizadas en el momento en el que sería el primer tratado de sastrería de España y probablemente de toda Europa, titulado *“Libro de*

geometría, práctica y traça". En esta obra, Alcega da los patrones para dos monjiles, uno de paño y otro de seda. El monjil podía ser del tipo redondo o tranzado, dando Alcega tan solo los patrones de este último. La principal diferencia consiste en que mientras el monjil redondo era de corte muy sencillo, acampanado y despegado del cuerpo, largo hasta el suelo cubriendo el manteo o falda interior y austero en extremo, conservando la forma original del siglo XV, el monjil tranzado se distinguía por llevar en ocasiones una larga cola y el delantero cortado en dos piezas, cuerpo rígido acabado en pico y falda unida a este. Martin de Andújar en su libro de sastrería de 1640 da los patrones de monjil redondo y tranzado, igual que Francisco de Rocha Burguen 1618. En la obra de Andújar se recoge un monjil tranzado mucho más sofisticado, con el cuerpo ajustado de la cintura arriba en delantero y espalda y la falda con mucho mayor vuelo añadiendo unas mangas redondas o en punta ensanchadas hacia las bocamangas sobre otras interiores muy ajustadas. Los mantos solían confeccionarse en géneros gruesos y pesados como el anascote o carisea, de los que Juan de Alcega aporta dos patrones, el perpetúan, la sempiterna, la anasaya y la estameña, siendo su principal característica el hecho de llevar cola que se llevaba arrastrando en señal de duelo, a diferencia de las ocasiones festivas en que la cola del vestido de las damas era recogida por sus doncellas. En el testamento de doña María Magdalena de Zúñiga, fechado el 12 de octubre de 1565 se cita un monjil de paño y manto de anascote que lega a su cuñada. También hace referencia a estas prendas doña Juana de Gatos en 1588 cuando en su ajuar destaca "cuatro mantos, dos monjiles, uno de raja y otro de paño negro viejo, una toca", y deja en herencia a Bernarda de Torres "un monjil de raja de los mios y las tocas mías y el monjil que sea el mejor y un manto negro de anascote mio que tengo".



Para cortar este monjil tranzado de seda, sera necesario doblar la tela a lo ancho, poniendo la mitad de las baras sobre la otra mitad a pelo y labor, y de la parte de nuestra mano y zquerda se cortara la delâtera depe môgil, y luego se cortara la trasera, y en el costado de la trasera salen los quartos delanteros, y sobre el hombro de la trasera salen las mangas, y en el cabo de la seda salen cuchillos traseros, y en los medios salen cuchillos delanteros, y las tablas de las mangas, y los demas recados necesarios para este môgil, el qual va todo a pelo. Los quartos delanteros se pegaran en la espalda, cosiendose por los hombros y costados, y si enle se echar vnos quartos falsos pegados en el costado, y abrochados a tras, vienen a estar los quartos delanteros justos, como de vna cuerâ, y si le quisieren echar vna espalda poliza de otra cosa, vernâ bien. Y ra la espalda en lugar de los quartos falsos, y pegada por detras.

Patrón de monjil tranzado de seda que aparece en el "Libro de geometría, práctica y traça" de Juan de Alcega (1580).

Sin duda la seña de identidad de las viudas consistía en sus peculiares tocas blancas, tan largas que en ocasiones "tan solo el ribete del monjil des-

cubrían”, como afirma Cervantes en *“El Quijote”* al narrar la historia de la “dueña dolorida”. Estas tocas se confeccionaban en tejidos como el algodón, lienzo, beatilla, lino, bofetán, angeo, Holanda, cotonía y canequí. La longitud de estas tocas, llamadas a menudo “tocas reverendas”, variaba desde las que cubrían el busto, hasta las que llegaban por debajo de la cintura cubriendo los brazos o como hemos visto casi hasta el suelo, causando que diversas obras literarias satíricas se refieran a las dueñas con el apelativo de “viudas ensabanadas”. El uso de tocas que cubrían la cabeza y el cuello estaba ya generalizado en la Castilla del siglo XV por influencia de las mujeres hebreas y musulmanas, siendo el tocado preferido por las mujeres ancianas. En el siglo XVI vemos ya que esta prenda se enriquece con frunces y cuchilladas o papos, origen del posterior rostrillo, y en el XVII aumentan considerablemente sus proporciones siendo el momento en que se lucen más largas. Como dato curioso, en 1636, Alonso de Carranza en su *“Discurso contra los malos trajes”*, reprocha a las viudas poco conformes con su condición el utilizar tocas delgadas y transparentes para lucir el cabello en un gesto de coquetería y descaro. Estas viudas más mundanas lucían el denominado “luto galán”, hecho de telas más finas como capichola, gorgorán, burato y terciánela, siendo sus tocas de espumilla, Holanda o ruán. A diferencia de las viudas más rigurosas, estas viudas galanas solían abandonar el atavío lúgubre al año de su viudez, empezando a ponerse el traje gris. Según la definición del diccionario de *Autoridades*, las viudas al uso “andaban vestidas de negro y con unas tocas blancas de lienzo o beatilla, que pendiendo de la cabeza bajaban por la circunferencia del rostro, y uniéndose por debajo de la barba se prendían en los hombros y descendían por el pecho hasta la mitad de la falda; y asimismo llevaban siempre un manto negro prendido por los hombros, desde donde remataban las tocas de la cabeza”.

Además de las citadas vestimentas de viuda, las imágenes de la Virgen suelen complementarse con las alhajas donadas por sus devotos, la aureola rodeada de estrellas, una ráfaga de rayos de plata que en ocasiones las enmarca y especialmente el corazón traspasado por puñales en alusión a la profecía del anciano Simeón, siendo usualmente siete dagas o espadas en las Dolorosas y una sola en la Soledad. También pueden lucir un largo rosario de cuentas negras siguiendo la disposición del XVI y XVII, rematado en una cruz hecha de cuentas con algunos lazos o borlas. En los siglos XVII y XVIII se les añade un pañuelito adornado con encajes llamado manípulo en recuerdo del utilizado por la nobleza romana, o un lienzo más largo o toalla de tejido fino a la manera de los usados por las damas cortesanas de la época como podemos ver entre otros en los cuadros de Velázquez.

Para completar visualmente las descripciones que doy de las prendas de luto, recomiendo observar los retratos de reinas o nobles ataviadas con

monjil, tocas y manto. En el oratorio Colegio-Universidad de Osuna cuelga un lienzo anónimo con el retrato de doña María de la Cueva, la condesa viuda de Ureña que fuera Camarera Mayor de Isabel de Valois e instauró la nueva forma de vestir de las dolorosas. Nuestra condesa murió en el Palacio Real de Madrid el 9 de abril de 1566. Sus restos se depositaron en el Monasterio de franciscanas de Santa María de la Cruz, cercano a Madrid, hasta que su hijo don Pedro los trasladó a Osuna. Ahora descansan muy cerca de los de su esposo, en la capilla del Santo Sepulcro. Resultan igualmente descriptivos los lienzos de Juan Bautista Martínez del Mazo, como son el que retrata a Mariana de Austria vestida de luto en 1666, colocado en el Museo del Greco en Toledo, otro de la misma reina expuesto en la National Gallery de Londres, el retrato de la Infanta Margarita Teresa, también de 1666 que custodia el Museo del Prado y los titulados *"Auto de fe en la Plaza Mayor"* y *"Cacería del Tabladillo"*, ambos en el Prado, entre cuyos personajes secundarios podemos distinguir los mantos y las tocas que llevan las dueñas. En este mismo museo tenemos otro retrato de la reina Mariana de Austria en ropas de viuda, esta vez de Claudio Coello -autor también de otro retrato de la reina pintado entre 1685 y 1693 expuesto en The Bowes Museum de Barnard Castle- y otro de Juan Carreño de Miranda de 1669. Aprovechando la visita al Prado, podemos detenernos de nuevo ante *"las Meninas"* para fijarnos en doña Marcela de Ulloa, guardamujer de las



Mariana de Austria
retratada por Carreño de Miranda.

damas de la reina que conversa con el guardamujer de las damas. Sin salir de Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

tenemos otro retrato de la reina Mariana de Carreño de Miranda, una copia de otro retrato de la misma del Museo de Viena en la Fundación Lázaro Galdiano, y uno de la emperatriz María en el Convento de las Descalzas Reales.

También conserva el Museo Municipal de Madrid un grabado de la época que muestra a la reina Mariana de Austria de monjil orando arrodillada sobre un cojín frente a la Virgen de



Mariana de Austria retratada
por Martínez del Mazo.

la Almudena, en el que por su postura e indumentaria recuerda notablemente a las imágenes de la Soledad. Como imágenes de la Virgen representativas del vestido que nos ocupa, tenemos en la capital a las Soledades de San Marcos, San Ginés, San Ildefonso, San Antón, San Isidro y San Nicolás de los Servitas, y afectuosamente a Nuestra Señora de los Siete Dolores de Santa Cruz, de la cual soy vestidor actualmente, y siendo titular de la hermandad más antigua de Madrid, recoge en su atavío el estilo iniciado por la condesa doña María. Abundan por todo el país cientos de imágenes de la Virgen o retratos de nobles que son igualmente de gran calidad histórica y artística,



Grabado de la Soledad de la villa de Torrelaguna.

pero sería imposible recogerlos todos. Señalaré como destacables del estilo castellano sin desmerecer a ninguna otra, a la Virgen de las Angustias de Granada, la Soledad de la Paloma de Madrid, lienzo que copia a la talla de Becerra, Soledad de Ondara en Alicante, Dolores de Córdoba, Dolorosa de Cheste, Soledad Dolorosa de Segovia, Soledad, Virgen de las Angustias y Virgen de las espadas de Zamora, Angustias de Villaminaya, Dolorosa de Cuenca, Dolorosa de Totana, Soledad de l'Alcudia en Valencia, Angustias de Aranjuez, Dolores de A Coruña, la ya nombrada Soledad madrileña de Arganda del Rey, y otras Soledades como las de Ciudad Rodrigo, Cornago, Torrelaguna y Parla ambas en Madrid, Riaza, Fuensalida, Liria, la patrona de Badajoz, Huércanos, Pozorrubio o Plasencia.

Vamos ahora a centrarnos

en descubrir las similitudes y diferencias con este prototipo que podemos observar en Nuestra Señora de los Dolores y la Soledad de San Sebastián de la ciudad de Requena. Recordemos previamente que pese a que hasta ahora hemos nombrado continuamente a las imágenes con el título de Soledad, el

estilo castellano del XVI pertenece a la iconografía dolorosa de la Virgen, ya sea en las advocaciones de Dolores, Angustias o Piedad y Soledad que la devoción popular les otorga, según se trate respectivamente de la Virgen llorando al pie de la cruz, al recibir el cuerpo de su Hijo o tras colocarlo en el sepulcro, y puesto que todos ellos se refieren a la Señora en el trance de la pasión de Cristo a menudo se aplican estos nombres indistintamente a una misma imagen induciendo a pensar erróneamente que se trata de tallas distintas. Como pude conocer a través de don Fermín Pardo, cronista de Requena, este es el caso de su patrona. Hasta principios del siglo XIX, fue conocida como Virgen de la Soledad o de los Dolores indistintamente. Es el 7 de abril de 1811 cuando en un acta de la cofradía de la Vera Cruz se la nombra como Dolores por primera vez. La imagen corresponde completamente al modelo creado por Gaspar Becerra para su Soledad, al tener talladas únicamente las manos que aparecen cruzadas en actitud orante y la cara, ligeramente inclinada con los ojos entornados y los labios entreabiertos en una serena expresión de llanto contenido. Es imagen vestidera, de las denominadas de candelero, alcuza, correruela o devanadera. En cuanto a las ropas, podemos distinguir en ella todas las prendas propias del luto femenino que hemos ido repasando.

Según nos explica doña Julia López, a la Señora se le empieza cubriendo con las enaguas que constituyen la ropa interior, toda blanca como corresponde a la costumbre que desde hace siglos hasta hace relativamente poco tiempo, marcaba que las señoras debían por pudor llevar una serie de prendas interiores que evitasen mostrar el cuerpo al caminar, sentarse o hacer movimientos que pudiesen levantar los vestidos. Sobre estas enaguas blancas, se le pone una combinación toda negra de cuerpo entero y con mangas. Esta prenda recuerda al manteo interior que llevaban las viudas castellanas entre las enaguas y la saya o monjil, aunque en el caso de la Virgen de los Dolores, tiene forma de vestido y no de falda. Puede ser que al efecto de simplificar la tarea de vestir a la imagen, se unificase en una prenda sola lo que antes serían dos separadas, manteo y cuerpo. A continuación se compone el tocado de la Virgen, constando de cofia o toca blanca rematada con puntillas en el óvalo del rostro. Aquí vemos la evolución sufrida por las tocas de viuda al decorarse con elementos que originarían el llamado rostrillo, adorno de puntilla fruncida o plisada dispuesto en torno al óvalo de la cara. Sabemos que en el libro viejo de la Vera Cruz, en 1620 se hace alusión a "las tocas de la Virgen". Una vez vestida interiormente y tocada, se le coloca la saya entera, en terciopelo negro bordado en oro longitudinalmente, y otro juego de mangas también bordadas y más amplias que las anteriores. Esta saya de las Dolorosas, deriva lógicamente del monjil de las viudas, con la diferencia de tratarse solamente por una pieza trapezoidal con escotadura en el cue-



Imagen de la Virgen de los Dolores
venerada en el Templo del Carmen de Requena.

llo y en ocasión en las sisas, que se ciñe al cuerpo de la Virgen mediante cintas que aseguran su colocación y sujeción, en lugar de ser un vestido entero, que por la estructura de las tallas sería imposible de colocar. Las mangas exteriores, recordarian también en su versión reducida a aquellas mangas de anchas bocas que sobre otras más ceñidas lucían las viudas en sus monjiles. Encima de la saya, se disponen los lienzos blancos que en efecto toman la forma de las tocas reverendas, en este caso guarnecidas de entredoses de encaje y jaretas simétricamente dispuestas como elemento ornamental que al igual que los bordados en oro o plata, resulta propio del vestuario reciente de las imágenes, pero originalmente, sería impensable aplicarlo al luto de

la nobleza, prácticamente exento de adornos como correspondía al protocolo de la época. Estas tocas blancas las luce la Virgen en su camarín cubriendo las tres cuartas partes de la saya, al modo de las largas tocas del XVI y XVII. Según las fotografías antiguas, tuvo una toca blanca de encaje fino con motivo de claveles blancos. En cambio para las procesiones de Semana Santa luce la saya descubierta, para acentuar el predominio del color negro en la vestimenta, contrastado solamente por el blanco escaso del remate de los puños y el rostrillo, y por el oro del bordado, creando así un aspecto más sombrío y recogido, como sería el de las viudas del siglo XV, antes de utilizar las tocas amplias. Una vez dispuestos todos estos elementos se coloca el manto.

La Virgen de los Dolores de Requena posee en su ajuar cinco mantos. El más antiguo de todos era el de terciopelo negro ribeteado de galón dorado ancho, del que se hizo una reproducción idéntica por encontrarse en mal estado. Este manto se corresponde plenamente con la austeridad primitiva de las imágenes, al no presentar más ornato que este galón dorado que delimita su contorno. Con este manto y saya negra es llevada a hombros por las mujeres de Requena en la procesión de la Soledad, que el mismo Viernes Santo recorre las calles de Requena a partir de las doce de la noche. El siguiente manto, llamado popularmente "de Robledillo" en memoria del mote de su donante, don Nicolás Robledo, consta de galón ancho y cenefa

con motivos vegetales, siendo el que recientemente restaurado, luce en la actualidad la Señora en su camarín. Cuenta también con el manto de salida, utilizado en Semana Santa, el más largo, con gran cola y fastuosos bordados. Inventariado en el 1926, muestra sobre el terciopelo negro diseños vegetales y animales bordados en oro, guirnaldas y ramilletes salpicados por el manto, así como tres medallones o cartelas, dos en las puntas delanteras, uno con la corona de espinas y los tres clavos, y otro con el martillo y las tenazas, y un tercero en la trasera conteniendo la cruz vacía de la que penden los lienzos o mortajas, todos ellos símbolos pasionistas de amplia raigambre en la decoración del vestuario de las Dolorosas. Fue este manto costado por suscripción popular, alcanzando la suma de diez mil pesetas, y confeccionado en la casa Garín de Valencia. El manto "de plata", con bordados en *frivolité* o encaje de lanzadera y fleco plateado en su contorno, muestra sobre el fondo negro de terciopelo una lista estrecha de encaje que al llegar a la cola forma bucles que enmarcan el anagrama de María y el corazón traspasado por una espada. Por último tenemos un manto bordado también en oro sobre terciopelo negro, recuperado por el sacerdote requenense don Luis Sáez en la muestra que en 1939 recogía en el Palacio de Exposiciones de Ginebra gran cantidad de obras de arte, entre ellas varias imágenes procesionales españolas que fueron expatriadas para protegerlas de los sucesos de la Guerra Civil como es el caso de Jesús de Medinaceli. Al terminar la exposición, resultó que nadie reclamaba este manto y se ofreció a don Luis que se lo llevase para la Virgen de los Dolores, ya que el manto de procesión no se había encontrado por entonces. En ese lapso de tiempo entre la pérdida de su manto y la recuperación del manto que trajo don Luis, fue cuando una devota mandó bordar el anterior manto llamado "de plata". Este manto de don Luis Sáez, presenta un ribete de puntilla dorada, una primera cenefa estrecha con motivo geométrico de picos y óvalos, y una cenefa ancha de espirales simétricas en forma de tallos vegetales rematadas con flores que se juntan en las puntas del manto en dos jarrones estilizados. Completan el bordado los pequeños ramilletes que se esparcen por el manto.

Hemos de añadir que la Asociación de Nuestra Señora de los Dolores posee otros dos mantos para la imagen de la Dolorosa de su propiedad que sale en procesión el Viernes de Dolores y el Domingo de la Feria en Agosto. De estos dos mantos uno es de grandes proporciones con cola y profusión de borados, optimizado para los desfiles procesionales. El otro con borado sobrepuesto y de menor tamaño se utiliza para vestir la imagen el último día de la novena, víspera del Viernes de Dolores, para el acto conocido por el "besamanos".

Recordemos que las viudas de la nobleza llevaban el manto arrastrando en señal de duelo. Curiosamente, en los grabados antiguos de la Soledad

del Convento de la Victoria y sus copias, dos angelitos sentados sobre la nube en que se arrodilla la Señora, recogen las puntas de su manto. Igual sucede en las fotografías antiguas de la patrona de Requena, donde vemos que en el camarín y en las andas antiguas, dos ángeles proceden a recogerlo. Parece una última muestra de la piedad popular; incluso en la hora del mayor dolor de la Virgen, el pueblo le busca consuelo y pone a sus pies a los mismos ángeles para que levantando con respeto las puntas de su manto, indiquen su condición de Reina del Cielo, teniendo por servidumbre a los coros celestiales.

En cuanto a joyería, la Virgen de los Dolores tiene gran número de pre-seas o alhajas, donadas principalmente por sus devotas. Entre ellas varias coronas de plata engastadas con piedras preciosas como turquesas o amatistas, algunos juegos de siete dolores o puñales de plata, una corona con diadema y diversos rosarios de oro, destacando el de oro y esmalte regalo de la condesa de Plegamans en 1919.

Siguiendo igualmente el prototipo castellano, viste la Soledad de la ermita de San Sebastián. Es otra talla de vestir con expresión distinta a la patrona, que primitivamente estuvo ubicada en el convento de San Francisco y procesiona el Viernes Santo acompañando al Nazareno de Los Pasos en el Vía Crucis que desde la parroquia del Salvador recorre el camino del Calvario

hasta la ermita de San Sebastián. Su rostro mira hacia la izquierda con los ojos abiertos y una lágrima en cada mejilla, las cejas arqueadas y la boca entreabierta, todo en un gesto de emitir el hondo suspiro que provoca el dolor de contemplar a su Hijo. En torno a la cara, el característico rostro blanco tableado. Los vestidos, siempre negros, presentan de nuevo la clásica ornamentación en oro sobre terciopelo, ya sean el manto y saya con orla de aplicación de flores doradas o los otros más austeros, ribeteados tan solo por un amplio galón de pasamanería calada. Las tocas, cuando las lleva, son indefectiblemente largas hasta encima de la rodilla y blancas, adornadas con lorzas, jaretas y vainicas paralelas al estilo del siglo XVII. Suele lucir estas tocas con el manto



Imagen de la Soledad venerada en la ermita de San Sebastián de Requena (1717 ca.)

bordado con flores y mostrar la saya negra de arriba abajo con el de galón. En las mangas de nuevo dos juegos, unas ajustadas y otras más amplias, con ribete de puntilla blanca en los puños y mostrando la misma decoración que los mantos. Entrelazado en sus manos cruzadas va siempre el rosario largo con cruz y avemaría de filigrana. Sobre la cabeza asoma la aureola de plata, redonda, sin rayos ni estrellas, llevando en su sobriedad labrado el corazón doloroso traspasado por puñales. Sujetos por una faja negra, lleva en el pecho los tres clavos de la crucifixión como reliquia del martirio de Cristo y emblema del dolor de la Madre. También esta imagen ha sufrido la doble denominación de Dolores y Soledad.

En cualquier caso sigue fiel a la tradición de vestir a la castellana durante toda su historia como es apropiado a la hechura de la imagen y a la región en que se venera, que formó parte de Castilla hasta mediados del siglo XIX. Dentro de Requena recomiendo visitar la parroquia del Salvador donde se venera una imagen de la Piedad con la Dolorosa y Cristo muerto en sus brazos al pie de la cruz con lienzos, ambos con espléndidos bordados y vestiduras que se custodia en una urna alfonsina cerca del altar mayor, junto a la puerta de la sacristía. Además podemos ver en el Museo de la Ciudad otra pequeña dolorosa vestida dentro de una capillita similar a la anterior, con corona imperial y aureola de estrellas ambas de plata, vestidos en terciopelo con bordado de la corona de espinas y los clavos en la saya y largo manipulo con puntilla. Por citar otras dolorosas y soledades de la comarca de Requena-Utiel, recordaremos las de Camporrobles, Fuenterrobles, San Juan de la Vega, Venta del Moro o Villargordo del Cabriel, que han adoptado tradiciones como la del Encuentro de Pascua en que algunas aparecen cubiertas por un velo negro que se les levanta al encontrar a su Hijo resucitado y en el caso de la Dolorosa de Camporrobles, cambia su manto negro por uno azul como paso del luto al gozo.

Visitar Requena me ha supuesto una ocasión inestimable de profundizar en las raíces del estilo castellano de las Dolorosas y ampliar y compartir



Imagen de la Piedad venerada en la Parroquia de El Salvador de Requena.

HISTORIA DE LA INDUMENTARIA DE LAS DOLOROSAS CASTELLANAS Y SU DESARROLLO EN REQUENA

conocimientos con los mayores conocedores de sus tradiciones y su Semana Santa, a los que agradeceré siempre su cálida acogida. Quiero finalizar este artículo recordando a tantos y tantas que olvidándose de viejos rencores, de rivalidad entre advocaciones o hermandades y de intentos de emular a otros a riesgo de perder la propia identidad, mantienen y conservan esta indumentaria castellana de la Dolorosa, restauran lo antiguo y perpetúan en lo nuevo las formas clásicas defendiendo esta imagen recogida y doliente que restringe los lujos innecesarios para no perder la perspectiva del dolor y la penitencia que simbolizan.

A todos los que dirigen su esfuerzo en consolar a esa Virgen que llora va dedicado este estudio.