

## **NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS, PATRONA DE ZUHEROS**

---

A. AROCA LARA  
ACADÉMICO NUMERARIO

---

La efigie de Nuestra Señora de los Remedios, patrona de la villa de Zuheros, es uno de los simulacros marianos más antiguos que se conservan en nuestra provincia. Ello, con independencia de su calidad artística, le confiere un gran interés histórico y arqueológico, ya que su datación y análisis constituyen sendos puntos de apoyo para el conocimiento de la restauración del culto a la Virgen en Andalucía y la iconografía medieval de María en esta región.

### **Descripción de la obra**

Lamentablemente, la imagen nos ha llegado muy maltratada, como consecuencia de los retalles efectuados para acoplarla mejor los postizos, lo que, obviamente, dificulta su estudio. En dicha operación, se suprimió prácticamente la efigie del Niño; de él solo quedan el brazo derecho con pérdida de la mano bendicente, parte del torso a la altura del vientre, y la *sfera mundi* que portaba en la mano izquierda. Por su parte, la imagen de la Virgen acusa pérdida total del brazo izquierdo, y merma sustancial en el volumen del derecho, cuyo retalle se extiende a la mano en la que sostiene una fruta; ello confiere a este brazo un aspecto raquíptico que acentúa las habituales desproporciones de la escultura de su tiempo. El resto del cuerpo, si exceptuamos el reposo de pliegues de la base, fue afectado en su totalidad; aquí se ensañó la garlopa, arrasando todo lo que encontró a su paso para conseguir rebajar el talle de la efigie, así como eliminar las prominencias de las piernas, derivadas de su postura sedente. En consecuencia, salvo en la cabeza de la Madre y el brazo derecho del Niño, la madera retallada aflora por toda la superficie de la pieza; los restos de policromía son escasísimos y se concentran en el torso de María. También está policromado el pelo de la Virgen, si bien, este debió repintarse después del retallado de la toca, que seguramente velaría la cabeza de la Señora. Entonces hubo de retocarse también el rostro de la Virgen, pues la encarnadura que presenta no es la originaria.

La altura de la imagen primitiva es de 52 cms. de los cuales cinco corresponden a la peana. Con el fin de realzarla, se le añadió un suplemento de madera y, de acuerdo con sus nuevas proporciones, se le colocaron unos manguitos de tela rellenos de lana, que le sirven de brazos; éstos arrancan de los hombros y soportan las manos postizas, dispuestas en ademán de sostener al Niño, el cual también se añadió al transformar la

imagen. El retallado de la pieza antigua también eliminó el asiento de la Virgen, dejándola completamente plana en su dorso (1).

### Su aspecto originario

De la documentación gráfica consultada, se desprende que la imagen, antes de padecer la referida intervención, representaba a María sentada, con una fruta en la mano derecha y, seguramente, sosteniendo al Niño con la otra. Este, dispuesto lateralmente sobre la rodilla izquierda de la Madre, alzaba el brazo derecho en ademán bendicente y portaba el mundo en la otra mano. La Virgen, como queda dicho, debió cubrirse con la toca propia de las mujeres casadas, pues los cabellos al aire, con que, andando el tiempo, se representará a María en algunas escenas de carácter doméstico, se hallan en discordancia con el rigor solemne que distingue a la estatuaria del Medievo.

### Iconografía: precedente y evolución del tema

Los precedentes iconográficos de la Virgen sentada con el Niño en su regazo son antiquísimos. Por lo que sabemos, se remontan al siglo III, tiempo del que data una pintura de la catacumba romana de Domitila, en la que, integrados en una representación de la Epifanía, pueden verse a la Madre y al Hijo en la forma referida. Dicha iconografía, como ocurre con tantos otros temas del arte paleocristiano (2), se relaciona formalmente con asuntos muy difundidos por la plástica grecorromana. En el caso que nos ocupa, tales antecedentes remotos hay que buscarlos en las divinidades y matronas que aparecen con niños sobre sus rodillas.

El tema de la Virgen entronizada no llegó a perderse en los primeros siglos de la Edad Media, de ello dan fe, entre otras obras, los Beatos españoles, alguno tan antiguo como el de Liébana, datable en el siglo VIII. Las ilustraciones de estos libros ejercieron su influencia en las versiones asimétricas del asunto que produjo el arte románico en España. No obstante, fue en Bizancio donde se perfiló con absoluta nitidez el tema que nos ocupa.

Efectivamente, allí, entre las diferentes representaciones marianas que revitalizó la plástica ulterior a la revolución iconoclasta, aparece con nuevos bríos la *Theotocos* o Madre de Dios, que representa a María sentada en el trono de las emperatrices y acogiendo al Niño en su regazo (3). Este, como artífice de la Nueva Ley, lleva el rollo de pergamino en su mano izquierda, al tiempo que alza la derecha para bendecir. Ambos personajes, pese a su contacto directo, no mantienen ningún tipo de relación afectiva, Jesús ignora a su Madre y ésta se limita a cubrir sus espaldas y servirle de trono.

Dicha frialdad sería asumida por el arte románico de Occidente, que, en la mayoría de los casos, tomó sus modelos del bizantino, gracias, sobre todo, a la difusión que de ellos hicieron los manuales-guía para artistas, propiciados por la Iglesia Oriental en su celo por no verse envuelta en otra querrela a cuenta de las imágenes (4). Otros canales

(1) Ante la imposibilidad de proceder al examen directo de la obra, la descripción antecedente y la reconstrucción que abordamos acto seguido, se basan en las fotografías que gentilmente nos ha proporcionado don Juan Fernández Cruz, Cronista Oficial de Zuheros.

(2) GARCIA BELLIDO, Antonio: *Arte romano*, C.S.I.C., Madrid, 1972; pag. 662.

(3) PIJOAN, José: *Arte cristiano primitivo. Arte bizantino*, "Summa Artis", vol. VII, Espasa Calpe, Madrid, 1961; pág. 441.

(4) *Ibidem*; pág. 452.

importantes de difusión fueron las Cruzadas y la actividad comercial.

Entre las versiones occidentales más antiguas de la Virgen Madre, se cuenta una estatua de oro, que el obispo Esteban Clermont donó a la catedral de Auvernia en el año 946 (5). En cuanto a España, en opinión de Manuel Trens, quizá no pueda hablarse de representaciones escultóricas de María anteriores al siglo XII (6); Gudiol, por su parte, advierte de la existencia de documentación acreditativa de que hubo imágenes marianas con anterioridad al 1100, si bien puntualiza que, entre las que han llegado a nosotros, no hay ninguna que pueda datarse con seguridad en fecha previa al referido año (7). En cualquier caso, lo que si parece seguro es que la representación de la Virgen Madre, pese a contar con bastantes obras del siglo XII, no se generalizó hasta la centuria siguiente (8).

Son dos las versiones con que en Occidente se abordó el tema. En la primera, que es la que alcanzó mayor difusión, la disposición del Niño es rigurosamente frontal y, en consecuencia, el tono distante y solemne que distingue a la estatuaria románica tiende a acentuarse. Es frecuente que, ocupadas las dos manos del divino Infante, una en bendecir y la otra con el libro de la Buena Nueva, que ha sustituido al rollo de pergamino de los modelos orientales, sea la Virgen la que ostente la esfera alusiva a la condición real de su Hijo (9). Este prototipo, en el que, consecuentemente, María suele aparecer con corona real, es conocido como Virgen Majestad.

La segunda variante del asunto es menos frecuente, quizá por la dificultad que pudieron tener los artistas para representar al Niño de perfil. Esta supuso un sustancial avance hacia el naturalismo, ya que la disposición asimétrica del Infante, sentado sobre la rodilla izquierda de la Virgen y vuelto hacia la derecha, habría de favorecer, andando el tiempo, la relación de los dos personajes que integran el grupo. No obstante, ello no ha de interpretarse como signo de modernidad y, en consecuencia, llegar a la conclusión falsa, tantas veces esgrimida, de que esta representación es una versión evolucionada de la Virgen Majestad.

En realidad, la aparición de ambos tipos fue simultánea y los dos coexistieron desde los albores del período románico. Sus diferencias, como certeramente advierte el padre Trens, se deben a que tuvieron fuentes distintas de inspiración (10). Mientras que el grupo simétrico imitó, por lo común, los modelos que llegaban de Bizancio, el asimétrico bebió en la iconografía latina que había sobrevivido presa en las páginas de los Beatos.

### Iconografía de la obra

La imagen de la patrona de Zuheros, a juzgar por los indicios en que basamos la reconstrucción que dejamos hecha líneas arriba, responde al segundo de los tipos que hemos comentado; es decir, al que tuvo como fuente la tradición latina, cuyo embrión iconográfico no fue sino el resultado de aislar a la Virgen de la escenas, tales como la Epifanía, que, según quedó dicho, contó ya con representaciones en el arte paleocristiano. No se trata, por tanto, de una *Maestá*; no tuvo nunca corona y la bola que conserva en su mano no es la *sfera mundi* de los reyes, sino la manzana que la nueva Eva ofrece a Jesús, el nuevo Adán. La Virgen, al tomar conciencia de su papel de

(5) SPENCER COOK, Walter W. y GUDIOL RICART, José: *Pintura e imaginería románicas*, "Ars Hispaniae", vol. VI, Plus-Ultra, Madrid, 1980, págs. 290-291.

(6) TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus-Ultra, Madrid, 1946; p. 51.

(7) SPENCER y GUDIOL: *ob. cit.*; pág. 291.

(8) *Ibidem*; pág. 277.

(9) *Mateo*, I, 5-7; II, 2; XXVII, 11; etc.

(10) TRENS, Manuel: *ob. cit.*; pág. 399.

Corredentora, presente inevitablemente la Pasión y un poso de tristeza aflora en su rostro, al tiempo que inclina levemente la cabeza hacia su Hijo; en este acercamiento, apenas insinuado, no se compromete la mirada, los ojos de la Madre parecen perdidos en sus negros pensamientos. El Niño, dispuesto lateralmente y con las piernas en paralelo (11), debió tener la cabeza apoyada en el pecho de María, a juzgar por la altura que en él alcanza la superficie retallada. No obstante, la relación entre ambos no pasa de insinuarse, casi no trasciende el mero contacto; las caricias y las miradas amorosas le estaban reservadas a la estatuaria plenamente gótica.

### Cronología de la obra

La disposición asimétrica del divino Infante, pese a su rareza a nivel europeo, es relativamente frecuente en nuestro país, de aquí que se le haya supuesto un origen castellano (12). A ella se ajustan bastantes imágenes del grupo burgalés y algunas de las más famosas efigies marianas que produjo el románico peninsular, tales como la de Rocamador, Nájera y Valvanera. También presenta al Niño en posición lateral la bellísima escultura mariana del claustro de la catedral de Solsona, que Kingsley Porter considera próxima al arte de *Gilaberto* de Tolosa (13).

Dicho modelo debió irrumpir en la plástica española hacia mediados del siglo XII. A él se ajusta la Virgen madre que aparece sobre el Calvario en el díptico-relicario de la Cámara Santa de Oviedo, donado por Gonzalo Menéndez, obispo que ocupó la sede ovetense entre 1162 y 1175. Corresponde también a esta centuria la Virgen de Trasobares (Zaragoza), del mismo tipo y todavía muy arcaica, y las citadas de Nájera y Valvanera, que ya están insufladas de un tímido naturalismo. Esta tendencia se advierte, asimismo, en la imagen palentina de Rocamador, algo más avanzada y fechable hacia 1200.

Ya en el siglo XIII, la corriente naturalista iniciada en la centuria anterior, se dejará sentir cada vez con más fuerza; paulatinamente, se va abonando el terreno que hará posible el florecimiento del arte gótico. Ahora, la imaginaria mariana tiende, por lo común, a desprenderse del hieratismo de la realeza en beneficio de una actitud protectora, dulce y amable; las tocas suelen desplazar a las coronas y, a la par que remite el empaque del tocado, cede la rigidez del cuello virginal. María, ya más madre que reina, inclina su cabeza hacia el devoto, como signo inequívoco de su disposición a atender la súplica, o trata de acercarla al Hijo.

La imagen zuhereña de Nuestra Señora de los Remedios debe enmarcarse, cronológicamente, en el tiempo en que se produce la referida transición del Románico al Gótico. Iconográficamente, como hemos visto, responde por entero al estilo caduco; asimismo, es románica la disposición simétrica de los escarpines que emergen entre un plegado convencional y arcaizante, también románico. La fuerza succionadora del espíritu ascensional del Gótico todavía no es lo suficiente fuerte como para alzar de su sitio a María, pero es la brisa del nuevo estilo la que flexibiliza su cuello y permite que afloren al rostro sus sentimientos.

En nuestra opinión, esta pieza, obra probable de algún taller castellano, debió hacerse por los años centrales del siglo XIII, poco después de 1240, año en que tuvo lugar la reconquista de la villa.

(11) Esta fue la fórmula usual, si bien hay versiones en las que el Niño presenta las piernas cruzadas. Algunos restos de la superficie original de la pieza de Zuheros entre las piernas retalladas del infante, permiten establecer con seguridad la posición de las mismas.

(12) SPENCER y GUDIOL: *ob. cit.*; pág. 275.

(13) PIJOAN, José: *El arte románico. Siglos XI y XII*, "Summa Artis", vol. IX, Espasa Calpe, Madrid, 1962; pág. 376-377.

## Transformación de la imagen

La costumbre de vestir las imágenes es antiquísima. Fue práctica habitual en la Grecia antigua y a ella alude Homero en la *Iliada*, cuando refiere que Hécuba eligió un vestido para la estatua de Atenea entre las prendas que Paris trajo de Sidón (14). De todos es conocido, por otra parte, que la procesión de las Panateneas, inmortalizada por Fidias en el friso del Partenón, tenía por objeto llevar a la diosa el *peplos* que cada cuatro años le tejían las doncellas atenienses. Las referencias a dicha costumbre son abundantes tanto en el mundo griego como en el romano.

No sabemos cual fue el comportamiento de los primitivos cristianos a este respecto, si bien, la escasez de imágenes y la reverencia distante con que aquellos devotos contemplaron a los personajes divinos, invitan a pensar que, entre ellos, no prosperara dicha tendencia. No obstante, andando el tiempo y como consecuencia de los iconos enriquecidos con láminas de plata que llegaban de Oriente, los postizos se fueron introduciendo en la imaginería. Nos han llegado bastantes efigies románicas de la Madre de Dios revestidas de plata, si bien, es frecuente que el revestimiento se llevara a cabo en fecha ulterior.

Los inventarios de la Baja Edad Media ponen de manifiesto que, ya por entonces, fue frecuente que las imágenes contaran con un nutrido ajuar de mantos y joyas. El hecho de que sólo se hable de mantos en la mayoría de estas relaciones, induce a pensar que, en un primer momento, los únicos postizos incorporados al simulacro mariano serían aquellos que podían acoplarse con facilidad. No obstante, en el siglo XVI se hace referencia a túnicas y otras prendas, lo que demuestra que la moda de vestir a las imágenes ya está plenamente consolidada. Aunque, como veremos, fueron varios los factores que contribuyeron a la implantación de dicha corriente, Trens adjudica un papel relevante, tanto en el origen como en el desarrollo de la misma, a los conventos femeninos, dada la reminiscencia en las religiosas de su infantil inclinación a vestir muñecas (15).

En lo tocante a la imagen de Zuheros, hay constancia de que ya se vestía en 1580, pues en un inventario de las pertenencias de la Virgen de dicho año, se relacionan, entre otras, varias sayas, gorgueras y tobajas (toallas), una toca y un manto (16). No obstante, de un informe del Visitador General del Obispado, fechado en 1590, se desprende que la efigie de Nuestra Señora todavía no había padecido las mutilaciones que hoy presenta, pues se describe "con su bendito hijo en los brazos mediana de bulto e talla relevada y estofada" (17). seguramente solo se vestiría para procesionarla y en otros actos solemnes del culto. En estas ocasiones, las prendas, especialmente diseñadas para adaptarlas a la superficie de la imagen, se superpondrían a las de talla, con lo que sin necesidad de atentar contra su integridad, la efigie adoptaba una apariencia acorde con la moda imperante a finales del siglo XVI.

Esta solución, que aún pervive en algunas imágenes marianas de la comarca -es el caso de Nuestra Señora de la Piedad de Iznájar-, era sin duda, la más incómoda y, por otra parte, la forzada adaptación de los postizos suponía un obstáculo en la obtención del resultado apetecido. Pese a la gorguera sobrepuesta, nuestra imagen, de sabor arcaico y maltratada por el tiempo y la propia piedad de los fieles, no podía competir con la flamante talla de Nuestra Señora del Rosario, vestida con la elegancia de una dama de la corte, que se veneraba en la villa desde finales del siglo XVI. Solo una remodelación profunda podía actualizar y adecentar su aspecto. Quizá el efecto

(14) Cfr. BLANCO FREGEIRO, Antonio: *Arte griego*, C.S.I.C., Madrid, 1971; pág. 28.

(15) TRENS, Manuel: *ob. cit.*; pág. 642.

(16) ARJONA CASTRO, Antonio: "La devoción de la Virgen María en Zuheros", *Cajasur*, nº. 37, Córdoba, 1989; pág. 23.

(17) *Ibidem*; pág. 24.

mimético de la solución adoptada en el caso de Nuestra Señora de la Sierra, cuya devoción siempre estuvo muy arraigada en Zuheros, precipitó la mutilación de la imagen y su adecuación para vestirla como a la patrona de Cabra. La transformación debió realizarse en el siglo XVII.

Hoy, tales “desmanes” se nos antojan verdaderos atentados artísticos, pero, si los contemplamos desde la óptica de la época, no tenemos más remedio que exculpar a sus autores. Las patronas de Zuheros y Cabra no fueron las únicas que no pudieron resistir la competencia de las nuevas imágenes, con sus vestidos ricamente estofados y en posturas y actitudes acordes con los tiempos. Efectivamente, fueron legión las obras medievales que sucumbieron ante el cambio de gusto; las menos devotas se tapiaron o se retiraron a las atarazanas, donde terminaron perdiéndose o, en el mejor de los casos, fueron presa de los coleccionistas; aquellas que, por el contrario, contaron con el respaldo del fervor popular, se transformaron en mayor o menor medida, en muchísimos casos con mutilaciones tan drásticas como la llevada a cabo en la efigie de Zuheros.

En opinión de Trens, esta costumbre tan española de vestir y alhajar a la Virgen, sepultándola literalmente bajo un montón de oro, perlas y piedras preciosas, se fundamenta en el deseo de los devotos de manifestar, en el exterior, las infinitas gracias que adornan el corazón de la Señora (18). A este respecto, aunque el caso de España y de los territorios en los que se dejó sentir su influencia es el más llamativo, a juzgar por las efigies marianas de vestir conservadas en otros países, cabe pensar que también la imaginería de los mismos acusó el sentimiento piadoso a que alude Trens o, lo que es más seguro, el anhelo realista que distinguió el arte barroco (19). En nuestra línea de intentar ver algo positivo en las mutilaciones llevadas a cabo en tantas imágenes, llamamos la atención, por último, sobre el hecho de que, gracias a la costumbre de enriquecerlas con postizos, se desarrollaron otras actividades artísticas, tales como el bordado y la orfebrería, de cuyas cotas de calidad dan testimonio los simulacros pasionistas que desfilan en la Semana Santa andaluza.

### El título de la imagen

Según refiere el padre Poyato y Cazorla, el obispo de Córdoba, don Cristóbal Rojas y Sandoval, con ocasión de su visita a Zuheros en 9 de octubre de 1569, dispuso que la imagen de la Virgen pasara al altar mayor, que en adelante la parroquia dejara la advocación de San Matías para tomar la de la efigie que se había colocado en el lugar preeminente, y que ésta ostentase desde entonces el patronazgo de la villa (20). Dicho sacerdote zuhereño, que escribe en 1793, cuando el título de Nuestra Señora de los Remedios se hallaba más que consolidado, se refiere a la imagen con este nombre de modo natural, pero, en mi opinión, de sus palabras no podemos deducir que en 1569 se la denominara así, y tampoco que fuera precisamente en el referido año cuando se le diera tal advocación.

Refuerzan nuestra creencia dos circunstancias que nos parecen muy significativas: la rareza del título de los Remedios con anterioridad a 1571, en que tuvo lugar la batalla de Lepanto, y el que tanto en el inventario de 1580 como en la visita de 1590, a los que ya hemos aludido, se hable de Nuestra Señora para referirse a la imagen; es

(18) TRENS, Manuel: *ob. cit.*; pág. 648.

(19) En lo tocante a esta tendencia, no deja de ser sorprendente el caso de Alemania. Vid. P. THADDAUS ZINGG: *Dans kleid der Einsiedler Muttergottes*, Graphischer Betrieb, Einsiedlen, 1974.

(20) ARJONA CASTRO, Antonio: “La villa de Zuheros durante el reinado de Carlos III, según el relato del cura párroco D. Pedro José Poyato y Cazorla (1793)”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º. 116, Córdoba, 1989; pág. 84.

extraño que, a tan pocos años de haberse producido la supuesta implantación de la advocación, esta se omitiera en la redacción de los referidos documentos.

A nuestro juicio, la nueva denominación debió introducirse en el siglo XVII, quizá al tiempo en que se transformó la fisonomía de la imagen y por la indicación de algún sacerdote o devoto influyente relacionado con la Orden de la Santísima Trinidad. Tampoco puede descartarse el que el cambio no fuera súbito y sin otra motivación que el agradecimiento de los devotos a los muchos remedios dispensados por la Señora. Este segundo supuesto fue el que se dió en Iznájar; allí no se trató de una mera implantación de título sino de un cambio advocacional, pues la patrona de dicha villa mudó el nombre de Nuestra Señora de la Antigua por el de Nuestra Señora de la Piedad. La documentación sobre la patrona de Iznájar no recoge el motivo de dicho trueque, parece que se llegó a él poco a poco; en ella unas veces se habla de la Virgen de la Antigua, otras de la de la Piedad, y no faltan los casos en los que se reúnen ambos títulos. Realmente, hasta el siglo XIX no se consolidó la fórmula actual (21).

---

(21) AROCA LARA, Angel: *La Virgen de la Piedad de Iznájar y Nuestra Señora de la Fuensanta de Córdoba*, comunicación presentada al XVI Congreso Nacional de Cronistas Oficiales, Córdoba, 1990.