

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Departamento de Pintura**



**DISPOSICIÓN DEL PAÑO DE PUREZA EN LA  
ESCULTURA DEL CRISTO CRUCIFICADO ENTRE LOS  
SIGLOS XII Y XVII**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**

**Carmen Gómez García**

Bajo la dirección de la doctora:  
Ana M<sup>a</sup> Macarrón Miguel

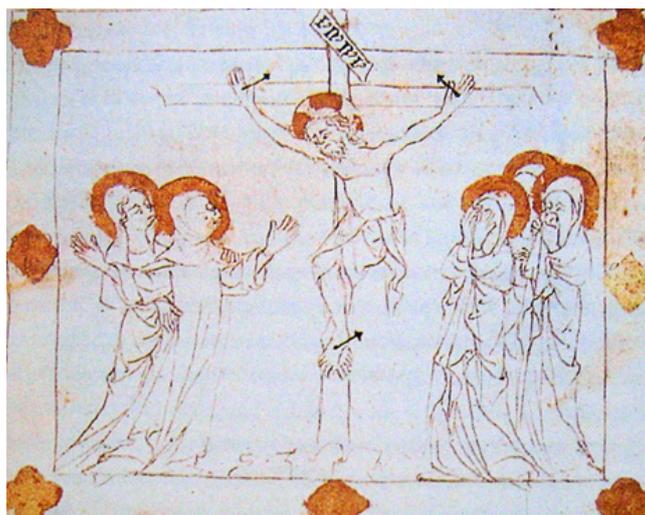
**Madrid, 2007**

**ISBN: 978-84-669-3085-7**

# DISPOSICIÓN DEL PAÑO DE PUREZA EN LA ESCULTURA DEL CRISTO CRUCIFICADO ENTRE LOS SIGLOS XII Y XVII

TESIS DOCTORAL

*Carmen Gómez García*



DIRECTORA DE TESIS *Ana M.<sup>a</sup> Macarrón Miguel*

Departamento de Pintura-Restauración  
FACULTAD DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



**DISPOSICIÓN DEL PAÑO DE PUREZA  
EN LA ESCULTURA DEL CRISTO CRUCIFICADO  
ENTRE LOS SIGLOS XII Y XVII**



*A mis padres.*



*A Ana Macarrón, mi directora, por su perseverancia y su continuo aliento, sin los cuales nunca podría haber finalizado mi estudio.*

*A Olga Rufo, por su incalculable ayuda en el mundo informático.*

*A Margarita Bassy y su familia, por su constante colaboración e incondicional apoyo.*

*A toda mi familia, por aguantarme todos estos años.*

*A mis padres por haberme permitido embarcarme en este turbulento mundo del arte.*

*A mi hermana Esther, por sus consejos en la redacción del trabajo.*

*A mi tío Juan, por recopilar para mí todas las revistas de la Semana Santa Sevillana.*

*A mis amigos, por el interés constante en mi trabajo.*

*No quiero dejar pasar por alto la eficiente ayuda prestada por Estrella Sánchez Luque de la Fototeca y Alicia García Medina de la Biblioteca del I.P.H.E.*

*Agradecer el haberme facilitado los medios necesarios al Museo Mares, al Museo Nacional de Arte de Cataluña, a Manuel Arias del Museo Nacional de Escultura, y a todas aquellas personas anónimas que directa o indirectamente han contribuido a este trabajo.*

*A todos ellos y a todos vosotros...gracias.*



# ÍNDICE

---

INTRODUCCIÓN.....	Pág.	13
1. Objetivos.....		14
2. Metodología.....		16
3. Técnicas y materiales.....		18
CAPÍTULO I: <u>ICONOGRAFÍA DEL CRISTO CRUCIFICADO</u> .....		21
1. La Crucifixión.....		23
2. La Cruz: origen del Crucificado.....		26
3. La imagen del Cristo Crucificado.....		31
4. Los nombres de Cristo.....		33
CAPÍTULO II: <u>ROMÁNICO</u> .....		43
1. Introducción.....		45
2. El artista en el románico: el artifex practicus.....		48
2.1. El escultor románico.....		52
3. La imaginería románica.....		54
4. Regiones:		
4.1. Cataluña.....		57
- La imaginería en Cataluña.....		58
- El Cristo Crucificado en el románico catalán:.....		61
. Las Majestades.....		65
Taller de Ripoll.....		70
. El Cristo desnudo.....		74
Taller de Urgell.....		75
Taller de Erill.....		76
. Los Calvarios.....		87
. El Cristo del Descendimiento.....		90
4.2. Galicia.....		95
- La imaginería en Galicia.....		99

4.3. Aragón.....	102
- La imaginería en Aragón:.....	105
. Escuela de Roda.....	105
. Escuela de Huesca-Jaca.....	106
4.4. Castilla y León.....	110
- León.....	114
- Palencia.....	116
- Salamanca.....	119
- Valladolid.....	121
- Zamora.....	122
5. Conclusión.....	123
<b>CAPÍTULO III: GÓTICO.....</b>	<b>131</b>
1. Introducción.....	133
2. El escultor gótico: los gremios.....	138
3. La concepción naturalista de la escultura.....	144
3.1. La representación de Cristo crucificado.....	148
4. Regiones:	
4.1. Galicia:.....	150
- Siglo XIII.....	150
- Siglo XIV.....	151
- Siglo XV.....	155
4.2. Cataluña.....	157
4.3 . Castilla y León.....	160
- Finales del XIII – Principios del XIV.....	161
. Paños anudados bajo el costado izquierdo.	162
. Paños anudados con un lazo.....	163
. Paños sujetos con caídas laterales.....	164
- Siglo XIV.....	166
. Paños anudados bajo el costado derecho....	167
. El Cristo gótico doloroso.....	169
- Siglo XV.....	172
4.4 . Andalucía.....	174
- Inicios del Siglo XIV.....	175
. Sevilla.....	175
. Córdoba.....	179
- Medios del siglo XIV.....	180
. Sevilla.....	180
. Córdoba.....	182
- Finales del siglo XIV.....	182
. Sevilla.....	183
. Córdoba.....	183
. Cádiz.....	184
5. Conclusión.....	185

CAPÍTULO IV: <u>RENACIMIENTO</u> .....	193
1. <u>Introducción</u> .....	195
1.1. Los orígenes italianos.....	195
1.2. El renacimiento en la península Ibérica.....	196
2. <u>El artista con nombre propio</u> .....	202
2.1. El aprendizaje.....	202
2.2. Las compañías.....	203
2.3. Las especialidades.....	204
2.4. El taller del artista.....	205
2.5. La contratación.....	207
3. <u>El Cristo desnudo</u> .....	211
4. <u>La escultura del renacimiento en España</u> .....	215
5. <u>Regiones:</u>	
5.1. La imaginería en Burgos.....	216
- Escuela de Burgos.....	218
. Primer período.....	219
. Segundo período: Diego de Siloé.....	220
5.2. La escultura en Palencia.....	222
- Primer tercio del siglo XVI.....	222
- Segundo tercio del siglo XVI.....	224
. Alonso Berruguete.....	225
Materiales y técnica.....	227
Cristos crucificados.....	228
- Último tercio del siglo XVI.....	230
5.3. La escultura en Valladolid.....	233
- Juan de Juni.....	235
. Períodos.....	235
. Técnica.....	234
. Cristos crucificados.....	237
. Calvarios.....	241
6. <u>Conclusión</u> .....	276
CAPÍTULO V: <u>BARROCO</u> .....	249
1. <u>Introducción</u> .....	251
2. <u>La firma del artista</u> .....	254
3. <u>La imaginería en España</u> .....	257
4. <u>Regiones:</u>	
4.1. La imaginería en Castilla: Gregorio Fernández.....	261
- Formación.....	261
- Estilo.....	263
- Cristos crucificados.....	265
- Calvarios.....	272
4.2. La imaginería en Andalucía.....	274
- La escuela sevillana.....	276

. Los comienzos: 1ª etapa del siglo XVI.....	277
. Consolidación y difusión de la escuela.....	280
Juan Martínez Montañés.....	280
Juan de Mesa.....	285
. La 2ª etapa del siglo XVI.....	288
Pedro Roldán.....	288
El taller.....	290
- La escuela granadina:.....	292
. La constitución de la escuela.....	293
Pablo de Rojas.....	293
Hermanos García.....	295
Alonso de Mena.....	296
Alonso Cano.....	298
Pedro de Mena.....	300
Los Mora.....	301
- La escultura en Jaén.....	302
5. . Conclusión.....	303
CAPÍTULO VI: <u>CONCLUSIONES</u> .....	315
1. Esquema-conclusión.....	349
BIBLIOGRAFÍA .....	351
ÍNDICE DE LAS ILUSTRACIONES .....	359

*“Le crucificaron y se dividieron sus vestidos echándolos a suertes”.*

SAN MATEO (capítulo 27, versículos 35-37 del Nuevo Testamento).

*“Los soldados, una vez que hubieron crucificado a Jesús, tomaron sus vestidos, haciendo cuatro partes, una para cada soldado, y la túnica. La túnica era sin costura, tejida desde arriba. Dijéronse pues unos a otros: no la rasgaremos, sino echemos suertes sobre ella para ver a quien le toca”.*

SAN JUAN (capítulo 19, versículos 23-28 del Nuevo testamento).

*“Y depositadas las vestiduras ante El, las dividieron y echaron suertes entre ellos”.*

EVANGELIO DE PEDRO (capítulo V-1, Los Evangelios Apócrifos).

*“Y llegando al lugar convenido, le despojaron de sus vestiduras, le ciñeron un lienzo y le pusieron alrededor de las sienes una corona de espinas”.*

ACTAS DE PILATO (capítulo X-1, Los Evangelios Apócrifos).

## OBJETIVOS GENERALES

**E**stos fragmentos corresponden a algunos de los primeros testimonios escritos sobre las vestiduras de Cristo durante la crucifixión y el paño de pureza, objeto de este trabajo.

Sin embargo, algunas de estas versiones parecen contradecirse, o, de alguna manera, resultan incompletas al no mencionar si Cristo fue crucificado o no con un paño de pureza.

Con relación a este tema, cabe destacar la leyenda que toma especial resonancia en la Edad Media. Según esta, es la Virgen quien arranca el velo de su frente para cubrir la desnudez de su hijo colgado de la cruz.

En cualquier caso, la iconografía tradicional de Cristo crucificado nos presenta a la figura del Crucificado cubierto con un pañó de pureza, sudario, *perizonium*, *perizoma*, *cinctus o subligaculum*.

Las diferentes variaciones que el paño de pureza ha experimentado desde el siglo XII al XVII, serán el motivo de este trabajo, para la consecución de los objetivos detallados a continuación.

## OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Los objetivos que se persiguen en esta tesis doctoral son:

1º- Datar en el tiempo (época concreta) y en el espacio (región española)<sup>1</sup> la figura del Cristo crucificado a través del paño de pureza.

2º- Conocer el significado ideológico, histórico y estético de dichas disposiciones, así como las técnicas, materiales y posibles variaciones del mismo debidas a intervenciones o restauraciones posteriores, a fin de conocer el original.

3º- Realizar un inventario de dichas obras escultóricas, su identificación y localización según inmuebles, así como la realización de cuadros sinópticos finales que faciliten la datación y localización geográfica e iconográfica de la figura de Cristo crucificado.

---

<sup>1</sup>:El mapa geográfico de España, y en concreto de sus diferentes agrupaciones regiones, ha experimentado un gran cambio desde el siglo XII hasta nuestros días. Mostraremos en cada época un mapa con la división regional de España del momento. Sin embargo, para un mejor entendimiento y localización de las obras, en nuestro estudio y catalogación de obras, utilizaremos la división actual de España en sus diferentes comunidades.

## METODOLOGÍA

La metodología y el plan de investigación seguido en este proyecto comprenden los siguientes pasos:

1. Estructurar el campo de trabajo según épocas, regiones e inmuebles, atendiendo a aspectos sociopolíticos que determinarán, en gran medida, las características estéticas e iconográficas de cada época.
2. Estudio de los datos existentes sobre cada obra escultórica seleccionada en fuentes directas (examen “in situ” de las obras) y centros específicos de documentación (Archivos Nacionales y Eclesiásticos, Bibliotecas, Archivos de restauración, etc.)
3. Examen “in situ” de obras para observar la disposición de los paños de pureza, técnicas y materiales empleados, y documentar fotográficamente cada caso, siempre que sea factible.
4. Inventario de una selección de las obras estudiadas siguiendo un sistema de fichas informatizadas, para establecer estudios comparativos de la estructura original del paño.
5. Obtener conclusiones, agrupando las obras según épocas, localización geográfica y rasgos iconográficos.
6. Realización de cuadros sinópticos finales sobre la disposición del paño según épocas y regiones.

Es éste, sin duda, un proyecto ambicioso debido al amplio ámbito geográfico que abarca (todo el territorio peninsular), y al período histórico de tiempo seleccionado (siglos XII a XVII).

Pero si no fuera así, las conclusiones que se pretenden quedarían diezmadas, no siendo posible el alcance de su objetivo fundamental:

- **Poder datar en el tiempo (época concreta) y en el espacio (región geográfica) la figura iconográfica de la escultura del Cristo crucificado a través del paño de pureza.**

Figura iconográfica que se extiende fundamentalmente durante los siglos XII a XVII por todo el territorio cristiano.

Acotaremos, sin embargo, la búsqueda, centrándonos en **las tallas en madera policromada** como material constitutivo de la figura de Cristo estudiada, material que, por otra parte, es el más extendido en el ámbito nacional.

A pesar de ello, sí serán mencionados otros materiales como la piedra, el marfil, el barro, etc., de forma puntual, si consideramos éstos datos necesarios para el desarrollo del estudio. Tomemos como ejemplo *el Crucifijo de Cellini* del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Cristo tallado inicialmente de una sola pieza y completamente desnudo, realizado en mármol de Carrara, o el primer Cristo crucificado realizado en España: *el Crucifijo de don Fernando y doña Sancha*, primera representación escultórica realizada en marfil en el año 1063.

## TÉCNICAS Y MATERIALES

El objetivo fundamental de esta tesis es el estudio del paño de pureza en la escultura del Cristo Crucificado. La investigación se centra en la forma del paño, aunque también se han valorado otros aspectos, como los materiales constitutivos del mismo.

Son numerosos los materiales donde la figura de Cristo ha adquirido su forma de crucificado.

La madera es el más utilizado por la abundancia de materia prima, pero no debemos olvidar la piedra, el marfil, el barro cocido, la pasta de caña de maíz o la pasta de papel.

### **MORFOLOGÍA DEL CRISTO CRUCIFICADO**

La realización del Cristo atendía al tipo de material. Así, en madera, marfil o piedra, el entallador construía normalmente el Cristo formando un cuerpo central, frecuentemente macizo, aunque para descargar peso algunos se encuentran huecos en el torso, o incluso rebajada la madera por la espalda, ya que ésta no se ve.

A este bloque central se le añaden los brazos, unidos por espigas de madera redondas o cuadradas.

En algunas ocasiones la cabeza también era tallada a parte.

El barro era modelado en su conjunto, así como la pasta de papel y la pasta de caña de maíz, procedente en su origen de la región de Michoacán en México.

### **Materiales constitutivos del paño**

Generalmente el paño de pureza ha sido tallado del mismo bloque que el cuerpo de Cristo, formando una unidad y una estructura compacta.

Más adelante, en Cristos góticos y renacentistas, se observa cómo en algunos casos se han ido añadiendo piezas laterales para poder tallar el paño de pureza deseado. Los nudos, indistintamente a ambos lados de los costados son propensos a este tipo de añadidos y superposiciones.

Con el deseo de crear un realismo más vivo, son numerosos los escultores que deciden el uso de telas encoladas para la realización de sus paños, que posteriormente eran estucadas y policromadas como el resto de la figura.

O telas simplemente añadidas (como el resto de aditamentos y postizos), y sujetas con cuerdas en la mayoría de los casos, dando un acercamiento más directo a la realidad.

No podemos dejar de mencionar la práctica de añadir una tela en forma de faldón, como en el Cristo de la catedral de Burgos, aunque este no forma parte integral de los materiales intrínsecos al Cristo, ya que el faldón se añadía posteriormente. Es por ello por lo que no se estudiaran como parte determinante para datar una época, ya que eran añadidos indistintamente a cristos de diferentes épocas.

### **LA POLICROMÍA DE LOS PAÑOS DE PUREZA**

Por norma general, la decoración del paño de pureza se ha adaptado a los gustos de cada una de las épocas.

Pero a lo largo de los años, los numerosos repintes, cambios y transformaciones sufridos por las imágenes, han hecho que la decoración original se halla perdido.

El estudio de las policromías de los paños es importante, pero no fundamental para la datación cronológica de la obra.

Son escasas las obras que conservan su policromía original. El deterioro de las mismas por el paso del tiempo y las condiciones adversas, así como los cambios de moda, han tenido como consecuencia una amplia variedad de repintes.

Es por ello por lo que no podemos basar nuestro estudio estableciendo un criterio que determine categóricamente una determinada policromía del paño con una época concreta, ya que muchos poseen policromías de épocas posteriores.

Podemos establecer por algunos originales (muchos de ellos fruto de la eliminación de los repintes en procesos de restauración), una teoría generalizada sobre la decoración de cada época, pero no podríamos clasificar en ningún caso el paño de pureza por su decoración actual. Sin embargo, podemos señalar las líneas generales de las policromías en cada época.

Son muy escasas las obras románicas con su correspondiente policromía original. Muchas de ellas se conservan en madera vista, sin apenas restos de policromía; la mayor parte de ellas presentan repintes posteriores, y muchos de los escasos originales han sido salvados por restauraciones posteriores.

Durante la primera etapa románica se aprecian policromías monocromas, con los bordes decorados. Más adelante, las policromías originales muestran una gran riqueza ornamental. Los colores utilizados eran principalmente el bermellón y el azul (Majestad Batlló), ambos combinados en un mismo paño. Las telas podían ser enriquecidas con algunos dorados en los extremos de las mismas, así como imitaciones de pedrería (Cristo de Siresa).

Los paños de pureza realizados durante el gótico son de un color plano, generalmente blanco, con discretos dibujos lineales, siguiendo el ribeteado del paño, o en otros casos atravesando horizontal o verticalmente el paño.

En el renacimiento la decoración de los paños se hace más rica, y son numerosos los paños estofados, principalmente en blanco con dibujo de estrechas líneas verticales.

La voluptuosidad de las formas barrocas es suficiente, y los paños abandonan cualquier tipo de exceso decorativo para centrarse en paños monocromáticos, como el blanco sucio o el gris oscuro.





## LA CRUCIFIXIÓN

La imagen de Jesucristo llega alterando todas las figuras mitológicas reinantes anteriormente. Su crucifixión supera todas las muertes mitológicas y todas las escenas de los héroes vencidos por su propio idealismo.

Jesucristo muere sin estética humana, aparentemente como una vulgar víctima de un error judicial.

Muere sin el consuelo del heroísmo, en un deshonroso lugar destinado a comunes maleantes.

Muere clavado en la cruz, tal y como había previsto el profeta Isaías: como un gusano, pisoteado bajo las extremidades más innobles del hombre, bajo los hediondos pies de la calumnia, del soborno, de la verosímil acusación, de la piedad falsamente escandalizada.

Veinte siglos de historia, de mística y de arte cristianos han teñido todo el grotesco escenario de la Crucifixión, cima y resumen de toda la Pasión de Jesucristo, y lo han convertido en un juego de temas decorativos que, en su tiempo, escandalizaron a los judíos y provocaron la risa de los paganos.

La Historia, con sus halagadoras lejanías; el Arte que, inhumano, aprovecha las calamidades como pretextos de belleza; la Mística que sucumbe al romanticismo de lo divino. Todos estos factores se confabularon para disimular la humillación a cuyo fondo sólo Cristo podía llegar.

Desde los comienzos del arte cristiano se observa el empeño de relatar gráficamente todo el proceso de la Crucifixión, sus deshonras precedentes y sus gloriosas consecuencias.

Sin embargo, inicialmente no se encontrará ningún tema de la Pasión en la pintura catacumbal, en parte por el carácter estrictamente funerario de aquella decoración que no tenía por finalidad el instruir a los fieles, sino el darles temas de oración para el eterno descanso de los difuntos.

Esta tendencia se transformará por un hecho de gran importancia, que marcó el rumbo de la iconografía de la Pasión: la invención de los Santos Lugares, en Jerusalén. Constantino el Grande convirtió estos lugares de deshonra y dolor en grandes monumentos que dieron el carácter triunfal a diferentes pasos de la Pasión, y fundamentalmente a la figura de Cristo crucificado.

En los primeros siglos del Cristianismo el tema de la Pasión de Jesús se reflejaba sobre la figura de los mártires, que la perpetuaban con toda una vida de agravio y dolor. Artísticamente en esta época se refleja éste tema exclusivamente sobre sarcófagos, en dónde los mártires o simples fieles, esperaban la última y gloriosa etapa de la pasión. De esta manera, la Pasión de Cristo no se convertía en un simple recuerdo histórico, sino en un sacrificio real que se renovaba diariamente.

Su inmediata repercusión la encontramos en la escultura de los sarcófagos del siglo IV, que debido a la grandísima escasez de estatuaria cristiana en aquellos tiempos, podemos considerar como grandes monumentos. En estos sarcófagos aparecen las escenas de la Entrada de Jesús a Jerusalén, el Lavatorio, el Beso de Judas, el Prendimiento, la Sentencia de Pilatos, Coronación de espinas, y Jesús con la cruz auestas.

**La Crucifixión**, que chocaba con no pocos prejuicios estéticos e ideológicos, se encuentra sustituida por la Cruz triunfal, o bien figurada de manera tipológica y alegórica por medio de escenas dolorosas del Antiguo Testamento o de la vida de los Apóstoles.

A finales del siglo IV, la iconografía de la Pasión desarrolla una nueva vertiente, pasando a la pequeña escultura en marfil, madera y piedra, la cual, junto con la miniatura, divulgó temas que los artistas aprovecharon para la decoración monumental de las basílicas.

Desde esta época hasta el siglo IX se encuentran definitivamente constituidos ciclos completos de la Pasión del Señor, de carácter tipológico o puramente histórico.

## LA CRUZ: ORIGEN DEL CRUCIFICADO

*J.* Danielou ha estudiado los orígenes del culto a la cruz y su utilización como signo de los primeros siglos. El signo de la Cruz trazado sobre la frente es un rito usado desde el tiempo de los apóstoles, según San Basilio, como símbolo para alejar los demonios, siendo incluso posible su utilización como tatuaje.

A pesar de que los cristianos tenían clara conciencia de que en la Cruz se había consumado el sacrificio de Jesús, en ciertas ocasiones de los primeros tiempos su uso puede desligarse de este contexto. Esta visión está relacionada con el Tau, signo de Ezequiel, utilizado por los esenios. De esta manera, el signo de la Cruz, como el Tau, indicaba que el cristiano lleva sobre su frente la señal de su Dios.<sup>1</sup>

Danielou concluye que en los primeros siglos la Cruz no sólo es el signo de la Pasión, sino también una manera de designar la gloria divina.

Por otra parte, desde los tiempos de los apóstoles, la literatura cristiana relacionó la Cruz con el martirio de Cristo, como San Pablo (Colonenses, 2, 14-55) y San Pedro (I, 2, 24).

Mas tarde, San Ireneo pone en paralelo el árbol del Paraíso, por cuya madera se perdió la Humanidad, con el de la Cruz que le ha salvado.<sup>2</sup>

Además, fue un signo triunfal desde los tiempos de Constantino, a raíz de la batalla del Puente Milvio<sup>3</sup>, aunque no lo fuera el crucificado.

<sup>1</sup>: *Epístola de Bernabé*, IX, 8. Ed. Padres Apostólicos. B. A. C., 1967, pág 790.

<sup>2</sup>: BRÉHIER: *L'art chrétien. Son développement iconographique*, Paris, 1918, pág. 33.

<sup>3</sup>: THOBY, Paul: *Le Crucifix des origines au concili de Trente*, Nantes, 1959, pág.21.

Después de la invención de la cruz por Santa Elena, se levantó en el Gólgota la Cruz adornada con extrema riqueza.

Eteria, la peregrina a Tierra Santa, relata como la liturgia de buena parte del Viernes Santo se hacía junto a la Cruz. Después de que el Obispo hubiera manifestado su confianza en que sirviera para la salvación de todos los presentes, los fieles pasaban ante ella.<sup>4</sup>

No se ha hallado ninguna huella del Crucifijo en el siglo primero de la Era Cristiana. Pero existe un reducido grupo de objetos, que van del siglo II al VI, científicamente comprobados, que confirman la existencia del tema iconográfico del Crucifijo en aquellos tiempos. Estos objetos son creaciones de arte industrial; en el siglo III aparecen en algunas gemas grabadas, usadas por los grupos hieráticos como amuletos<sup>5</sup>, o botellitas de plomo de Monza, que sin duda alguna reproducían composiciones monumentales. El mismo crucifijo blasfemo, la famosa caricatura del Crucificado, perteneciente al siglo III y que se encontró grabada en los muros del Palatino, no pudo ser sugerida ni comprendida sin que algún otro objeto representando a Cristo en la Cruz sirviera de punto de comparación.

Sin embargo, la crucifixión en el arte cristiano, hasta el siglo V no pierde por completo su papel humillante. En las ampollas con aceite que se repartían a los peregrinos en Tierra Santa, la Cruz o Crucifixión es el tema principal de toda la iconografía, el que aparece más a menudo y presenta el mayor número de versiones diferentes. Este éxito se explica por el lugar que tiene la Cruz en el Calvario, objeto principal de peregrinación a Tierra Santa. Las fórmulas eran muy variadas: la Cruz, los ladrones y encima un busto de Cristo; la Cruz sola; Cristo tronante sobre la Cruz; Cristo con los brazos abiertos.

---

<sup>4</sup>: *Peregrinación de Eteria*, Madrid, 1963, págs. 110-112.

<sup>5</sup>: SCHILLER, G.: *Iconographie of Christian Art*. Londres, 1972. II. pág. 89.

En Oriente, el Concilio *in Trullo* o Quinisexto de Constantinopla, del año 692, cuyas conclusiones no fueron ratificadas por el Papa y, por tanto, sin efecto en Occidente, aconsejaba el cambio de la figura del Cordero por Cristo Crucificado.

Dice entre otras cosas en el Canon II:

*Para que la perfección sea expuesta a todas las miradas, igual que por medio de pinturas, decidimos que de aquí en adelante, será necesario representar en las imágenes, al Cristo nuestro Dios bajo la forma humana, en vez del antiguo Cordero. Es preciso que el pintor nos lleve, como por la mano, al recuerdo de Jesús vivo en carne, muriendo por nuestra salvación y consiguiendo así la redención del mundo*<sup>6</sup>

Por la biografía de San Gregorio, apóstol de Armenia, sabemos que antes de Constantino ya existía en Oriente el Crucifijo.

Asimismo, encontramos por unos versos del *Dittochaeum* (de finales del siglo IV) del poeta español Prudencio, destinados a ilustrar las composiciones iconográficas de las basílicas españolas, que la crucifixión ya figuraba entre ellos.

En esta primitiva iconografía de la Crucifixión encontramos dos tipos simultáneos que encarnan dos tendencias diferentes:

1ª - Un tipo realista, sin atenuantes ni paliativos de carácter ideológico, que representa a un Cristo crucificado, siguiendo la fórmula griega; completamente desnudo o con un simple paño de pureza, *perizoma o subligaculum*.

---

<sup>6</sup>: THOBY, Paul, op. cit., pág. 28.

2ª - Un segundo tipo presenta a Cristo crucificado vestido con una túnica sin mangas (*colobium*) o con mangas a manera de dalmática.

El primer tipo es el tipo helenístico emparentado con la estatuaria clásica y desnuda, y con la ideología heroica de la época de elegante mitología. El segundo tipo, el Crucificado vestido, es un producto oriental, y más concretamente, obra de artistas y teólogos sirios (Antioquía, Jerusalén, Nazaret). Este tipo de crucifixión permanece en Oriente hasta la época de la persecución iconoclasta, en que los artistas orientales emigran hacia Occidente, enriqueciéndose de simbolismo y conceptos.

Sin embargo, es en el siglo IX cuando la imagen de la Crucifixión se hace importante. La figura del Crucificado se va adornando con una serie de elementos que se encuentran reunidos ya en el *Evangelio de Rábula* (586). Cristo es representado a la manera siria, como sacerdote de la Nueva Ley. Es un Cristo triunfante, no doliente. Recordemos que el arte cristiano, después del edicto de Milán (313), es un arte imperial amante de las tofanías gloriosas. La literatura patristica está llena de textos de este tipo: San Ambrosio, por ejemplo, en una homilía se refiere a la crucifixión en estos términos:

*Y puesto que ya hemos contemplado el trofeo (la Cruz), veamos ahora como el triunfador sube a su carro... El solo triunfo de Dios, la Cruz del Señor, ya hizo triunfar a todos los hombres.*<sup>7</sup>

En la época carolingia, tan voluntariamente ligada al mundo romano, se repite el Cristo vivo, Dios victorioso sobre la Cruz. Esta imagen perdura en la época románica, pero

---

<sup>7</sup>: Tratado sobre el Evangelio de San Lucas, lib. X, 109, págs. 600 y 601. en ed. Madrid, 1966.

desde el siglo XI comienza a popularizarse el Cristo muerto, dando importancia a la naturaleza humana de Cristo, sin llegar a ser todavía un Cristo doliente.

*Tiene el hombre forma de cruz, que muestra más claramente si extiende los brazos. Quizá somos nosotros la cruz en que se dice que Cristo fue clavado.*<sup>8</sup>

La Crucifixión en el arte español, en comparación con otros países, es tardía. Hasta bien avanzado el siglo X, en el Beato de Gerona, no podemos encontrar ningún ejemplo, y más concretamente en la escultura exenta, no es hasta el año 1063 cuando surge la primera representación escultórica de Cristo: *Crucifijo de don Fernando y doña Sancha*, reyes de León, que lo cedieron al monasterio de San Isidoro, de esta ciudad.

Mientras que la representación del Crucificado tarda en aparecer en España, la Cruz, como signo triunfante sí es frecuente, de forma especial en los Beatos. Manuel Gómez Moreno atribuye dicho retraso a la prohibición de crear imágenes en el antiguo Concilio de Ilíberi.<sup>9</sup> En cualquier caso, el arte cristiano, en general, también recoge el tema tardíamente. Una de estas razones se ha expuesto frecuentemente: la humillación que el suplicio de la cruz supuso en el mundo romano. Esto explica que surgiera primero la cruz como signo distintivo del cristianismo y luego como imagen triunfante.

---

<sup>8</sup>: Sermón 4º de tiempo de Vigilia en Navidad, I, ed. B. A. C., Madrid, 1955, pág. 252.

<sup>9</sup>: JOAQUÍN YARZA LUACES. *La Crucifixión en la miniatura española*, CESIC. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1974., Separata del Archivo Español de Arte. Tomo XLVII. Gráficas Cóndor. Pág. 17.

## LA IMAGEN DE CRISTO CRUCIFICADO

*E*s en el Barroco cuando la figura del Crucificado adquiere una expresión que trasciende la representación ritual y se conmueve con todos los patetismos que se imagina el artista.

Hasta ese momento podemos decir que la imagen de Cristo en la cruz correspondía a un formalismo genérico, y que cada época representaba al Salvador con rasgos unánimes. En el mismo Renacimiento es difícil transparentar la personalidad del artista a través de su representación del Crucificado.

En una breve visión a través de los siglos, vemos como el **Cristo románico** es concebido en impersonal caracterización, frontal, hierático, con cuatro clavos que lo mantienen en una majestuosa rigidez, con el rostro sereno, al mismo tiempo estructurado con rítmicas estilizaciones, que impiden un tratamiento realista.

La **época gótica** lo representa en dos interpretaciones antagónicas. En el siglo XIII Cristo se expone con grandeza, con clásica serenidad, disimulando la tragedia pasional con una imponente formalidad de plena dignidad religiosa. Esta concepción del Crucificado se amolda con el alto y pausado sentido espacial de la arquitectura de este siglo, con la luz filtrada por vidrieras que le dan una calidad racional.

Pero en contraste con esta grave solemnidad del siglo XIII, en el siglo XIV la imagen de Cristo exalta por el patetismo de su martirio, doblando incluso una pierna en doblado saliente. En el siglo XV, el Crucificado mantiene esta misma expresión de éxtasis sufriente, pero con los miembros rígidos y secos, sin apenas contorsiones. Así Cristo, espiritualizado, se convierte en un esquema patético y alargado.

Con el **Renacimiento**, su cuerpo, aún conservando los estigmas de la Pasión, se modela según puros cánones de belleza, con armonía de proporciones y criterios estéticos. El desnudo se independiza, en cierto sentido, de su destino religioso y se concibe con perfección apolínea, resumiendo en su belleza su condición divina. Este criterio clasicista evita las efusiones personales, las reacciones emotivas, con análoga serenidad y radiante perfección.

El **Barroco** ya no puede prescindir de concebir el cuerpo de Cristo como suma de todas las bellezas, y como módulo de la armonía del universo. Tanto Gregorio Fernández como Martínez Montañés dan a sus Cristos un carácter clásico, mostrando su anatomía una intachable corrección de grandeza fidiaca. Pero esta plenitud de belleza formal es animada por los artistas barrocos con las expresiones más arrebatadoras y con los matices emotivos de su propia intimidad.

En todas las épocas, pero muy singularmente en el Barroco, se plantea la representación de Cristo crucificado, expirante o fallecido. Más adelante veremos como el paño de pureza como parte integral en la imagen final de Cristo, está íntimamente ligado a las necesidades estilísticas propuestas en cada época histórica.

La siguiente investigación consistirá en un análisis de la estructura de los paños de pureza desde el Románico, donde hallamos con *el Crucifijo de don Fernando y doña Sancha* la primera representación escultórica de Cristo en el arte español, hasta el Barroco, siglo de Oro de la imaginería española.

## LOS NOMBRES DE CRISTO CRUCIFICADO

*A* lo largo de los últimos siglos, son numerosos los nombres o títulos que se le han dado al Crucificado. Nace así la soteriología general sobre la imagen del Cristo crucificado.

En líneas generales estos nombres expresan básicamente los diferentes momentos de la Crucifixión, aunque también pueden hacer referencia a una cualidad cristológica destacada, a las consecuencias recibidas o que se esperan recibir de la intercesión al Redentor, o mencionar la institución que promueve su culto.

Cronológicamente al momento de la Pasión, los nombres se van sucediendo de la siguiente manera: Cristo fue condenado y crucificado en *Jerusalén*, clavado en la *Vera Cruz*, elevado en el patíbulo, donde pronunció sus últimas *Siete Palabras*. En la cruz obtuvo para los hombres el *Perdón* de los pecados y experimentó el *Mayor Dolor*. Fue también en la cruz donde se ofreció como *Sacerdote* y *Victima de la Nueva Alianza*, sellada con su *Sangre*.

Otro grupo de nombres que se dan a Cristo en la cruz hacen referencia a las virtudes y gracias que se otorgan desde la cruz (*Amor, Ánimas, Fe, Misericordia, Perdón, Paz, Remedios y Vida*).

Finalmente cierran el grupo, los nombres que hacen referencia a lugares o corporaciones sobre los que Cristo ejerce alguna protección (*Cristo de Burgos, San Pedro, Pobres, Mar, etc.*)

Pero para una consulta o estudio de los nombres de Cristo, tal vez resulte más interesante exponerlos siguiendo un orden alfabético:

### **EL CRISTO DE LAS AGUAS.**

Por una parte esta advocación hace referencia al agua y sangre que brotaron del costado abierto de Cristo, y por otra, a las aguas del mar, en alusión a las aguas bautismales. Originalmente esta devoción era particular de los marineros.

### **EL CRISTO DEL AMOR.**

El Amor es la causa y el fin de la muerte de Jesús por los hombres.

*Dios se mueve por amor. Por amor envió a su hijo al mundo y por amor murió en la cruz<sup>10</sup>*

### **EL CRISTO DE LAS ÁNIMAS.**

A través de esta advocación se reza por las ánimas del Purgatorio, para las que se pedía el perdón de Cristo y los méritos de la sangre de Cristo, derramada en la Cruz.

### **EL CRISTO DE LA BUENA MUERTE.**

Este Cristo hace referencia al modo de morir de Jesús, a la buena disposición de su entrega, y al modelo en el momento de afrontar su muerte.

El mismo centurión en el momento de morir exclama:

*Verdaderamente este hombre era Hijo de Dios.*

(Mateo 27, 54. Le. 23, 479)

Asimismo, su muerte fue una *buena* muerte porque a través de ella da la vida. Al *Cristo de la Buena Muerte* se le pide el don de una “buena muerte”, una muerte en paz con Dios.

---

<sup>10</sup>: OCÁRIZ, F., MATEO SECO, RUESTA: El Misterio de Jesucristo, Universidad de Navarra, Pamplona, 1991. pág. 402.

### **EL CRISTO DE BURGOS.**

Este nombre hace referencia al famoso *Cristo de las enagüillas*, venerado en Burgos, cuya devoción se extendió por toda España. La repoblación de las tierras andaluzas por los castellanos burgaleses explica la aparición de este nombre por Andalucía.

### **EL CRISTO DE LOS DESAMPARADOS.**

Con esta advocación se pide protección a todas aquellas almas consideradas bajo el desamparo de Dios.

### **EL CRISTO DEL DESCENDIMIENTO.**

Este caso hace una referencia descriptiva a la representación de la escena del Descendimiento. En algunas ocasiones, como en el Cristo de las Cinco Llagas de Lebrija (Sevilla), el crucificado se transforma en yacente gracias a la articulación de los brazos, siguiendo la ceremonia del Entierro. En otras ocasiones el Descendimiento está ya representado escénicamente, como el Descendimiento de las Abadesas, en Vic.

### **EL CRISTO DE LA EXPIRACIÓN.**

Representa a Cristo en la cruz unos momentos antes de morir, tal y como relata Lucas:

*Dando un fuerte grito dijo:” Padre en tus manos porgo mi espíritu”, y dicho esto expiró.*

(Lc 23,46)

*Dando un fuerte grito expiró*

(Mt 27,50)

### **EL CRISTO DE LA FE.**

Este nombre de Cristo se refiere a la fe que invocamos a Cristo, la fe que imploramos de Él.

*La fe es la prueba de las realidades que nos mueven.*

(Heb, 11,1)

### **EL CRISTO DE JERUSALÉN Y BUEN VIAJE.**

Se trata de un nombre poco frecuente que, por una parte, hace mención al lugar donde Jesús muere, y por otra, se identifica con la meta y centro religioso.

El título del Buen Viaje tiene relación con la petición a Cristo de un buen viaje por los senderos de la vida.

### **CRISTO DE LA LANZADA.**

Este nombre hace referencia al misterio representado el Martes Santo. Tal y como narra Juan:

*Pero cuando llegaron a Jesús, como le vieron ya muerto, no le quebraron las piernas, sino que uno de los soldados le abrió el costado con la lanza, y al instante brotó sangre y agua...Esto ocurrió para que se cumpliera la Escritura: No le quebrarán ni un hueso. Y también otro pasaje de la escritura dice: Mirarán al que traspasaron.*

(Jn. 19,31-37)

Asimismo, un cristo representado con una lanzada implica un cristo ya muerto.

### **CRISTO DE LA LUZ.**

Esta advocación simboliza a Cristo como *luz del mundo*. Ante esta figura el creyente pide la iluminación de la fe, la clarividencia ante los problemas de la vida, y el guiarse por una moral clara y correcta.

### **CRISTO DEL MAYOR DOLOR.**

Manifiesta el gran dolor del Crucificado. Como se narra en las Lamentaciones de

Jeremías 1, 12, María exclama:

*Vosotros, que pasáis por el camino, mirad y ved si hay mayor  
dolor que mi mal*

(Lament 1, 12) <sup>11</sup>

### **CRISTO DE LOS MILAGROS.**

Con este nombre se indican los favores realizados por Cristo a través de su intercesión. Cuando los favores sobrepasan todas las previsiones humanas posibles pasan a ser *miraculum*, el milagro que recibe como nombre.

### **CRISTO DE LA MISERICORDIA.**

Esta advocación está muy relacionada con las instituciones hospitalarias, donde a Cristo se le pide muy especialmente el deseo de manifestar la misericordia de Dios.

### **CRISTO DE LA PAZ.**

Mediante esta advocación, Dios se manifiesta como el Dios de la Paz, establece su paz con el hombre a través de alianzas. Cristo en la cruz es quien obtiene para el hombre la paz y la alianza definitiva con Dios.

*La paz os dejo, la paz os doy.*

(Jn 14, 27)

### **CRISTO DEL PERDÓN.**

Llamado *del perdón* porque Cristo muere perdonando a los que le condenan y

---

<sup>11</sup>: GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: Escultura mariana onubense, 2ª edic. Diputación Provincial. Huelva, 1992, pág.238.

ajustician.

Aún vivo en la cruz intercede por sus verdugos diciendo:

*Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen.*

(Lucas, 23,34)

Genéricamente de esta forma Cristo obtiene el perdón de Dios para los hombres.

### **CRISTO DE LOS POBRES.**

El nombre de esta advocación guarda una relación directa con la pobreza de Cristo. Él se hizo pobre entre los hombres, despojándose de su rango y apareciendo como esclavo.

*Siendo rico se hizo pobre por vosotros, a fin de enriqueceros con su pobreza.*

(2 Cor. 8, 9)

### **CRISTO DE LOS REMEDIOS.**

Esta advocación, junto con otros nombres como los favores o milagros, hace referencia a la protección y las gracias recibidas de Cristo a través de la veneración de la imagen. Concretamente la de los remedios implica la cantidad de veces que a través de ella encontraron solución a sus problemas.

### **CRISTO SACERDOTE Y REY, SACERDOTE Y VÍCTIMA.**

Esta advocación, especialmente particular, evoca a Cristo, que extiende sus brazos en la cruz en gesto de sacerdote eterno, según el rito de Melquisedec, rey de Salem, antigua Jerusalén.

*Tú eres sacerdote eterno a semejanza de Melquisedec...se*

*convirtió en causa de Salvación eterna para cuantos creen en Él.  
(Heb 5, 5-9)<sup>12</sup>*

Se identifica con la oblación que Cristo hace de sí mismo en la cruz, siendo al mismo tiempo sacerdote y víctima.

### **CRISTO DE LA SANGRE.**

Este nombre describe la sangre derramada por Cristo en la cruz, sangre que como narra San Juan el evangelista, brotó de su costado abierto.

La sangre de Cristo alberga un contenido religioso de gran importancia. Además, la alianza de Yahvé con su pueblo se selló con la sangre de un animal.

Cristo cumple así, con su cuerpo ofrecido y su sangre derramada, las profecías. La propia Iglesia utiliza en sus sacramentos esta simbología.

*Quien come mi carne y bebe mi sangre tiene la vida eterna.  
(Jn 6, 53-56)*

### **CRISTO DE LAS SIETE PALABRAS.**

A través de esta advocación se recuerdan las siete últimas palabras pronunciadas por Cristo en la cruz. Según los evangelios canónicos, estas palabras son las siguientes:

1. *Entre tanto Jesús decía: Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen.*

(Lc 23, 34)

2. *Y Jesús le dijo: En verdad te digo que hoy estarás conmigo en el paraíso.*

(Lc 23, 43)

---

<sup>12</sup>: OCÁRIZ, F., MATEO SECO, RUESTA: El Misterio de Jesucristo, Universidad de Navarra Pamplona, 1991. pág. 235. Cfr, Heb. 5, 5-9.

3. *Viendo Jesús a su madre, y al discípulo que él amaba, el cual estaba allí, dice a su Madre: Mujer, ahí tienes a tu hijo. Después dice al discípulo: Ahí tienes a tu Madre.*

(Jn 19, 26-27)

4. *Y cerca de la hora nona exclamó Jesús con una gran voz, diciendo: Elí, Elí lamá sabactaní?, esto es: Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?*

(Mt 27, 46)

5. *Después de esto, sabiendo Jesús que todas las cosas estaban cumplidas, para que se cumpliese la Escritura, dijo: Tengo sed.*

(Jn 19, 28)

6. *Jesús, luego que chupó el vinagre, dijo: Todo está cumplido. E, inclinando la cabeza, entregó su espíritu.*

(Jn 19, 30)

7. *Entonces Jesús, dando un gran grito, dijo: Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu, Y diciendo esto, expiró.*

(Lc 23, 46)

### **CRISTO DE LA VERA CRUZ.**

Con este nombre se hace referencia directa al madero, al instrumento de la muerte de Cristo. Éste dejó de ser un instrumento de sufrimiento para convertirse en uno de Redención.

El hecho de remarcar el nombre de *la Vera Cruz* hace referencia a la tradición multiseccular de la creación de la verdadera cruz de Cristo por Sta. Elena.

La principal encargada de difundir la devoción de la Vera Cruz fue la orden franciscana.

**CRISTO DE LA VIDA.**

A través de esta advocación, el creyente pide a Cristo la vida temporal en el mundo terrenal, y la vida eterna.

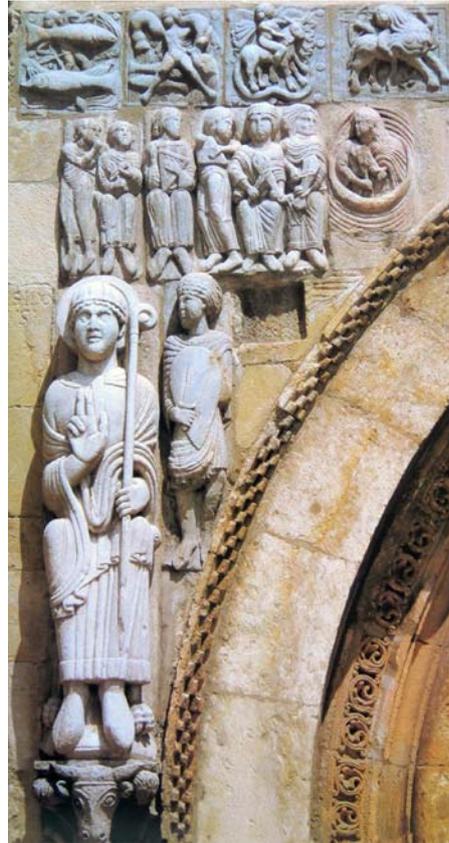
En el prólogo del cuarto Evangelio de San Juan nos dice que Cristo dispone de la vida y la da con sobreabundancia.

*Él es el camino, la verdad y la vida.*

(Jn 10, 10)



## II



## ROMÁNICO



## INTRODUCCIÓN

La España del Románico estuvo sometida a diferentes intereses políticos, económicos, sociales, religiosos y culturales de reinos y condados que se enfrentaban o convivían entre sí, al igual que lo hacían con el invasor árabe.

Las fronteras naturales, como los Pirineos o el mar Mediterráneo, no fueron determinantes para el continuo flujo de enfrentamientos y disputas con invasores, que sí supusieron un constante intercambio cultural.

Fueron decisivas las órdenes monásticas, así como los cultos preladados que iban y venían de Roma, los monarcas y sus alianzas matrimoniales, los peregrinos y los cruzados.

En la Península Ibérica el arte del fin del milenio traduce la peculiar situación de conquista y el nuevo contexto religioso de una geografía dividida en zonas política y religiosamente opuestas: al norte los reinos cristianos y al sur el Islam.

La riqueza de tal diversidad fue en aumento durante el período románico, por las relaciones que la España románica mantuvo con la Francia meridional y Borgoña, y con Italia ( y a través de ella con Bizancio).

El estilo románico corresponde al período feudal en el campo del arte y se identifica con unas fechas precisas: siglos XI y XII. Pero la realidad es mucho más compleja, puesto que cada región tiene su historia propia, y el peso de la tradición no es el mismo en cada zona.

En general, la creación artística románica, particularmente innovadora, depende de la evolución de la sociedad y de los cambios políticos, de los progresos técnicos y, sobre todo, de las disponibilidades económicas de quienes gestionan los encargos.

El plano artístico de la península ibérica refleja la evolución histórica de su variada geografía. Frente a las raíces romanas y germánicas del arte visigótico, la invasión árabe introdujo formas artísticas que la época románica no intentó olvidar. Así, mientras la civilización visigoda se mantenía con firmeza en Asturias -haciendo de este reino un potente núcleo de cultura con el mundo carolingio-, en territorio musulmán los cristianos producían una forma de arte llamado mozárabe, que junto con elementos decorativos o formales islámicos (como el arco de herradura), también tuvo una bella repercusión en el románico de los cristianos.

En el norte de la península, el arte propio de los reinos cristianos fue el románico, precedido por formas artísticas de transición denominadas arte prerrománico.

No podemos dejar de mencionar el desarrollo paralelo entre España y resto de Europa. Un componente prestigioso que sirvió de nexo de estas relaciones fue el Camino de Santiago.

Mientras el cristianismo conquistaba lentamente el sur, ganando territorios al Islam, y los nuevos reinos de Castilla-León, Aragón y Navarra se ampliaban, el Camino de Santiago ilustraba un tipo de románico que también encontramos en monumentos franceses (Tours a Limoges, en Conques y en Toulouse).

En Cataluña, debido a la proximidad geográfica, los contactos con el arte francés y la tradición bizantina fueron quizá más intensos. Hecho que queda perfectamente reflejado en las numerosas representaciones del Cristo Majestad que todavía se conservan y en la extraordinaria similitud entre todas ellas. Recordemos, por ejemplo, que el Cristo Majestad se reprodujo como una tipología normal del plan iconográfico de la esmaltería de Limoges, y que muchas de las Majestades catalanas, como la Majestad de Caldes de Montbuy, guardan una especial similitud con las representaciones iconográficas bizantinas.

Al mismo tiempo, en las zonas de Burgos, Soria y Segovia, el románico se despliega con características más individuales. En Cataluña el primer arte románico había dado paso a un románico pleno y a estilos micro regionales propios.

Por las determinantes características históricas y culturales de nuestro país, podemos concluir que la escultura románica hispánica tiene su propia personalidad frente a las europeas: de los relieves de Sant Andréu de Sureda, y San Genís les Fonts, a la fachada de Ripoll en Cataluña; de las esculturas de Jaca y Frómista a los apostolados castellanos y al claustro de Silos, pasando por las obras de artistas célebres como el llamado Maestro de Cabestany, en el Rosellón, Cataluña y quizás Navarra, o el importante Maestro Mateo de Santiago de Compostela, en Galicia, todas ellas muestran una personalidad propia e individualizada frente al resto del continente.

**EL ARTISTA EN EL ROMÁNICO:  
EL ARTIFEX PRACTICUS**

**E**n la época románica el mensaje teológico transmite al creyente los elementos doctrinales básicos a través del arte.

Se reflexiona sobre la belleza transmitida, la Biblia, la historia cristiana, los dogmas,... pero apenas se dice nada sobre los creadores de dicha belleza: los artistas.

El período románico tuvo un concepto profundamente intelectualista del arte; tal y como declara Boecio en su *De Institutione musica*:

*Nunc illud est intendendum, quod omnis ars, omnisque etiam disciplina honorabiliorem naturaliter habeat rationem quam artificium quod mau at que opera artificis exercetur...*

Entonces hay que entender que todo arte, y también toda disciplina tiene por naturaleza una categoría más respetable que la artesanía, realizada por los artistas con el trabajo de sus manos.<sup>1</sup>

El concepto de artista no existía en sentido estricto en este período. Se distinguía entre el **artifex theoreticus** o individuo que hablaba, entendía e incluso proyectaba las manifestaciones artísticas, y el **artifex practicus**, en su caso o el **magister operatis**, que era el que trabajaba con arte, llevando a cabo y materializando propiamente la obra.

---

<sup>1</sup>: SUREDA, Joan: *La época de los monasterios*. VOLUMEN IV. Ed. Planeta, Barcelona, 1995. pág. 444.

La persona que trabajaba con sus manos, llámese artesano o artista, *artifex practicus* en definitiva, no es el verdadero creador de una obra o, al menos, no era quien en esta época tuvo mayor importancia.

El mérito y la obra de una bella construcción recaían casi exclusivamente en el *artifex theoreticus*, el que proyectaba la obra era el verdadero artista, y aún en el patrón de la obra, fuese abad de un monasterio, obispo, capítulo de una colegiata o de una catedral, comunidad parroquial o señor feudal, quien entiende e idea los programas iconográficos.

Tanto las inscripciones como las crónicas y las guías de la época no olvidan dejar constancia de quienes fueron los patronos de las construcciones.

En la *Gesta abbatum Fontanellensium* a Garí, abad de san Miguel de Cuixá, las crónicas casi le consideran un ser sobrenatural por haber levantado la magnífica construcción de la iglesia de aquel monasterio catalán de la región del Rosellón.

No menos fama de constructor alcanzaría Ouba, abad de Ripio y de Cuixá y obispo de Vic, a quien el monje Garsías dedicó encendidos elogios, en un sermón del año 1040, por las nuevas edificaciones del monasterio de Cuixá.

La misma afirmación puede realizarse del abad Odilio de Cluny, que fue comparado con el emperador Augusto (“de quien dicen las historias que encontró a Roma construida de ladrillo y la dejó en mármol”), al convertir de madera en mármol el claustro de la gran abadía del siglo XII.

Los patronos no sólo se contentaban con ser los artífices teóricos de las obras; en más de una ocasión quisieron ser ellos los que levantasen los edificios o elaborasen las obras de pintura u orfebrería con sus propias manos. Tal es el caso, por ejemplo, de San Ermengol, obispo de la Seu de Urgell, quien levantó un puente, y lo mismo hicieron el

obispo, el prior y los hermanos De Durham, quienes colocaron las primeras piedras de la catedral.

Sin embargo, a pesar de que del *artifex practicus* de una obra apenas ha quedado señal alguna, ni tan siquiera documental, no puede decirse, como en muchas ocasiones se ha declarado, que el artista románico era un ser anónimo. Se le ha presentado como una persona que, por humildad, no firmaba ni fechaba sus obras, y que vivía socialmente olvidado. Pero esto no es del todo cierto.

El tipo de relaciones laborales de la época, el nomadismo de muchos de los artífices, y la pérdida de gran parte de la documentación y de innumerables obras artísticas de la época no ha privado de conocer, aunque escasamente, los nombres de algunos de los creadores.

A este aparente anonimato contribuyó, sin duda, la inicial obligación de los monjes artistas de practicar la humildad, tal y como refleja el capítulo LVII de la orden benedictina:

*Si hubiese artífices en el monasterio, ejercerán sus artes con toda humildad [...]. Pero si alguno se engríe por su habilidad, por le parece que es de algún provecho para el monasterio, este tal sea privado de su oficio y no vuelva más a él.<sup>2</sup>*

Hecho que no impidió que algunos labrasen o pintasen su nombre. Las inscripciones que certifican la autoría de una obra no son, realmente, elogiosas, ni tan siquiera extensas, como lo es, por ejemplo, la del maestro Mateo en los dinteles del Pórtico de la Gloria. La mayoría de ellas se reducen a los breves *hoc fecit* “hizo esto” o *me fecit* “me hizo”, tal como aparece en el libro abierto que tiene entre sus manos la estatua

---

<sup>2</sup>: SUREDA, J., *op.cit.*, p. 30

columnaria de María en el pórtico meridional de Santa María la Real de Sangüesa: *MARIA MATER XPT LEODEGARIUS ME FECIT*, y en el bisel inferior del retablo de la iglesia parroquial del pueblo hócense de Chía en el que se lee: *IOH(ANNES) PINTOR ME FECIT*.

En León, Petrus Deustamben, enterrado en la misma colegiata de San Isidro, reedificada por él, fue excepcionalmente alabado y reconocido:

*Aquí reposa Petrus Deustamben que sobreedificó esta iglesia. [...] y porque era varón de admirable templanza y se distinguía por sus muchos milagros, todos le elogiaban. Aquí está sepultado por el Emperador Alfonso y la Reina Sancha.*<sup>3</sup>

El artesano no sólo se identifica con su nombre o con las marcas de taller. En la época románica no es extraña su representación en el momento de ejecutar su labor, como ocurre, por ejemplo, en el claustro de San Cugat de Vallés, en el que aparece el escultor labrando un capitel y acompañado de una inscripción que le identifica a él y a su labor, como el maestro vidriero, con el pincel en la mano, en el vitral de “la vida de Moisés” conservado en el museo de Land de Münster (Westfalia).



FIG 1: Marca de cantero. Catedral de Santiago de Compostela.

<sup>3</sup>: SUREDA ,J., *op. cit.*

La calidad y perfección del trabajo no solo merecían halagos, sino que incluso algunos siervos fueron liberados por ser artistas, como hizo Juan Sin Tierra con el maestro Semberto.

Los maestros solían recibir por su trabajo la manutención (en el refectorio igual que cualquier monje), atribución monetaria, bienes y especies, como lo especifican los acuerdos y contratos.

El maestro Esteban, que trabajó en Pamplona protegido por el obispo Pedro, quien, además de casa, tierras y viñas, le dio: “sesenta medidas de trigo, vino y cebada para que los agricultores que trabajen durante tu vida aquellas tierras le entreguen a tu casa cada año”.<sup>4</sup>

### **EL ESCULTOR ROMÁNICO.**

El escultor románico realiza una temática en relación con el culto y los dogmas que son explicados al creyente. Si se observan sus formas de realización, aparentemente son toscas, desproporcionadas, careciendo de ritmo. Pero ¿es que el escultor románico carece de la técnica necesaria?. Nada de eso. El escultor románico conoce la escultura clásica. No olvidemos que los orígenes de la escultura paleocristiana se levantan sobre las cenizas del arte clásico grecorromano; sería, pon tanto, incomprensible pensar que la falta de proporción se deba al desconocimiento. El interés del escultor se centra en llevar la atención de los fieles sobre todo al contenido que expone, con el fin de deformar la realidad para resaltar los intereses didácticos que hay que resaltar.

Didáctica muy acertada si tenemos en cuenta que el aprendizaje se realiza más fácilmente cuanto mayor es el número de sentidos que utilizamos, y la imagen tiene

---

<sup>4</sup>: *op cit.*, p. 32.

un valor por sí misma, no fácilmente sustituible. Este medio enormemente intuitivo y comprensible es más útil cuanto más ingenuo es su receptor.

El credo simbólico de la fe, era más fácilmente interpretado por el hombre sencillo del medievo a través de la narración escultórica.

Si observamos detenidamente esta escultura, vemos que se organiza en programas iconográficos que reflejan la teología católica, programas que habían sido realizados seguramente por teólogos; de ahí que se considere a la escultura románica como escultura conceptual.

## LA IMAGINERÍA ROMÁNICA

La imagerie románica, en su mayoría, pertenece a un círculo modesto de arte popular y escapa a la definición estilística de maestros de personalidad destacada. Raras veces alcanzan el mundo del gran arte, cuyo interés rebasa fronteras y nacionalidades.

Los conceptos de escuela, oficio, tradición y rutina, con sus múltiples acepciones, surgen repetidamente cuando se trata de describir y filiar obras de los imagineros hispánicos, siendo casi siempre labores de talleres limitados por un número reducido de tipos iconográficos.

De entre esta producción artística, los prototipos más extendidos fueron Cristo clavado en la cruz y la imagen de la Virgen madre, conservando su primacía sin variaciones esenciales.

No se puede datar con precisión cuándo y dónde se determinaron los primeros modelos, ni concretar con exactitud las principales corrientes de evolución iconográfica y sus regiones de convergencia. Actualmente sólo tenemos material disperso, rarísimas veces documentado, y en su mayoría desplazado o desaparecido. Su origen está, en la mayoría de los casos, sujeto a esbozos, pues no ha sido posible localizar los talleres, siendo totalmente desconocidos los nombres de maestros e inexistentes los contratos de aprendizaje y las escrituras de encargo. Poseemos poquísimas obras fechadas y las relaciones estilísticas con la escultura monumental no quedan suficientemente claras para poder establecer una relación cronológica. La imagerie en el campo medieval está menos estudiada.

Las fórmulas estéticas y narrativas se desarrollan con fidelidad a unas abstracciones de tipo internacional. Las imágenes románicas del Crucificado se encuentran en Italia,

Alemania, Inglaterra, Francia, Portugal y España sin variaciones notables en su iconografía. Estando forzosamente limitadas sus posibilidades técnicas, esta sujeción al modelo es mucho más acentuada que en las demás artes plásticas.

Son numerosas las tallas policromadas anteriores al 1300 que llegaron hasta nuestros días en culto vivo en parroquias rurales, santuarios y ermitas. Algunas ensalzadas como símbolos místicos, otras guiando la ferviente devoción comarcal. Otras imágenes, menos populares, se iluminan con las humildes plegarias de sus propios feligreses. Muchas fueron sacadas de sus altares en los últimos decenios, otras se descubrieron en polvorientos trasteros, para ir a parar, a través del comercio del arte, a los museos y colecciones particulares. Desgraciadamente, la mayoría de ellas alcanzaron su destino actual sin nota de procedencia.

El estudio expuesto a continuación se basa en el análisis de un gran número de imágenes, estableciendo grupos comarcales, tratando de definir sus características y de seguir la evolución del estilo.

A través de este análisis se llegan a determinar los paños de pureza de algunos centros productores de imaginería, activos en los siglos XI, XII y XIII, y a definir cronológicamente las imágenes. Para esta clasificación se ha tenido en cuenta, además de las razones estilísticas, la Geografía y la Historia: la primera como determinante natural de las vías de comunicación entre los centros productores y los clientes lugareños; la segunda nos marcará los cambios de fronteras políticas que actúan como aislante, más efectivo en la labor artesanal de taller inamovible.

La estructura política y regional que experimentaba España durante este período, así como los intereses económicos, sociales, religiosos y culturales, van a determinar la clasificación geográfica que establecemos en relación con los focos de producción estilística de los Cristos románicos.

Observemos la situación regional de España a principios del siglo XI (mapa 1), y su evolución territorial hacia mediados del siglo XII (mapa 2), para poder apreciar mejor la ordenación territorial establecida:



MAPA 1



MAPA 2

**CATALUÑA**

La situación geográfica de la región de Cataluña, junto con los hechos históricos de los siglos IX y X, han hecho que esta región se viese favorecida por la existencia de elementos artísticos de gran variedad.

La zona fronteriza entre Barcelona y el Valle del Ebro y el dominio alternativo entre cristianos y musulmanes desde el siglo IX a mediados del XII, creó una cultura muy variada. Por un lado las tradiciones locales de origen romano o visigodo, por otro las aportaciones exteriores de tipo islámico, mozárabe, carolingio, lombardo y bizantino.

La ocupación árabe no fue tan intensa como para borrar las huellas de un pasado profundamente enraizado en la romanización del país, ni el movimiento de reconquista después fue regular para determinar un signo de vitalidad carolingia.

La población resistió a los poderes que se disputaba el país basándose en el apego a sus costumbres en función de derecho, aposentada en un régimen agrícola dentro de la distribución territorial de las villas, todavía organizadas religiosamente dentro de la disciplina de una iglesia visigoda.

Los diferentes contactos con el Norte de Italia y sus aportaciones externas contribuyeron a la renovación y transformación del arte precedente, dando origen a la coexistencia de formas muy diferentes.

Por una parte se crearon edificios más funcionales de planta basilical, iglesias más complejas, aunque normalmente sin decoración escultórica; robustas como la de Cuixá, Ripio, Vic, Gerona, y Breda, y más esbeltas como en Taull y Eric la Vall.

Por otra parte edificios más monumentales, con una decoración escultórica más rica, desde San Pedro de Rodas –consagrada en 1022- hasta los claustros de Gerona y San Cugat –hacia 1200.

En otras zonas más aisladas de los grandes núcleos, como la región de Cerdaña y el Valle de Arán, subsistió el estilo local de escultura arcaizante y de gran fuerza. Junto a la arquitectura y escultura en piedra, es fundamental destacar la riqueza en esculturas talladas en madera. La devoción popular, todavía vigente en la actualidad, ha dejado magníficas piezas, como las Majestades de Caldés, Beget o Batlló, únicas en nuestro país.

La gran producción de la pintura mural catalana es también un elemento muy reconocido. La mayoría de ellas se encuentran depositadas en los museos de Barcelona, Vic, Solsona y Gerona, evitando así los peligros de destrucción o exportación que amenazaban. Peligros que han sido consumados irreparablemente en obras de orfebrería (como el altar Mayor de oro del Monasterio de Ripio, inventariado en el siglo XI y desaparecido en el siglo XV), o la destrucción en las guerras napoleónicas del frontal esmaltado de la Catedral de Gerona.

## LA IMAGINERÍA EN CATALUÑA

Son numerosas las ermitas, santuarios y parroquias pertenecientes a los obispados de Barcelona, Gerona, Vic, Perpiñan, Lérida, Seo de Urgel y Solsona que han conservado imágenes de los siglos XII y XIII. Aunque algunas de ellas siguen venerándose en la sede de origen, son numerosas las que pasaron a integrar las ricas colecciones del Museo Nacional de Arte de Cataluña, los Museos Episcopales y el Museo Frédéric Marés, principalmente.

Nada se conserva que pueda atribuirse al siglo XI. El gran florecimiento de la imaginería catalana se produjo durante el siglo XII, y se proyectó hasta el período gótico. Muchas de estas tallas perdieron su policromía, otras han llegado alteradas con múltiples retoques y mutilaciones.

La imaginería románica catalana posee la existencia de tres grupos iconográficos básicos en el siglo XII: las Majestades, los Crucifijos (solos o acompañados en las escenas del Calvario y el Descendimiento) y las Vírgenes. Nosotros nos centraremos en el estudio de los dos primeros.

Cataluña tuvo desde antiguo predilección por el Cristo vestido. Es fácil prever que casi todas las iglesias del primer período románico poseyeran su Majestad. Probablemente el emplazamiento normal de las Majestades, ya que en época moderna se sigue la tradición, es colocarlo cerca de la entrada de los templos. Además, los crucifijos figuraban como elemento principal en la imaginería de los altares.

El hecho de que casi siempre en el reverso de la cruz del crucificado aparezcan los símbolos de los evangelistas y el AGNUS DEI, unidos por elementos decorativos policromados, nos dan pie a considerarlas como imágenes procesionales.

En la famosa epístola del Abad Oliba, escrita por el monje García en 1042, se habla de una cruz presidiendo el altar de la iglesia de Cuixá. Dato importante para demostrar que los crucifijos figuraban como elemento principal de la imaginería de los altares.

Siendo tantos los ejemplares conocidos es posible formar grupos estilísticos que, por lo general, responden a las divisiones comarcales, aunque resulta todavía difícil la fijación de talleres. Señalaremos la existencia de ciertos núcleos artísticos rodeados de grandes zonas de expansión, aunque la falta absoluta de datos cronológicos y la repetición persistente de modelos iconográficos durante el transcurso de varias generaciones de artistas, no dan una solidez total a nuestra clasificación.

## EL CRISTO CRUCIFICADO EN EL ROMÁNICO CATALÁN

**E**l gran número de variantes que ofrece el Románico catalán, obliga a crear un criterio para su clasificación. Este criterio es la clave al establecimiento o definición de las escuelas y tendencias, que guía la variada mentalidad románica referente a la interpretación de Cristo.

La primera clasificación de estas tallas románicas, basándonos en una diferenciación conceptual, es la duplicidad iconográfica, ya que coincidiendo en la época, la sensibilidad y la estilización formal, éstas imágenes repiten dos tipos bien distintos, derivados de concepciones místicas diferentes: **el Cristo triunfante**, que triunfa sobre el dolor y la mística, y **el Cristo sufriente**, que sufre el dolor humano y físico.

Pero atendiendo a un nivel puramente formal y estructural del Cristo, podemos clasificar la imagen del crucificado según sea un **Cristo Majestad**, vestido con túnica, y un **Cristo desnudo**, cubierto con perizonium o paño de pureza largo, clasificación que por otra parte nos resulta más interesante y libre de interpretaciones un tanto subjetivas.

La primera representación responde a la idea triunfante de la redención, al Cristo rey. Algunas imágenes portan además una corona conjuntamente esculpida, otras nos han llegado con corona postiza, continuando una tradición original, y constituyen el extraordinario grupo de nuestras majestades.

La segunda representación, **el Cristo desnudo**, tiende a coincidir con el Cristo sufriente, que busca la piedad por medio del dolor, representación que también correspondería con los diferentes conjuntos iconográficos que constituyen los grupos de los Calvarios y los famosos Descendimientos de la cruz.

Las deficiencias formales y artísticas, que evidentemente existen, no responden a razones cronológicas, sino profesionales, siendo fácilmente distinguible la labor de un escultor o de un taller organizado, a la labor artesana de un pastor, que solo aporta la emoción ingenua y llena, eso sí, de gracia y sensibilidad.

Tal y como observa A. Kingsley Porter, que indirectamente consigna en su libro *La escultura románica en España*:

*En general, las esculturas de madera catalanas, desde el punto de vista artístico son de los mayores encantos que han llegado desde la Edad Media, y hasta el presente no se han apreciado en su justo valor. Especialmente en los primeros ejemplares de la serie, los artistas demostraron su vigor y una imaginación raramente igualadas.”*<sup>5</sup>

La diferencia aparente entre estas dos mentalidades deriva sobre todo en la actitud o posición del Cristo.

Por lo general, el Cristo triunfante corresponde principalmente al grupo de **las Majestades**, representaciones de Cristo como Rey, vivo y vestido con túnica manicata. Tienen la cabeza alta, los brazos horizontales y no penden de la cruz, sino que están superpuestas a ella, como queda claramente representadas.

Pero estas características formales cambian de actitud hacia las del **Cristo desnudo**, que suele estar relacionado con la representación de un Cristo vestido con paño de pureza largo.

---

<sup>5</sup>: KINGSLEY PORTER, *La escultura románica en España*, pág. 32, Volumen II, Barcelona, 1928.

El grupo formado por **Las Majestades** surge en el sector de Levante, mientras que la representación del **Cristo desnudo** surge en poniente, concretamente en el noroeste.

Ambos grupos surgen simultáneamente como obras de escultores geniales que, ignorándose mutuamente, organizan talleres (Ripoll por un lado y Erill y Urgell por otro), especializados en una iconografía propia y más original de la que cabría esperar.

Pero además Rafael Bastardes en su obra *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*<sup>6</sup>, ha creído oportuno añadir dos grupos que se diferencian aparentemente más porque no hacen referencia a la representación o aspecto del Cristo, sino al hecho de formar parte de una estructura más compleja y determinada: **los Calvarios y los Descendimientos**.

Nosotros los analizaremos por separado porque forman parte de grupos iconográficos diferentes, aunque no por ello olvidamos que los Cristos de los Calvarios y los Descendimientos son Cristos desnudos, con un paño de pureza similar.

De esta forma son cuatro los grupos o capítulos en los que finalmente queda dividida esta relación:

### **1. Las Majestades vestidas:**

La representación más conocida y popular del Románico catalán.

### **2. Los Cristos desnudos:**

Contemporáneos del grupo anterior en su origen, que derivan hacia la figuración del Cristo sufriente, aunque muchas conservan plenamente el concepto y la actitud de las Majestades.

---

<sup>6</sup>: BASTARDES, Rafael: *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*. Ed. Artstudi, Barcelona, 1978.

**3. Los Calvarios:**

O, mejor dicho, un especial tipo de calvario propio del Románico, donde el Cristo va acompañado de unas pequeñas figuras colocadas en los extremos de la Cruz.

Recordemos que las figuras de la Virgen y el San Juan de esta representación cobrarán más adelante las mismas proporciones.

**4. El Cristo de los Descendimientos:**

Las imágenes que forman o formaban parte de un grupo del Descendimiento, y más concretamente las que representaban un Cristo, que ya no es sufriente, sino que está muerto.

## LAS MAJESTADES

El grupo formado por las Majestades es el más amplio, y también el más interesante, gracias a la cantidad y calidad de estas imágenes.

Las Majestades catalanas son consideradas indiscutiblemente como el núcleo más importante de Europa. Es también el grupo mejor documentado, principalmente por el magnífico trabajo de investigación realizado por Manuel Trens, culminado en *Las Majestades Catalanas*, Barcelona 1967 (Volumen XIII de *Monumenta Cataloniae*).

No podemos olvidar al precursor de estos estudios: D. Joaquín de Gispert y de Ferrater, iniciador del estudio de nuestras majestades, autor de un extenso trabajo titulado *Una nota de arqueología cristiana. La indumentaria en los crucifijos* (Barcelona 1895), que aunque más incompleto, es de un extraordinario valor.

Rafael Bastardes en su obra *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya* (Barcelona, 1978), realiza un estudio de los crucificados románicos catalanes, clasificando las Majestades según el carácter de este tipo de imágenes.

Cabría citar también a Marcel Durliat, sobre todo por tratar las imágenes del norte de Cataluña en su libro *Cristos románicos* (Perpinyán, 1956).

Frente a todos estos estudios, se plantean dos interpretaciones sobre el concepto de Majestad. El primero de ellos es el defendido por Manuel Trens, cuyo criterio es claro y contundente acerca de la definición de Majestad, considerando solamente como tales aquellas imágenes vestidas con túnica *manicata*.

Citemos como ejemplo su comentario referente a la Majestad de la Portella:

*Se ha hablado mucho de la majestad del Monasterio de la Portella (Solsona). No es una verdadera Majestad vestida con túnica. El Cristo sólo portaba un paño ceñido con lloms.*<sup>7</sup>

El segundo es el planteado por Bastardes, quien establece definir a las Majestades por su actitud triunfante, apoyándose en la clasificación que realiza Juan Subias Galter en su libro *Imágenes españolas de Cristo* (Barcelona 1943), sobre los dos conceptos fundamentales en la iconografía de Cristo en la cruz: el concepto helenístico del cristo sufriente y desnudo, y el concepto sirio de las majestades, que obedecen a mentalidades diferentes.

Rafael Bastardes estima que lo que determina una Majestad no se puede reducir al hecho accesorio del vestido (en este caso la túnica), y establece como Cristo Majestad todo aquel que manifieste una actitud triunfante. De esta forma establece una división entre Majestades vestidas, que lo hacen con túnica, y Majestades desnudas, cubiertas con *perizonium* o paño de pureza.

Pero el estudio de las diferentes imágenes del crucificado en Cataluña, desvela que esta clasificación no es del todo acertada y rigurosa, ya que la clasificación de Bastardes, entre Majestades desnudas y Cristos sufrientes es fácilmente intercambiable y no corresponde con los conceptos definidos. Él mismo define a su clasificación de Majestades desnudas como “una definición muy comprometida, pero para la cual no he encontrado un nombre mejor para definir las.”<sup>8</sup> No podemos, por tanto, seguir esta subdivisión de majestades.

---

<sup>7</sup>: TRENS, MANUEL. *Las Majestades Catalanas*. Volumen III de Monumenta Cataloniae, Barcelona, 1967.

<sup>8</sup>: BASTARDES, RAFAEL. *Les talles romàniques del sant Crist a Catalunya*. Ed. Artstudi. Barcelona, 1978. pág. 215

Las **Majestades** son representaciones de Cristo clavado en la cruz como Rey de reyes, vivo, vestido con túnica manicata y descalzo. Parece que este tipo iconográfico es de origen oriental, quizá alejandrino-palestiniano.

Se conservan, entre otras, y como primeras representaciones típicas: un amuleto egipcio del siglo III, con el cristo vestido con túnica y un “mantell”; el famoso y desconcertante graffiti, retallado sobre estuco, en una de las paredes del Palatino de Roma, también del siglo III, vestido con túnica corta.

A pesar de que los crucifijos vestidos y desnudos coexisten en la iconografía desde los primeros tiempos cristianos, a partir del siglo VI surge una corriente a favor del Cristo tunificado, que se desarrolló especialmente en Siria.

Ya desde muy antiguo lo vemos implantado en Europa, apareciendo en una miniatura el Códice de Rábula del año 586, donde el crucifijo aparece vestido con *colobium* (túnica sin mangas). En Cataluña se encuentran dos torsos con la representación vestida con *colobium*. Uno en el Museo Diocesano de Barcelona, procedente de San Cugat del Vallés, y el otro del Museo Diocesano de Gerona, procedente de San Pedro de Rodas.

En Irlanda se conocen ejemplares del siglo VIII, y es probable que la famosa Majestad de Lucca, llamada el VOLTO SANTO, sea obra anterior al siglo X, aunque su gran popularidad floreció en el siglo XI.

El Cristo-Majestad fue también popular en Francia, puesto que se reprodujo como tipo normal en un plan iconográfico de la esmaltería de Limoges.

Cataluña y Rosellón tuvieron, desde muy antiguo, predilección por el Cristo vestido, y puede asegurarse que en ningún otro rincón de Europa se ha conservado un grupo tan importante de Majestades, con carácter de gran arcaísmo. Se hallaron distribuidas en Rosellón y en las comarcas de Gerona, Barcelona y Lérida, pudiendo afirmar que casi todas las iglesias del primer período románico poseyeron su Majestad.

El gran centro de producción de las Majestades catalanas tiene su origen en el taller de Ripoll.

#### TALLER DE RIPOLL.

Las Majestades del taller de Ripoll tienen una marcada unidad estilística y técnica. Son características las formas de construir y ajustar las piezas que forman la imagen, como por ejemplo los pies, tallados por separado, o la introducción del ceñidor en la túnica y su sujeción con *clavilles*.

Las imágenes del taller de Ripoll poseen características importadas de Oriente. Siguen de una manera esquemática las siguientes características más esenciales:

1. No expresan sufrimiento ni dolor.
2. Los brazos son rectos y horizontales.
3. La cabeza vertical y descubierta, con la variante posterior de la cabeza coronada.
4. Llevan barbas exuberantes y elaboradas.
5. Los cabellos son largos y acabados en mechones. Normalmente tres por cada lado, que caen por delante de los hombros, con la excepción de unos pocos ejemplares en los cuales los mechones no están tallados sino pintados.
6. Tienen los ojos abiertos.
7. Los pies están clavados por separado, aunque en algunos ejemplares se observa la ausencia de clavos en manos y pies, eliminando así los pequeños signos del martirio.

8. Visten túnica larga ceñida con una banda, ceñidor o correa, y ligada con un complicado, característico y decorativo nudo, que normalmente finaliza en dos largas tiras.



FIG. 2: Detalle de pies. Cristo 1147 (MNAC)

Por la localización de las imágenes atribuidas a este grupo, se cree que el taller productor debía de situarse cerca del monasterio de Ripoll. Algunos autores, considerando la extensión geográfica donde se han encontrado algunas imágenes, estiman la existencia de un taller satélite en Cuixá.

Es conocida la relación artística entre estos dos monasterios, y en algunas ocasiones se ha nombrado al conjunto con el nombre de taller de Ripoll-Cuixá.

Algunas imágenes que podrían proceder de este mismo taller, o que son derivaciones más dudosas, forman un pequeño grupo con las majestades coronadas, con la presencia de un posible taller de Gerona, con sus propias características y derivaciones.

Tanto la relación del pequeño grupo de imágenes coronadas, como la otra relación, acaban como unas imágenes decadentes, de época incierta y tardía, que Manuel Trens atribuye al siglo XIV, pero que otros autores como Rafael Bastardes prefieren datar del siglo XIII.

La fecha más antigua no es de una escultura, sino un fresco, el de San Quirce de Pedret, que aparece pintado en un pilar de la nave, frente a la puerta de la iglesia. Con este dato podemos determinar que éste fue, probablemente, el emplazamiento normal de las Majestades, ya que en época moderna se sigue la tradición, colocando un gran crucifijo cerca de la entrada de los templos.

Para el estudio de las túnicas nos basamos en el magnífico estudio iconográfico e histórico que Manuel Trens realiza sobre las Majestades, que incluye también las no realizadas en madera, y las Majestades románicas en general. Partiendo del criterio que este tipo iconográfico representa originalmente el Cristo vestido con túnica se establecen cuatro grupos:

- a) Con pliegues en las mangas y en toda la túnica.
- b) Con pliegues sólo en la túnica, pero no en las mangas.
- c) Con pliegues sólo en la cintura.
- d) Sin pliegues.

Se ha intentado dar a esta clasificación de una manera indirecta una ordenación cronológica, pero la realidad demuestra que este criterio tiene demasiadas excepciones para ejercer como tal.

- a) Majestades con pliegues en las mangas y en toda la túnica:

Entre las Majestades pertenecientes al primer grupo, destacamos **la Majestad Batlló**, conservada en el Museo de Arte de Cataluña (Barcelona). Se trata de la obra maestra del taller de Ripoll, y es considerada como el prototipo de todas las majestades pertenecientes a este taller. La sobriedad escultórica de la túnica, cuya talla marca los pliegues simétricos que comienzan inclinados en las mangas y continúan sin interrupción en los costados de la túnica, contrasta con la delicada policromía y dibujo

de la misma. Como es habitual está ajustada a la cintura con un ceñidor, en este caso doble, con el nudo característico. Los pies se han perdido.



FIG. 3: Majestad Batlló (MNAC)

La policromía de la túnica imita una tela de arte islámico, de fondo azul con círculos bermellón, que incluyen motivos de temas florales, muy esquemáticos y geométricos, imitando temas bizantinos. El tema ornamental del borde de la túnica simula una inscripción árabe.

**La Majestad de Beget**, conservada en la Iglesia del Santo Cristófol de Beget, sigue un plegado paralelo, tanto en las mangas como en la túnica y se ajusta a la cintura con un ceñidor de doble nudo y con caída de dos largas tiras paralelas. La policromía es plana, con los bordes de la túnica (mangas faldilla y cuello) decorados al igual que el ceñidor, con rombos separados por dos puntos, todos ellos en relieve.

a) Majestades con pliegues solo en la túnica:

**La Majestad de San Boi**, conservada en el Museo Episcopal de Vic, se trata de una imagen perteneciente al taller de Ripoll. Fue repintada en el siglo XVIII con una decoración floral que ha sido eliminada tras la restauración, apreciándose restos de la policromía original, con círculos con puntos y dibujos en bermellón sobre fondo azul. La túnica se ajusta con un ceñidor de un solo nudo que llega hasta el mismo borde de la túnica.

**La Majestad de All**, procedente de la región de Cerdaña, se conserva en el Museo de Arte de Cataluña. La túnica presenta un plegado más realista del habitual, evitando el paralelismo simétrico de otras imágenes. La cabeza también sigue una inclinación más marcada de lo normal, tal vez en un intento más naturalista de la imagen. La túnica está ceñida por una correa que queda tapada por los pliegues de la tela, y cae en una sola tira, sugiriendo la idea de un cinturón con hebilla. La imagen se encuentra repintada. La policromía de la túnica es de color bermellón, con las bocamangas, el cuello y el ceñidor de color azul.

b) Majestades con pliegues sólo en la cintura:

El único pliegue que presentan este tipo de Majestades es causado por el ceñidor que se ajusta a la cintura.

Pertenecen a este grupo obras como **la Majestad de Angostina**, conservada en la Iglesia de San Andrés de Angostina, transformada en Museo de Arte Románico. La túnica presenta un único pliegue en la parte superior del ceñidor, formando un ligero abultamiento que se dispone en horizontal. La túnica está decorada con círculos bermellón, bordeados con un punteado en blanco, sobre fondo oscuro con estrellas blancas. Parece ser que esta policromía es un repinte del siglo XIII.

**La Majestad de la Llaguna** se conserva y venera en la Iglesia parroquial de San Vicente de la Llaguna. La túnica es muy lisa, sin pliegues en las mangas ni sobre el tórax, y con un ligero pliegue formado sobre el ceñidor plano unido con doble nudo. La policromía es azul, con estrellas finamente dibujadas.

**La Majestad de Orgaña** podría incluirse en este grupo. Obra de pequeño formato (65 x 60 cm), se conserva en el Museo de Arte de Cataluña. Esta imagen, perfectamente conservada, presenta un pliegue abultado en la parte superior del ceñidor, y un ligero pliegue entre las piernas.

Otras Majestades de este grupo son **la Majestad de Eller**, conservada también en el Museo de Arte de Cataluña.

c) Majestades sin pliegues:

Son escasas las imágenes que a pesar de su hieratismo, no presentan ningún movimiento en la túnica.

**La Majestad de Les Planes** es el ejemplo más aproximado a este tipo de túnicas. Esta imagen, conservada en el Museo Episcopal de Vic, de 85 x 84 cm, es conocida con el nombre de Sto. Cristo de Gros. Ejemplar del Taller de Ripoll, tiene algunos rasgos en común con la Majestad Batlló, como el cabello y la orejas. Sin embargo la túnica es completamente lisa, sin pliegues, y conserva una policromía antigua, de color azul, con amplias orlas enmarcadas en líneas rojo bermellón.

## EL CRISTO DESNUDO

Como ya clasificamos anteriormente, en el Románico se evidencian las dos formas tradicionales de la representación de Cristo:

- El Cristo vestido triunfante, modalidad siria.
- El Cristo sufriente y desnudo, modalidad helenística.

Entre ambos existe una diferenciación ideológica y emotiva, e incluso teológica.

La primera exaltando el aspecto divino en el drama de la Crucifixión, mientras que la otra el aspecto humano.

El nombre de “desnudo” es también convencional, pero es el nombre que generalmente se usa en Cataluña para designar, sin distinción, todas las imágenes de Cristo que no van vestidas con túnica.

La gran trascendencia que adquieren las majestades catalanas en la iconografía románica, ha hecho que se identifiquen sobre todo esta modalidad con la mentalidad de la época, considerando como atípica la otra modalidad.

La realización de ambas está separada geográficamente, como ya hemos podido observar: en el sector oriental se desarrolla el Cristo Majestad (taller de Ripoll), mientras que en el occidental el Cristo desnudo (talleres de Erill y Urgell).

Es, sin duda, la representación del Cristo desnudo, un nuevo reto en la ejecución artística de la imagen, que Bastardes llega a considerar de categoría superior al de las mejores Majestades (exceptuando la de Caldes), si bien éstas presentan algunas cabezas extraordinarias (Batlló, La Trinidad, Beget, les Planes, etc).

No se puede ciertamente comparar el trabajo que representa esculpir una túnica recta o con pliegues, con la dificultad de estilizar y representar una anatomía desnuda, en una época, además, en la que la tradición escultórica del desnudo clásico era en Cataluña bien obligada.

De esta dificultad derivan las magníficas estilizaciones del Maestro de Erill, pero también los errores de tantas imágenes, la anatomía de la cual se sume en incomprensiones.

La modalidad del Cristo desnudo, dentro del arte románico catalán, es originario y típico de los talleres de Erill y de Urgell.

A continuación examinaremos las características de cada uno y las semejanzas y diferencias de ambos:

#### TALLER DE URGELL

Este taller no representa la unidad estilística, ni la concentración local, ni la cantidad de ejemplos típicos para establecer y determinar unos esquemas propios con una sólida garantía de certeza. Sin embargo, después del examen realizado, sobre todo el conjunto de tallas románicas del Santo Cristo, podemos establecer un principio de orientación.

Comprobemos en primer lugar que las imágenes de Taller de Urgell no tienen inmediatos antecedentes conexos.

Estableceremos **el Cristo del Museo Marés**, con nº de inventario 650, como la absoluta supremacía de todas las imágenes que se deriven del núcleo surgido por su aspecto y por la misma localización.

Así como en la escuela de Erill disponemos, en original o en fotografía, de imágenes similares que constituyen una fuerte unidad estilística, la primordial característica del Taller de Urgell es la carencia de estos esquemas, representando ya una importante particularidad, sobre todo cuando ésta representa la ausencia total de algún elemento anatómico notable, como es el caso del esternón.

Si las características atribuidas al estudio del Taller de Erill han sido de una manera total, original y exclusiva de esta escuela, en el Taller de Urgell las imágenes que han constatado el prototipo son solamente dos: el Cristo del Museo Marés (nº inv. 650) y el Cristo de la colección Gardner, conservado en el Museo Isabel Steward Gardner de Boston (Massachussets), secundadas por algunas imágenes muy interesantes pero de formato reducido.

Pero se han observado también otros detalles de tipo positivo, como la estructura de la barba, que se forma en pequeños mechones terminados en rizo, detalle completado por el bigote, que acaba en un idéntico rizo.

También vemos muy repetida la deformación de la cara, con el alargamiento del lado izquierdo que provoca la colocación de la oreja a un nivel muy superior al de la derecha. Podemos también recordar las manos, ligeramente caídas, finas y de dedos alargados.

Finalmente, aunque sea un detalle poco relevante, hemos observado que el ombligo se muestra mucho más remarcado, y si bien mal situado, adquiere siempre una importancia decorativa, contrastando con las imágenes de Erill, donde este detalle pasa totalmente desapercibido, al no estar indicado o estarlo de una manera muy discreta y disimulada.

Otro punto destacable es la simplicidad de interpretaciones, síntesis o transformaciones de los detalles anatómicos que muestran las imágenes del Cristo desnudo. En todos los diferentes grupos constatamos que no está marcada la musculatura de los abdominales, sino que en el románico catalán se muestra siempre un vientre abombado o liso, pero sin ninguna precisión muscular.

### TALLER DE ERILL

El Taller de Erill presenta una serie de peculiaridades estilísticas y técnicas que lo definen como tal.

Las características fundamentales de este taller referentes a las imágenes de Cristo son las siguientes:

1. Las piernas esculpidas siguen una sección transversal triangular, mostrando frontalmente la arista muy viva y rectilínea de la tibia, y acabando con una o dos secciones horizontales que marcan la rótula.
2. La estructura de la cabeza junto con un cuello robusto que penetra hasta el límite de la clavícula, acentuando la idea de pesantez.
3. El cabello con raya al centro, forma grupos y está tallado a través, sin seguir la trayectoria del pelo.
4. Los mechones forman una raya plana, tallada en zig-zag, igual que los esquemas de los pliegues de la ropa en la estatuaria clásica.
5. El esternón decorado con rayas, ondas o incisiones horizontales, remarcando muy exageradamente la apófisis xifoide.
6. La pectoralización del deltoide, músculo que queda incorporado al pectoral, formando un solo conjunto en tensión uniforme.
7. Los brazos deformados, mostrando una trayectoria curva, de líneas concordantes entre la parte superior e inferior, y no de curvas divergentes como muestra la realidad.

Todo este conjunto de detalles, totalmente propio de las imágenes de este taller, y no observables en otras imágenes, establece una unidad tan definida que nos podríamos ver tentados a atribuirle no a una escuela determinada, sino a un mismo escultor, sino fuera porque la obra conocida (que siempre no es más que una pequeña parte de la

realizada) es tan enorme, que difícilmente podemos imaginarla realizada sin el soporte de un taller organizado.

La personalidad del Maestro de Erill es tan fuerte, que dominó la trayectoria de la escuela, la cual sigue una tendencia inversa a la trayectoria histórica, y así, mientras el arte románico parte de un esquematismo simbólico que deriva hacia el realismo del arte gótico, el taller de Erill, al menos mientras perdura la presencia del Maestro fundador, sigue la trayectoria de los grandes artistas, que superan unos inicios o etapas más realistas, para tender constantemente hacia la síntesis con unos esquemas cada vez más definidos.

Esta modalidad del Cristo desnudo sufriente ejercerá tan poderosa influencia en el área de las majestades que modificará sus esquemas, mucho más que inversamente, y acabará imponiéndose y evidenciando la representación típica del arte gótico, que posteriormente llegará hasta nuestros días.

De hecho, la dificultad aquí planteada es menor, porque estas imágenes no son generalmente otra cosa que la adaptación de una representación triunfante tradicional a la nueva figuración derivada del conocimiento de las imágenes del Cristo sufriente y desnudo del sector occidental. Para resolver esta adaptación es suficiente conservar el aspecto triunfante de Cristo, pero sustituyendo la túnica por una anatomía ya conocida.

En realidad no todo es copiar, pero sí está influida o inspirada en las anatomías realizadas por el sector occidental, que son, al menos, indiscutiblemente conocidas. Este conocimiento es el factor que consideramos promotor del cambio.

Las imágenes del Cristo desnudo del sector occidental son tan poderosas, que todo el sector experimenta el cambio de iconografía.

Podríamos afirmar que el Taller de Ripoll, especializado en la producción de imágenes vestidas, no acostumbrado a la realización de desnudos, se enfrenta con el problema que plantea la realización de esta imagen y opta por no comprometerse, estructurando el

cuerpo humano con una discreción total. Los músculos de los brazos y las piernas son dudosos y de gran imprecisión, así como los pectorales; las costillas se apartan mucho de la realidad, pero las mismas formas, tímidamente expresadas, no parecen obedecer a una intencionada deformación plástica, sino al simple desconocimiento o a la duda que se acentúa en detalles como el centro del ombligo, o las costillas que se unen directamente, sin mostrar el esternón o la apófisis xifoidea, pero que emborronan hábilmente el fragmento comprometido para disimular la dudosa solución aportada.

Hemos mencionado anteriormente que el paño de pureza es extraordinario, y lo es doblemente por su propia ejecución y por la originalidad del mismo. Es totalmente plisado, con los pliegues bellamente marcados, terminados en la parte inferior con un arabesco de curvas, siguiendo la ondulación de los pliegues con una rara perfección. El ceñidor, que mantiene todos estos pliegues, no es un cinturón plano, sino una tira de tela arrugada, como una estrecha faja, con un nudo muy bien ejecutado y una aparente tira centrada que cae formando un pliegue en zig-zag, indicador de la calidad de la tela del ceñidor.

La segunda imagen relacionada, **la Majestad de Cabdella**, es, inversamente, un Cristo desnudo en posición de majestad, pero con una cabeza que ya muestra una vaga relación con las imágenes salidas del Taller de Ripoll, que destacan por el especial tratamiento del pelo de la barba.

Todas las demás obras son fruto de la interferencia entre las dos modalidades iconográficas tradicionales del Cristo crucificado, pero en las cuales se observa una marcada preponderancia de los esquemas propios del Taller de Urgell, con una casi total ausencia de los otros.

El sector oriental adopta la modalidad de renunciar y modificar las majestades, con la total desaparición de los esquemas propios de las grandes Majestades del Taller de

Ripoll, que quedan totalmente abandonadas, o al menos no han perseverado imágenes que parezcan derivadas o inspiradas en ellas, a no ser, muy hipotéticamente, la ligera insinuación que parece mostrar la ya indicada barba de la **Majestad de Cabdella**.

Los Cristos desnudos tienen visible la anatomía, y coinciden todos ellos en el hecho de llevar un paño ceñido a la cintura.

El gran número de imágenes que forma este grupo, nos ha llevado a establecer una clasificación previa.

Este paño constituye un elemento iconográfico fundamental, ya que representa los aspectos diferentes y determinantes de las escuelas, influencias y derivaciones.

Podemos distinguir la presencia de cuatro grupos diferentes de paños:

1. El primero, más limitado y localizado, está formado por los siguientes cuatro ejemplos: **La Portelle, Ix, Irevals y Museo de Lleida**, no porta una cuerda sino una faja que sostiene el paño justo en el extremo superior y lo ciñe en un nudo central en la parte superior, del que penden dos tiras superpuestas.

Desgraciadamente la imagen de **La Portelle**, fue destruida en 1936, aunque se conservan fotografías del archivo Gudiol de Barcelona. La imagen se encontraba en el Monasterio de san Pedro de la Portella, en Berguedá; de expresión serena y bondadosa, representa a un cristo muerto, con carácter majestuoso que parece salir del taller de Ripoll. La extraordinaria ejecución del paño de pureza contrasta con una anatomía de escaso realismo y gran imprecisión. El paño es interesante tanto por su buena ejecución, como por su originalidad: totalmente plisado y formado por pliegues que terminan en la parte inferior con un arabesco ondulante. El ceñidor no es plano, sino de una tela arrugada.

Las imágenes de Ix e Irevals parecen estar inspiradas en ella.

**El Cristo de Ix** se conservaba en la Iglesia de Sta. Martín de Ix en Cerdaña, robada en el año 1975, las últimas noticias la ubican en una colección particular en Alemania.

**El Cristo de Irevals** se conserva en la Iglesia de esta localidad. Su paño de pureza es considerado de gran importancia, ya que supone la interpretación justa de esta modalidad de paño; caracterizado por la caída de una doble tira, consecuencia evidente de este tipo de *perizonium*. Los restos de policromía antigua han permitido la reconstrucción cromática en azul y en rojo el ceñidor.

El pequeño **Cristo del Museo de Lleida** (33 x 33 cm), se conserva en el Museo Diocesano de esta localidad, con nº de inv. 765. Considerada también del siglo XIII, de un cierto hieratismo, las precisiones de la barba lo relacionan con el taller de Urgell. La variante del esquema tipo consiste en una serie de pliegues verticales que forman ondas paralelas.

2. El segundo grupo es muy habitual, más complicado y convencional. El paño va ceñido a una faja alta, que parece derivar de la propia tela, sin la existencia de un ceñidor, aunque en algunos ejemplos quede indicado claramente. Sobre él y cubriéndolo, caen a ambos costados unas pequeñas vueltas de tela. El *perizonium* del **Cristo del Museo Marés (nº inv. 650)** podría ser el modelo originario, por ser el más perfecto y el más antiguo. Completan el grupo **el Cristo de Llimiana, el Cristo de Erill y el Cristo de Salardú.**

**El Cristo de Llimiana**, era venerado en la iglesia de Sta. María de Llimiana hasta 1936, año en que fue destruido. Se conserva una fotografía de A. Gallardo publicada en el *Boletín del Centro Excursionista de Cataluña*, de diciembre de

1932. Su paño representa la fórmula citada, sujetándose con un ceñidor formado por una baga, con pliegues laterales cayendo por cada costado.

**El Cristo de Erill**, conservado en el Museo episcopal de Vic, forma parte de un descendimiento sin policromar. El *perizonium* sigue el mismo esquema, al igual que lo hace **el Cristo de Salardú**, conservado en la iglesia parroquial de San Andrés de Salardú.

3. El tercer modelo es el más simple y abundante: una vuelta central sobre el ceñidor, que queda debajo y con el nudo oculto. Hemos observado que esta vuelta se reproduce en la parte posterior del Cristo, cara que normalmente no se ve. Es característico de los **Cristos de Manresa de Ripio y el Cristo denominado de 1147**, procedente del bisbat de la Seu, probablemente de Andorra, se conserva en el Museo de Arte de Cataluña, con nº de inv.: 15.950. Se le denomina con el año en el que fue realizado, porque es una de las pocas imágenes románicas de las que se tiene constancia. En un recóndito rectángulo situado en el centro del dorso, como es costumbre en las imágenes catalanas, contenía un pergamino con la fecha de la consagración de la imagen además de cuatro pequeños paquetes de reliquias con textos antiguos. Junto a estos últimos, un pequeño pergamino del año 1521 hace alusión a la identificación de las reliquias, fecha en que debió de ser restaurada, y de donde son los restos de dorado y la decoración con puntos de la cruz.

**El Cristo de Manresa**, conservado en el Museo Histórico de la Seu, procede de altar de la Santísima Trinidad. El cuerpo presenta un ligero movimiento ondulatorio. La irreal y ruda interpretación del cuerpo contrasta con el paño de pureza bien resuelto y estructurado. Éste cae muy bajo por la parte superior, llegando hasta por encima de las rodillas, alargándose por los laterales y la parte

posterior. Se sujeta con un ceñidor que sólo se aprecia por los costados, ya que queda oculto por la vuelta de la tela que lo cubre. El drapeado lo constituyen multitud de pequeños pliegues paralelos, que finalizan en un bonito arabesco. La policromía está formada por amplias rayas horizontales con fragmentos bermellón separados por uno blanco.

4. La cuarta modalidad se considera como un compendio de las dos anteriores, dónde se interfiere y complica el esquema. Se trata de un modelo relativamente escaso, con cuatro ejemplos: **Cristos de Boston, Envalls, Casarill y Cubells**. En él se sucede una amplia vuelta central sobre el ceñidor, dejando caer sobre ambos costados unas pequeñas vueltas.

**El Cristo de Boston**, conservado en el Museo Isabel Steward Gardner de Boston (Massachussets), por su posición se trata de una figura procedente de un descendimiento, que guarda una estrecha relación con el Cristo del Museo Mares (nº inv.: 650), mostrando un paño típico del sector pirenaico occidental, con el detalle de que el pliegue central superpuesto finaliza en zig-zag, llevando además un estrecho ceñidor y un marcado pliegue central, como el Cristo del Calvario de Tragó de Noguera.

**El Cristo de Envalls**, conservado en el Instituto Amatller de Arte Hispánica de Barcelona, procede de la capilla de sal Martín de Envalls, en Angostrina. En el año 1936 desaparece la cabeza, siendo la actual una reconstrucción. Se trata de una obra del taller de Urgell, que muestra un paño de pureza de un trabajo preciso, con el pliegue central con arrugas y otro en zig-zag de color verde.

**El Cristo de Casarill**, conservado y venerado en la Iglesia de San Martín de Casarill, en Aran, muestra rasgos propios de taller de Erill, como la barba y la

presencia de la apófisis xifoidea. El paño de pureza es el resultado de las dos modalidades más abundantes y conocidas: cae un gran pliegue central sobre el ceñidor, junto con dos vueltas laterales, con abundantes pliegues, bien estructurados y ordenados.

En estos cuatro grupos se han considerado aquellos paños que se ajustan a la idea que concreta un modelo determinado, pero en los modelos 2 y 3 aparecen multitud de variantes, que no podemos considerar que lleguen a formar grupos y subgrupos concretos.

El problema de poner límites concretos a ambos estilos en la mutación, es más difícil aquí, que si nos referimos a las majestades, que evolucionan de una iconografía típicamente románica a una gótica. Aquí nos encontramos con la presencia de figuras típicamente góticas que no podemos negar que aparecen como dignas obras del estilo y de la época románica, cuya posición más problemática es la figuración de los dos pies juntos y clavados con un solo clavo.

Ya hemos visto, al final de los cristos desnudos, una imagen con las piernas entrecruzadas y los pies juntos. Pero es en la modalidad del Cristo desnudo donde surge esta particularidad que, aunque aparece en algunas antiguas miniaturas, no la encontramos en madera hasta finales del período románico y como un anuncio anticipado del gótico.

Esta modificación en la superposición de los pies supone básicamente una modificación en la disposición de las piernas, que repercute directamente sobre la nueva posición que adquieran los pliegues del paño con este nuevo movimiento.

De una forma más simplificada, podemos decir que hemos observado tres interpretaciones básicas referentes a la posición de los pies superpuestos:

- la primera tiene una pierna totalmente girada, y el pie correspondiente queda sobre el otro (fig. 4). Esta modalidad la consideramos muy primitiva y es, tal vez, la más generalizada en el período de transición inmediatamente posterior. Una abundante muestra de esta disposición la podemos observar en el Museo Marés de Barcelona, donde diecinueve de estas imágenes son atribuidas al siglo XIV.

Nuestra relación incluye imágenes que corresponden a esta posición, como el **Cristo de Olp** del Museo Diocesano de Urgell, o el **Cristo de Banyoles**, en el Instituto de Arte de Chicago, pero con la rara variante de girar también el otro pie.



FIG. 4

- la segunda modalidad ofrece los dos pies superpuestos y girados, pero solo las puntas. (Fig. 5)

Por el hecho de mantener las piernas rectas, parece ser que esta posición debería ser la primera derivación del arte románico, y el paso mínimo y normal de unos pies como ya hemos visto separados a los pies juntos, pero observamos que son generalmente considerados góticos, como el **Cristo de Garos**.



FIG. 5

- la última modalidad, muy popularizada posteriormente, muestra las piernas entrecruzadas facilitando la colocación de los pies, los cuales tienden a una perfecta superposición, que llega en algunas imágenes, a una coincidencia bien remarcable (fig. 6). Son tres las de esta modalidad consideradas como románicas: **el Cristo del Museo Episcopal de Vic**, **el Cristo de Andorra** del Museo de Arte de Cataluña y **el Cristo de Ripoll**, también del Museo de Arte de Cataluña.



FIG. 6

## LOS CALVARIOS

Con el nombre de Calvarios son conocidas las representaciones formadas por la imagen de Cristo en la cruz, la figura de la Virgen María y San Juan en actitud compungida, y que, básicamente presenta bien diferenciadas dos modalidades.

En la primera, estas dos figuras complementarias son del mismo tamaño que el Cristo y están a ambos costados de la cruz. Esta modalidad es más propia de la época gótica, por el hecho de mostrarse más realista, aunque también existan ejemplares correspondientes al arte románico, como el calvario de Urnes, en Noruega, o más propios, los procedentes del Pirineo aragonés o vasco-navarro. En Cataluña encontramos representaciones de esta modalidad en algún capitel (Santa María de la Estany) y en relieves o esculturas de piedra (Gerona), pero no se han conservado los de madera, objetivo de esta tesis.

Los calvarios que relacionamos aquí se refieren a la segunda modalidad, donde las figuras de la Virgen y San Juan son muy pequeñas. Es una representación muy distinta, mucho más convencional y simbólica, y, por tanto, menos realista.

Son realmente imágenes de Cristo en la cruz a las cuales se le han unido las figuras de María y San Juan en forma muy reducida y colocados a los extremos horizontales de la cruz. La figura de Cristo es la imagen central representada, siendo las otras figuras un simple complemento.

Esta modalidad la creemos más propia del arte románico, y es también la más antigua.

Existen muchos ejemplares en metal, sobre todo en bronce, con esmaltes o sin ellos, algunos procedentes de Llimotges, y otros considerados indígenas, también conservados en hierro.

Muchos de los museos de arte en Cataluña poseen ejemplares de este tipo, pero sobre todo los de Barcelona (Museo de Arte de Cataluña, Museo Marés) y el de Vic. Es una modalidad que deriva en las cruces procesionales góticas de plata y que perduran, tal y como dice Joan Ainaud: “al menos hasta finales del siglo XVIII”.<sup>9</sup>

Contrastando con esta abundancia, son pocos los representados en madera, de cuya manifestación solo se conocen tres ejemplares: el Calvario de Tragó de Noguera, el Calvario de Espona (ambos en el Museo Nacional de Arte de Cataluña) y el Calvario de Palau de Rialb, desafortunadamente destruido, pero del que se conserva documentación fotográfica.<sup>10</sup>

A pesar de la reducida cantidad de no más de tres ejemplares, presentan las principales variedades posibles, porque son muy diferentes de concepto, de época y de calidad. Sin embargo, todas ellas coinciden en ser imágenes coronadas, y accesoriamente en las cruces, que no son iguales pero sí bastante similares, concordando las tres en tener los extremos acabados con flores trilobuladas, no idénticas, y todo el largo de la cruz ribeteado de nudos.

La coincidencia de la corona no es casual. Estas imágenes, como ya hemos mencionado, representan en madera y en mayor formato, pero muy fielmente, el tipo iconográfico anterior y más conocido de los calvarios de bronce de Llimotges, y cabe recordar que las imágenes de esta procedencia, tanto vestidas como desnudas, suelen portar corona.

Pero observamos que la referencia a las cruces de bronce de Llimotges es limitado, ya que solo siguen la reproducción de tipo iconográfico.

---

<sup>9</sup>: AINAUD, Joan: *Le consagració del Crists en creu*, Abadía de Montserrat, 1966. Pág. 11.

<sup>10</sup>: Documentación fotográfica recogida por Gudiol. Nº de archivo G/ E-317. *Les talles romàniques del sant crist a Catalunya*, Bastardes, ed. Artestudi, Barcelona 1978, pág. 43.

El fondo estilístico y la estructura formal de estas tres imágenes derivan artísticamente de otras tallas catalanas de Cristo, de entre las cuales podemos considerar que la primera de ellas es un Cristo sufriente, de muy buena factura y bastante cercano al Taller de Urgell; la segunda, más áspera y dura, es de tipo popular, mientras que la tercera es una Majestad desnuda que recuerda, de forma decadente, al tipo de imágenes coronadas del sector oriental.

**El Cristo del Calvario de Tragó de Noguera**, actualmente en el Museo Marés de Barcelona, representa a una imagen de Cristo sufriente.



Se trata de un Cristo de cuatro clavos, que adquiere una disposición ligeramente zigzagueante, de buena factura, con detalles en la barba, que nos recuerdan a la imagen de Aneu de Valencia, del Museo Marés de Barcelona.

El paño muestra una variante del sector occidental, tratándose de un paño largo, por encima de la rodilla, sujeto con ceñidor liso, con dos pliegues laterales por encima del mismo, y un pliegue central por debajo, todos ellos con los bordes bellamente plegados en zig-zag, esquema muy conocido en la estatuaria griega.

FIG.7: Calvario de Tragó de Noguera

**El Calvario de Espona**, conservado en el Museo de Arte de Cataluña, está datado en el siglo XII, de influencia del taller de Urgell, representa a un cristo en posición sufriente.

Los brazos están clavados por encima de la horizontal, con corona de espinas y los pies unidos en un solo clavo. El paño, liso y sin ceñidor, se sujeta bajo el costado izquierdo, dejando caer un pliegue vertical. Estos rasgos corresponden a una tipología más avanzada, propia del siglo XIII.

**El Calvario de Pau de Rialb**, desaparecido y del que solo conservamos una fotografía del archivo Gudiol (G/E – 317), es una obra de carácter popular, del siglo XIII. Muestra un Cristo tipo Majestad, coronado, con los pies sobre *supeddaneum*. Los brazos se disponen en zig-zag, con las piernas paralelas. El *perizonium* es liso, con una ligera ondulación en la hendidura entre las piernas.

### EL CRISTO DEL DESCENDIMIENTO

Constituyen el cuarto grupo las imágenes de Cristo que forman o han formado parte del Descendimiento.

Los grupos del Descendimiento románico catalán son de una importancia y categoría artística excepcional.

He considerado incluirlas por ser imágenes de talla de Cristo que no pueden ser olvidadas.

Sin profundizar en los estudios de estos monumentales conjuntos, el grupo completo del descendimiento está formado por siete figuras: Cristo en la cruz, flanqueado por los dos ladrones, también en cruz, la Virgen María y San Juan, en actitud compungida, y las figuras de Nicodemo y José de Arimatea.

Los seis grupos existentes del Descendimiento son atribuidos al Taller de Erill, así como otras imágenes sueltas del Cristo desnudo, principalmente del Cristo de Llimiana, Mur, Montmagastre y Salardú, que examinaremos en el apartado correspondiente, y

muchas otras representaciones, como la de la madre de Dios, el Pantócrator de frontales y relieves, etc., pero que no son objeto de este estudio.

De estos seis grupos del Descendimiento conocemos todas las siete figuras del grupo de **Erill-la-Vall**, cinco figuras del de **Taüll**, dos del **Durro**, solamente el Cristo de **Mig-Arán** y dos imágenes de la Virgen María, una de las cuales es de procedencia desconocida y la otra, encontrada en Santa María de Taüll, se conserva actualmente en el Museo Fogg de la Universidad de Harvard, que se suponía procedente de un probable Descendimiento de Sant Climent de Taüll, pero ninguna de la dos relacionadas con el Cristo de Mig-Arán, por desigualdades de medidas o situación improcedente.

Las imágenes de Cristos de Descendimientos son, por tanto, las cuatro pertenecientes al Taller de Erill, a las cuales hemos añadido el **Cristo del Museo Marés**, procedente del Pirineo catalán y el de la colección Gardner.

Finalmente incluida en esta serie, el **Cristo del Santísimo Misterio**, de San Juan de las Abadesas, conjunto de Descendimiento de la cruz que cuenta con todas las figuras y que continúa sirviendo al culto en el altar mayor de este monasterio.

**El Cristo del Descendimiento** es un cristo muerto por exigencias del tema, y de una interpretación más realista.

Está muy inclinado, con una mano desclavada y el brazo caído. Lleva en el costado la mano de José de Arimatea, esculpida conjuntamente, por una conveniencia o por una exigencia en la realización escultórica, detalle que identifica indiscutiblemente algunas imágenes de Cristo recuperadas separadamente, como parecen las del Museo Marés y de la colección Gardner, y que lleva a dudar si no fueron retocadas, eliminando esta mano, ya inservible de un conjunto, y adaptadas para el culto de imágenes exentas de Cristo.

Estos grupos escultóricos, tanto los descendimientos como los calvarios, podían estar ubicados en distintos lugares en el interior del templo. La posición más habitual parece

haber correspondido al ábside mayor, bien detrás del altar o elevados sobre una viga travesera para no interrumpir el culto. Pero es probable que también actuaran de barrera separando la zona destinada a los clérigos de la de los fieles, como en el Monasterio de San Juan de las Abadesas, en el Monasterio de las Huelgas de Burgos o en distintos templos germánicos e italianos. Evidentemente, su ubicación depende de la función que les haya ido destinada dentro del contexto litúrgico. Cada uno de ellos podría haber sido utilizado para una ceremonia distinta en el marco del teatro litúrgico pascual.

**El Cristo de Erill**, procedente de la Iglesia de Santa Eulalia, se conserva en el Museo Episcopal de Vic, y es el único que conserva las siete figuras.

Las imágenes carecen de policromía. El paño de pureza mantiene el mismo esquema que el Cristo de Limiana y el de Salardú, muy relacionados con las imágenes del Cristo desnudo del sector occidental. El paño es largo, llegando por encima de las rodillas. Se sujeta con un ceñidor, que forma un nudo con baga alta, sobre el cual caen unos plisados laterales. Curiosamente muestra un pliegue central, que cae formando una trenza enrollada.

**El Cristo de Taüll**, actualmente en el Museo de Arte de Cataluña, forma un grupo junto con las imágenes de la Virgen María, José de Arimatea y el Buen Ladrón. La imagen del Cristo presenta las piernas cruzadas y la cabeza desfigurada, por lo que se considera una obra de época posterior a las otras, aunque tal vez haya sido retocada posteriormente. El perizonium presenta una sección triangular en la parte delantera inusual, con el resto de los pliegues dispuestos de forma vertical.

El Cristo presenta los brazos articulados, posiblemente para ser plegados en la ceremonia de Semana Santa; adaptación probable del siglo XVI, en ningún caso relacionada con época románica.



FIG. 8: Cristo del Museo Marés (nº 650)

**El Cristo del Museo Mares** de Barcelona (nº inv. 650), presenta un paño de pureza que corresponde al de muchas de las imágenes del sector occidental pirenaico y del Taller de Erill. Lleva un ceñidor con nudo alto. La tela, ajustada al cuerpo, cae con ligeras y amplias ondulaciones sobre las piernas. En el centro, y como consecuencia del nudo, la tela se recoge creando pliegues verticales y paralelos, que finalizan en zig-zag, como el arcaizante esquema griego.

En el costado izquierdo cae un pliegue sobre el ceñidor. La policromía que se conserva es la original. Es de color azul, con cuadrados romboidales dibujados en líneas verticales, en cuyo interior hay una cruz dorada. Estos a su vez están enmarcados por una línea blanca con una flor de lis en cada vértice. El ceñidor y el borde inferior tienen la misma decoración de puntos bermellones y azules alternados, y separados por dos puntos verticales y azules, más pequeños, sobre el fondo de una amplia tira dorada, con una cruz también dorada con una hendidura en el centro.

**El Cristo del Santísimo Misterio de San Juan de las Abadesas**, conservado en el Monasterio del mismo nombre, en la provincia de Gerona, es la única obra de la que se conoce fecha exacta de ejecución (1251) y el nombre del autor (Ripoll Tarascó). Realizado en madera de nogal policromado, y con una altura de 175 cm, forma parte de un Descendimiento del que se conservan las figuras integrales, aunque alguna de ellas

sea de época posterior, sustituyendo al original desaparecido. En 1426 se decide repintar la imagen y es cuando se descubre en la frente del Cristo un reconditorio con tres fragmentos incorruptos de una Sagrada Forma, y un documento de la ceremonia de consagración del año 1251.

El paño muestra un modelo original que no corresponde con los esquemas propios que veremos después. El largo perizonium cubre ambas rodillas, formando finos pliegues centrados en forma de U. La tela, ceñida a la cintura, cae con un giro corto, formando una serie de pliegues simétricos siguiendo un arabesco. Conserva una policromía con dibujos a franjas verticales con motivos vegetales.

Parece tratarse de la única pieza perteneciente al grupo del Descendimiento que se conserva procedente del sector oriental, contrastando con la gran cantidad de grupos del sector occidental.

**GALICIA**

**E**l tardío comienzo de las obras románicas en Galicia no se debió sólo a la pervivencia de fórmulas anteriores. La situación política y social de Galicia no era la adecuada para la implantación de un nuevo estilo: las revueltas de los nobles frente a la debilidad del poder real, en especial durante la minoría de edad de Alfonso V, asolaban el país, al igual que las invasiones nómadas, que con frecuencia y facilidad, llegaban a nuestras costas.

El episcopado del obispo don Cresponio, coincidiendo con el reinado de Fernando I, fue decisivo. Se consigue restaurar el poder real, y con él comienza un período de afianzamiento y bienestar que en la segunda mitad del siglo XI permitirá el inicio del románico.

En ello tuvo especial relevancia el incremento de las peregrinaciones a Compostela, favorecidas por el clima de paz que vivían los reinos cristianos de la Península e impulsadas, en general, por los monjes de Cluny, entonces en auge, respaldados por las actuaciones reales.

Es de destacar el especialísimo papel de Alfonso VI en los comienzos de la catedral compostelana, punto de referencia de nuestro románico.

El destacado lugar que Galicia ostenta en los reinados de doña Urraca, Alfonso VII, Fernando II y Alfonso IX contribuyó de manera poderosa a la difusión de arte románico a partir de mediados del siglo XII, lo que permitirá su supervivencia en algunos lugares hasta los primeros quince o veinte años del siglo XIII.

A partir de estas fechas, y pese a la habitual inercia de seguir considerando como románicas obras posteriores, nada hay que lo justifique. Pero si esta situación es válida para un buen número de pequeños talleres, los más importantes, por ejemplo, los de Santiago, Orense y Tui, darán en fechas tempranas decisivos y trascendentales pasos hacia el gótico.

A la vista de lo dicho, parece que Galicia no participa en lo que se ha dado a llamar “Primer Arte Románico”, ya que su temprana cronología, cercana al primer milenio, lo hizo inviable por las especiales circunstancias que entonces lo rodeaban.

La restauración de la devastada basílica compostelana tras la razzia de Almanzor es, quizá, un buen ejemplo. Según la Historia Compostelana:

*El rey (Bermudo II), movido por la piedad, vino a ver lo sucedido... y hallando destruida la iglesia del Apóstol, la restauró con el auxilio divino y la cooperación del obispo don Pedro (de Menzonzo), el cual, después de ver restaurada la iglesia y de haberla consagrado, se durmió.*

Lo que nos sitúa en al año 1003.

Es necesario esperar hasta el último tercio del siglo XI para que se inicien las primeras iglesias realizadas en Galicia según las directrices propias del arte románico. Es lo que se ha denominado románico pleno, llegándose a considerar como “eclosión del arte románico”. En este momento el estilo ha experimentado la madurez o evolución suficiente como para manifestarse con unas peculiaridades específicas en los diferentes lugares.

Es ahora cuando en Galicia se inician obras que, en sus formas más singulares, siguen formulaciones propias del arte lombardo-catalán que no tardarán, en ningún caso, en ser abandonadas, para adaptar aquellas que, desde el principio, se habían seguido en la Catedral de Santiago.

Sin embargo, las circunstancias históricas que en esos últimos años del siglo XI se viven en Galicia tampoco son las idóneas para que el “nuevo” estilo se difunda de manera análoga a la de otras regiones europeas. Así, las disensiones que se producen entre el rey Alfonso VI y el obispo Diego Peláez afectan gravemente a las obras de la Catedral de Santiago y, con ellas, a la difusión del románico durante algunos años.

Por ello, no sorprende que la generalización del románico no se produjera aún hasta una tercera etapa, con frecuencia calificada como tardorrománica, que acabará por convivir con el arte protogótico al prolongarse durante la segunda mitad del siglo XII y llegar a penetrar en los primeros años del XIII. Es ésta, sin duda, la época de mayor actividad artística en Galicia.

Las innovaciones arquitectónicas y escultóricas del arte protogótico, introducidas por el maestro Mateo en la conclusión de la Catedral de Santiago, constituyen una auténtica revolución que facilita la adopción del gótico en fechas tempranas, como pone de manifiesto la portada principal de la catedral de Tui.

Pero en un buen número de obras fechables en torno al 1200, su estilo se deja sentir a través de sus colaboradores más distinguidos. Lo avanzado de sus planteamientos permite su yuxtaposición a otras tendencias del arte peninsular con notable ventaja, como ocurre, por ejemplo, en algunas partes de la Catedral de Orense, sin duda una de las más importantes que entonces se llevó a cabo.

Frente a este desarrollo general de la arquitectura y la escultura románicas en Galicia, la pintura, y sobre todo, la miniatura debieron de tener una evolución propia y diferenciada.

Las manifestaciones artísticas que de la miniatura se conocen no tuvieron ninguna repercusión en la escultura del siglo XII. Así se entiende que el rico *Diurno de Fernando I y Sancha*, datadas a mediados del siglo XI, no ejerciera ningún influjo en

nuestra escultura; sin duda fue una obra demasiado precoz y alejada de los circuitos que la informaron, aunque el desarrollo de determinados capiteles de las obras románicas más tempranas indican su dependencia de desconocidos modelos miniaturistas. Sirvan como ejemplo las *del Tumbo A* o las del *Codes Calixtinus* de la Catedral de Santiago.

La pintura mural es la representación peor conocida ante la pérdida casi total de sus obras, la única excepción son los vestigios de una de las naves laterales de san Pedro de las Rocas.

La orfebrería estuvo siempre vinculada al mundo eclesiástico y abierta a la importación de talleres diversos, en especial con origen en Limoges, cuyas piezas esmaltadas parecen haber tenido una especial aceptación en los momentos finales del románico y principios del gótico. Así lo demuestran el báculo del obispo Pelayo, actualmente en el barcelonés Museo de Arte de Cataluña, y las placas de una arqueta de reliquias de la catedral de Orense, ambas obras datadas en los primeros años del siglo XIII. Las restantes piezas de orfebrería, siempre dedicadas al culto, serían fechables a partir de la segunda mitad del siglo XI.

## LA IMAGINERÍA EN GALICIA

**E**s de suponer que en las iglesias románicas de Galicia hubiera imágenes de culto que movieran a la devoción de los fieles, y buena prueba de ello son las numerosas figuras que, según el *Códice Calixtino*, adornaban el altar y ciborio del Apóstol. Al- Idrisi cuantificó en casi doscientas las que poseía la catedral de Santiago a mediados del siglo XII.

Sin embargo, ninguna de ellas ha llegado hasta nosotros, y el número de las conservadas en otros templos es muy reducido. Resulta frecuente, en cambio, que se tengan como románicas piezas más recientes, generalmente góticas, o llegándose incluso a considerar piezas de escasa calidad artística, como claro signo de antigüedad lo que no es más que un arcaísmo de ejecución.

Existen, no obstante, piezas que datan, sin duda, de época románica o que siguen modelos de entonces, sobre todo imágenes de Cristo crucificado y de la Virgen, con frecuencia sedente y con el Niño en el regazo.

Las imágenes de Cristo crucificado que han llegado hasta nosotros, todas fechables entre los años finales del siglo XII y principios del XIII, tienen en común la repetición de un modelo de origen bizantino que representa a Cristo vivo, sin señales de sufrimiento corporal, clavado a la cruz por cuatro clavos y con un largo *perizonium* que lo cubre desde la cintura hasta las rodillas, pudiendo caer por detrás hasta media pierna. Los pies suelen apoyarse en su supedáneo y están juntos y paralelos. Tienen las rodillas ligeramente flexionadas, finos y abundantes pliegues en el paño de pureza y un torso en el que se señalan las costillas de manera somera y un tanto arbitraria. Su rostro es sereno, frontal, barbado, con frecuencia una corona real ciñe su cabeza.

En las obras más recientes la cabeza se ladea o inclina ligeramente, y a los lados cae una melena que le llega hasta el comienzo del pecho. También los brazos comienzan a acusar el peso del cuerpo.

Los pocos crucificados románicos que existen en Galicia se localizan preferentemente en tierras de Orense, siendo fechables desde la segunda mitad del siglo XII, hasta los primeros años del XIII. La cruz de gajos es común a todos, y resulta difícil establecer una secuencia cronológica, ya que debieron de tallarse en un corto período de tiempo en un taller que pudo tener su origen en la propia ciudad de Orense, entonces uno de los centros artísticos más importantes de Galicia.

Si se acepta la clasificación realizada por el doctor Chamoso, el más antiguo, quizá por su mayor carácter mayestático, sea el **Cristo crucificado de San Salvador de Vilanova de dos Infantes** (Celanova, Orense), que dataría de la segunda mitad del siglo XII.

Tal vez el **Cristo crucificado de San Salvador dos Penedos** (Allariz, Orense), sea algo posterior y las diferencias con el anterior en el tratamiento de la barba y su anatomía así podrían indicarlo. Suele datarse hacia el año 1200.

El último ejemplar de esta corta serie se encuentra en la Catedral de Orense, donde se conoce como **Cristo de los Desamparados**. Básicamente repite el modelo iconográfico precedente, aunque con respecto a ellos hay que señalar la ligera inclinación de la cabeza hacia delante, lo que provoca que la melena caiga en parte sobre el pecho, rematando en cerrados bucles, y las rodillas presentan ya una clara flexión. Para el citado doctor Chamoso dataría de los últimos años del siglo XII, aunque quizá sea más oportuno pensar en una fecha más cercana al 1200. La primera referencia documental que se tiene sobre esta imagen es de 1226, año en que recibe una manda testamentaria que determina su previa ejecución.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup>: RODRÍGUEZ IGLESIAS, Francisco: Arte Medieval II, Tomo XI. Hércules Ediciones.S.A. La Coruña. Pág. 481.

En los primeros años del siglo XIII se había forjado una tradición iconográfica que se mantiene con ligeros cambios en las imágenes que por entonces se tallan. Así ocurre con el **Cristo crucificado de San Esteban de Ambia** (Baños de Molgas, Orense), en el que se siguen omitiendo las muestras de dolor, al tiempo que se mantienen los cuatro clavos. Tiene una corona real en la cabeza y el perizoma se ha transformado en una especie de faldilla que cubre desde la cintura hasta las rodillas. Sólo los pliegues de esta, la flexión de los brazos y piernas y la inclinación de la cabeza permiten llevar su cronología a los comienzos del siglo XIII.

Alejado de este núcleo orensano se encuentra en **San Antolín de Toques** (La Coruña), no un **Cristo crucificado**, sino el **Calvario** más antiguo de Galicia. Composición que debió de alcanzar durante los siglos XIII y XIV una difusión superior a la que se deduce de los conservados. Cristo está clavado en la cruz con cuatro clavos y flexiona las rodillas: una de ellas la cubre el paño de pureza, atado a la cintura y con pliegues concéntricos sobre el vientre. Tiene un rostro con barba corta, de extremos rizados y cabeza ladeada, cayéndole la melena sobre los hombros. La corona de espinas parece posterior, tal vez coetánea de la sangre que le fluye sobre el cuerpo, como muestras de añadidos y repintes.

Como colofón de estos crucificados de tradición románica cabe mencionar el **Cristo de San Pedro Félix de Hospital de O Incio** (Lugo), en donde aparece ya muerto, y con la cabeza claramente ladeada o inclinada. Pero a pesar de su inequívoco goticismo, mantiene todavía los cuatro clavos, la frontalidad del cuerpo, la rigidez de los brazos y el largo perizoma, que por delante llega hasta las flexionadas rodillas, mientras que por detrás cae hasta media pierna, como ocurría en las más antiguas muestras orensanas.

**ARAGÓN**

*T*ras la invasión musulmana de la península ibérica, hacia el siglo VIII Aragón cobra carácter. Sus territorios son el producto de una separación política de dos unidades geográficas: la montaña ocupada por cristianos, y la llanura bajo el poder musulmán.

Desde comienzos del siglo IX, nacen en los montes señores propietarios que aseguran la independencia de los cristianos refugiados en la zona de los ríos de Aragón. Estos asimilan las oleadas de refugiados que llegan de las Galias o de la España musulmana. Los llegados de tierras francas aportan las nuevas modas y dan vida a ciertos establecimientos monásticos acogidos a la regla de San Benito, como el Monasterio de Siresa. Procedentes de tierras musulmanas llegan nuevos refugiados mozárabes que añadían tradiciones visigodas a las conservadas.

A principios del siglo X cambia el signo de Aragón, ya que es ocupado por el rey de Pamplona Sancho I Garcés (905-925), quien además de tomar a los musulmanes la fortaleza de Sos y la zona de los ríos Arba, inició una restauración diocesana de Aragón, erigiendo hacia 922 un obispado confinado en Sasabe, valle de Borau. Es entonces cuando se consagra una nueva iglesia del futuro: San Juan de la Peña.

Durante el reinado de Sancho III el Mayor en Pamplona (1004-1035), se desarrolla un activo comercio entre África y Europa, lo que favorece la ruta Narbona-Jaca-Pamplona, con novedades culturales traídas por el comercio. La muerte del rey de Pamplona libera a Aragón de la tutela política pamplonesa, y Ramiro I, hacia 1054, se erige como rey de Aragón. Este rey une las tierras que conforman su pequeño estado y las defiende frente a pamploneses y musulmanes.

En este segundo tercio del siglo XI es cuando surge en Aragón un arte románico primitivo, que anula las tradiciones mozárabes y musulmanas en sus arcaicas iglesuelas con arcos de herradura y campanarios-minaretes.

Su hijo, el rey Sancho Ramírez (1063-1094), será el protagonista de una nueva política de expansión, ocupando los territorios musulmanes de Alquezar, los territorios del Ebro, iniciando así la conquista de la llamada llanura de España. En su plan incluía Tudela y Tortosa, Zaragoza y Lérida –capitales del Islam superior-, Calatayud y Daroca, con los objetivos puestos en Barbastro, Ejea y Huesca.

Crea de esta forma un reino nuevo, con Jaca como ciudad real, sede episcopal y de la administración, dictando fueros privilegiados para algunas localidades capaces de atraer a mercaderes, artesanos y hospederos de Gascuña y Toulouse, con los que llegarían nuevos modos de vida. Restauró la sede episcopal de Roda de Isabela, instauró una vida canonical agustiniana en la catedral de Jaca, y reformó la liturgia al modo romano y muchos viejos monasterios del país.

Toda esta amplia revolución social se plasma en el arte: en Jaca se construye una magnífica iglesia, ejemplar modélico del románico europeo, aunque con bóvedas hispano-árabes y esculturas del sur de Francia.

Durante los siglos XI y XII, la rivalidad entre los obispos de Huesca y Roda convirtió a las respectivas diócesis en terrenos enemigos, trazando una barrera política impenetrable a las corrientes artísticas.

Esta frontera, cuya delimitación fue causa de encontradas luchas, oscilaban, según los tiempos, en la zona que une Alqueján con Barbastro.

Disminuida la fuerza de Roda, se extinguieron las ofensas en los litigios territoriales, pero las corrientes artísticas estaban ya encauzadas y difícilmente cambiaron de rumbo.

En la región de Huesca, rica en imaginería románica, se distinguen, por tanto, dos escuelas con sus respectivos círculos de influencia: la oriental de Roda y la de Huesca-Jaca, en las de las comarcas de occidente.

La primera no es más que un apéndice de lo catalán, y en ella se funden los caracteres del extraordinario grupo de escultores ribagorzanos, con el estilo ecléctico de los talleres de Lérida. No en vano la sede episcopal de Roda quedó definitivamente trasladada a Lérida el año 1149, pasando a depender de la autoridad eclesiástica catalana un considerable sector territorial oscense. La escuela de Huesca, que con mayor propiedad podría llamarse de escuela de Jaca-Huesca, ya que existieron talleres en ambas ciudades, es mucho más compleja.

## LA IMAGINERÍA EN ARAGÓN

**E**n la región aragonesa establecemos dos escuelas bien diferenciadas: la Escuela de Roda y la Escuela de Huesca-Jaca.

### ESCUELA DE RODA

El obispo de San Ramón preside en la villa de Roda de Isabela el sorprendente desarrollo artístico de los pueblos de Ribagorza, donde se concentran los talleres propios de imaginería y aún de otras artes aplicadas, que perdurarán durante muchos años después bajo la comunidad de canónigos que sustituyó al obispado.

En el Museo Catedralicio se hallan las primeras imágenes del grupo rodense. El **Cristo de Roda**, un crucifijo de tamaño mayor que el natural, cuyos toscos repintes no han logrado eliminar la nobleza y elegancia de su talla, es una figura de bellas proporciones, que podría formar parte de un Calvario. Contiene el concepto plástico de estas esculturas: la rectitud del gesto y el realismo incisivo de la anatomía, cuyos miembros están modelados con naturalismo, sin alterar apenas su fórmula técnica.

El cuerpo está cubierto por un paño que se ciñe al cuerpo, formando un pliegue central que cae en forma de zig-zag, y dos pequeños pliegues verticales en cada lateral. No podemos establecer ninguna relación con el Cristo del Descendimiento de Erill la Vall, como pretenden Cook y Gudiol (volumen VI, del *Ars Hispaniae*).

Se caracterizan por la corrección y regularidad en las facciones, que queda igualmente transmitida en la composición exacta en la estructura del plegado de los pliegues del paño de pureza, todo ello dentro de una contenida tendencia realista de sentimiento clásico.

Pertenecen probablemente al taller de Roda y a un mismo momento avanzado del siglo XII, aunque no acusan la misma mano, el **Crucificado de Alquézar** y el **Crucificado de Benasque**. La figura adquiere cierto movimiento a través de la ligera inclinación de las rodillas hacia la derecha, la flexión de los brazos por los codos y la pronunciada caída de la cabeza hacia el hombro derecho, pero no es difícil hallar semejanzas con el Cristo de Roda en la forma de resolver la estructura de los volúmenes del cuerpo y la tensión de las extremidades. El de Benasque, que tiene una apariencia más arcaica, fue retocado para adaptarlo al tipo iconográfico renacentista; brazos y piernas conservan intacta la estilización original que se reproduce exactamente en el Cristo de Alquézar, pero el paño se acorta, simplificando además los pliegues del mismo, y añadiendo un cordón a la cintura como si sujetara el paño.

#### ESCUELA DE HUESCA-JACA

La escuela denominada de Huesca-Jaca surge como resultado de los talleres de las dos ciudades cabezas del obispado, ambas ricas en tradición escultórica. Es difícil señalar relación alguna entre la imaginería oscense con las otras regiones. Hecho que demuestra la independencia existente entre los grupos de escultores canteros, completamente desarraigados del espíritu nativo, y los modestos artífices establecidos en el país. Los primeros eran artistas de paso, a menudo extranjeros, cuyos movimientos dependían siempre de un patrón que reclamaba sus servicios.

Los imagineros fueron probablemente gente del pueblo que legaban sus fórmulas de padres a hijos; por ello, las tallas policromadas conservaron invariable su aspecto a través de varias generaciones, resultando así tan difícil el fijar su cronología.

Las obras más arcaicas son figuras de poco cuerpo, con pliegues expresados con gran simplicidad de líneas suaves y volúmenes poco acusados. El ritmo de ciertas tallas policromadas de la región comprendida entre Jaca y Huesca, que con toda seguridad

podemos atribuir al siglo XII, acusan una escuela conceptualmente opuesta a la que produjo los impresionantes grupos escultóricos de **Taüll, Erill y Durro**.

Las obras más arcaicas son figuras de poco cuerpo, con pliegues expresados con gran simplicidad de líneas suaves y volúmenes poco acusados. El ritmo de ciertas tallas policromadas de la región comprendida entre Jaca y Huesca, que con toda seguridad podemos atribuir al siglo XII, acusan una escuela conceptualmente opuesta a la que produjo los impresionantes grupos escultóricos de **Taüll, Erill y Durro**.

Procedentes de la región limítrofe con Pamplona conocemos varios crucificados, posiblemente de finales del siglo XII, que presentan cierta semejanza con los Cristos de la región de Huesca, y unos paralelismos técnicos con la imaginería del reino de Navarra.

El **Cristo de Castiliscar**, en el Museo de Barcelona, formó parte de un grupo de un Calvario del que se ha perdido el San Juan. Es un Cristo muy hierático, cuya estructura, con los brazos extendidos en horizontal formando un perfecto ángulo recto con el cuerpo, y los dos pies paralelos sobre el *suppedaneum* y la cabeza casi vertical, recuerda a la de las majestades.

Sorprendentemente, el paño le proporciona un aspecto más naturalista, con una organización minuciosa de los finos pliegues de la tela, y una disposición que desvela una cronología más avanzada, como es el hecho de finalizar de forma diagonal, cubriendo la rodilla izquierda y dejando la derecha al descubierto. El paño se sujeta con una banda o ceñidor sobre la que cae por la parte delantera un amplio pliegue en forma de U, especialmente minucioso en la organización de los pliegues de las telas, contrastando con la sobria rudeza de los pliegues de los escultores pirenaicos.

Las imágenes del Crucifijo y San Juan, pertenecientes a un pequeño Calvario de procedencia desconocida del Museo de Barcelona, reproducen toscamente las figuras de Castiliscar. Otro ejemplo de este tipo de Crucificado es el **Cristo de SOS del Rey Católico**, que acusa un carácter más avanzado cronológicamente manifestado a través

de una anatomía de líneas más suaves, y una notable simplificación en el trabajo de las telas.

#### OBRAS DEL SIGLO XIII.

En iglesias y santuarios de la provincia de Huesca se conservan imágenes pertenecientes al siglo XIII. La mayoría de ellas corresponden a un período más avanzado, apareciendo en algunas reflejos de goticismo.

El **Crucificado de la ermita de San Lorenzo de Ardisa** procedente de la diócesis de Jaca y actualmente localizado en el Museo Diocesano de Jaca, **El Santo Cristo de la excolegiata de Santa María de Alquézar** y el destruido **Crucificado de Benasque**, conocido por fotografías obtenidas con anterioridad a la guerra civil, presentan algunos rasgo en común que les hacen emparentar tipológicamente con los ejemplares del **Crucificado de Asín de Broto** (imagen titular de la ermita de San Mamés) y el recientemente descubierto **Cristo de Siresa**.

Este último, descubierto de forma fortuita el 6 de Julio de 1995 durante las obras de restauración de San Pedro de Siresa, se trata de una imagen de Descendimiento adaptada para ser un Crucificado. La imagen muestra la fidelidad con que han sido reproducidos los detalles de la anatomía, fruto de un análisis depurado del cuerpo humano que anuncia un incipiente naturalismo, en contraste con la estilización convencional de los modelos románicos.

El paño de pureza está sujeto por debajo del ombligo a media cadera, con un ceñidor anudado en el costado izquierdo, dejando ver parte del muslo y proporcionando cierto movimiento en esta zona del cuerpo. Sobre el ceñidor cae una vuelta central, muy similar a la del **Cristo de Áneu** o el **Cristo de 1147** de Cataluña. Entre las piernas un pequeño pliegue central finalizado en zig-zag, mientras la tela inferior desciende hasta las rodillas, dejando la derecha descubierta y ocultando la izquierda.

La restauración recientemente concluida en el I.P.H.E., nos descubre una policromía inédita. El color oscuro de la cabellera, barba y bigote, el tono sangrante de las carnaciones y, sobre todo, la vistosidad del paño de pureza, de un sorprendente color añil en el que se subrayan los pliegues y el revés de la tela, lo convierten en un ejemplar único entre los de su de su estilo y fecha.



FIG. 9: Cristo de Siresa antes de la restauración.



FIG. 10: Cristo de Siresa después de la restauración.

## CASTILLA Y LEÓN

La obra de repoblación de Castilla se llevó a cabo en los siglos IX y X. En los tres siglos anteriores esta tierra había estado sometida al poder político del Califato de Córdoba, viviendo dentro de su área religiosa y cultural.

La dinastía real navarra se implanta en León. El hijo segundo de Sancho el Mayor, Fernando, recibe el condado de Castilla y se casa con la hija del rey leonés Alfonso V, doña Sancha. Este matrimonio le lleva a ocupar el reino de su suegro (1037-1065). A partir de entonces comienzan las construcciones románicas en el nuevo reino. A decir verdad, quizá se deban más a su esposa doña Sancha que al rey Fernando. Al menos así consta en algunas iglesias y, especialmente, en San Isidoro de León.

Debemos constatar que en León son las mujeres –reina o infantas- las impulsoras de las artes. Si recorremos el catálogo de las iglesias y monasterios, en la mayoría interviene una mujer. Comienza la reina doña Sancha (1065-1101), le sigue en Zamora su hija Urraca (1109-1126); continúa la obra de ambas la nieta de Fernando I, doña Urraca. Todas ellas tienen su epitafio en San Isidoro.

Doña Sancha interviene en la obra llevándola a su fin:

*Sancha regina Deo dicata peregrin<sup>12</sup>*

El epitafio de su hija Urraca, el 1101; nos recuerda a su labor llevada a cabo:

---

<sup>12</sup>: *Historia del Arte de Castilla y León. Arte Gótico. TOMO III. Ediciones Ámbito, 1995. Valladolid. Pag.62.*

*Ordenó agrandar la iglesia y la enriqueció con numerosos presentes<sup>13</sup>*

Pero no solo en San Isidoro, sino que por todo el reino contruyeron o reedificaron iglesias y monasterios. La infanta doña sancha introdujo además la orden del Cister en León, y a ella se debe, en gran parte, la implantación y florecimiento del estilo cisterciense en España.

El proceso del arte románico en estas tierras es una etapa en la que se forja la personalidad y el alma de Castilla. Se advierte un análogo impulso a la armonización de factores muy dispares, dentro siempre de la gran unidad cristiana y europea del románico, en la que los factores locales y regionales sólo tienen el valor de unos matices.

En la creación de este románico propio de Castilla concurren también, en líneas generales, las dos fuerzas, las dos zonas, las dos áreas religiosas y culturales que operaban en la formación del pueblo castellano. Lo cristiano y lo europeo iban a prestar la estructura fundamental del estilo. Lo árabe o califal había de ser más bien el matiz, el detalle decorativo, el tema de exóticas resonancias, e incluso en la repetición de temas universales, ese valor diferencial que se nota en la mano de quien los ejecuta.

De un lado, las tierras burgalesas y palentinas, de más tranquilizadora tradición cristiana, del otro, los pueblos moriscos. En estos dos sectores se producen los movimientos fundamentales del románico de Castilla, donde los cristianos toleran a los moriscos y los moros a los mozárabes. Y en una y otra zona los judíos, como excelentes agentes de comunicación.

---

<sup>13</sup>: op. cit., pág. 62.

Por las tierras norte-occidentales de la Castilla histórica, domina el románico de tipo más universal, sin que esto quiera decir que sea un románico de importación. Es un arte que nace en el siglo XI, muy marcado por influencias netamente peninsulares.

El primer testimonio románico que descubrimos en Castilla es la Cripta de la catedral de **Palencia** (1034), con la novedad de un ábside semicircular. La segunda fecha nos habla de otra influencia, distinta de la anterior: es la construcción de San Martín de Frómista (1066).

El Camino de Santiago cruza también Castilla, con las prestigiosas etapas de Santo Domingo de la Calzada, Burgos, Frómista y Carrión. Todavía en el último tercio del siglo XI y aún en los comienzos del XII, el arte que circula por la ruta de las peregrinaciones es predominantemente español.

La corriente europea llegó a España, pero también muchas formas españolas, arquitectónicas y decorativas pasaron a Francia. Es entonces cuando en algunas iglesias castellanas se acusa la influencia francesa, con Cristos en Majestad y apostolados en las portadas. También por el Camino de Santiago pudieron llegar a Castilla muchos elementos orientales y bizantinos, a los que no era extraño el románico europeo. La influencia oriental en el románico de Castilla alcanza su más noble expresión en el claustro bajo del monasterio de Silos.

Es preferentemente un arte de síntesis, en el que muchos factores de una decoración arábiga o bizantina, se unen a las fórmulas y a los grandes temas del románico clásico. Un claro proceso de integración castellana.

El románico, que fue el arte de la formación de Castilla, no fue el arte de la expansión de ésta.

El conjunto de circunstancias históricas bien conocidas, hizo que los reyes de Castilla reforzasen la influencia extranjera que operaba sobre el país. Sin duda esto fue debido fundamentalmente a motivos religiosos. La campaña de monjes franceses, tan numerosos, llegaron a Castilla para liberarla del complejo morisco o arabizante de la vida castellana. Esta política contribuyó a afirmar en el alma castellana la serenidad clásica y las virtudes cristianas (parte tan viva del carácter y personalidad de este pueblo), pero también es cierto que rompió el equilibrio de fuerzas que operaban en la entraña del románico de Castilla.

De ésta forma, el románico castellano se pierde en arte de transición, y en este desequilibrio de fuerzas desaparece el brote de su originalidad.

El románico de Castilla se fue haciendo localista y rural desintegrándose en grupos de limitadas influencias.

Debido a este panorama, durante este período, se ha clasificado más localmente cada uno de los pequeños focos artísticos que componen Castilla en la época del románico. Distinguiremos, por tanto, en el Reino de Castilla del siglo XII, las regiones más significativas en cuanto a la producción artística de Cristos de madera policromada.

## LEÓN

Son muy escasas las imágenes de calidad del románico leonés que han llegado hasta nosotros. La mayoría de las obras son de carácter popular, donde el paso del tiempo las ha transformado con repintes y modificaciones de épocas posteriores.

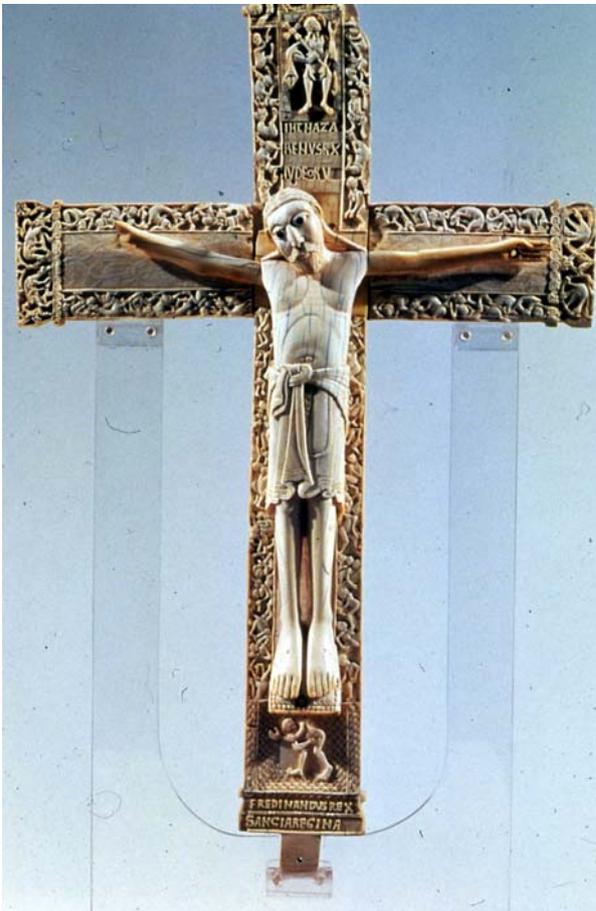


FIG. 11: Crucifijo de don Fernando y doña Sancha.

No podríamos comenzar este capítulo sin hacer referencia al magnífico **Crucifijo de marfil de don Fernando y doña Sancha**, que además es el primer crucifijo realizado en España. El prototipo de Crucificado responde al llamado Cristo de cuatro clavos, con los brazos completamente horizontales y los ojos abiertos. El paño de pureza es largo y se sujeta a la cintura mediante un ceñidor ancho.

Una de las imágenes más representativas del crucificado en el arte románico del siglo XII corresponde al **Cristo Crucificado de Vallejo**, que se conserva en el Museo Catedralicio de León.

Pertenece a la iconografía del Cristo triunfante. Se trata de un Cristo vivo, coronado como rey, con cuatro clavos. Su rostro es alargado, con los ojos abiertos y la expresión serena. La anatomía es esquemática y poco realista, como corresponde a su época.

El paño de pureza sigue uno de los esquemas propios del románico: más largo por la parte posterior, dejando al descubierto ambas rodillas. Se sujeta mediante una banda o cinturón sobre el cual caen dos pliegues laterales y uno central que se anuda al cinturón cayendo verticalmente. Los pliegues que se forman sobre las rodillas son lineales y verticales, simétricos respecto a un eje central.

Los mismos criterios iconográficos son los que podemos observar en la obra más importante de este arquetipo: el **Cristo Crucificado de Santa Clara de Astudillo (Palencia)**, hoy en el Museo de los Claustros de Nueva York. Obra excepcional, pieza única que no guarda parentesco con Cristos catalanes ni con ningún otro de los conservados.

<b>PALENCIA</b>
-----------------

Cuando una región como la palentina, se sitúa en un lugar abierto a todo género de tránsitos y relaciones, de influencias, afinidades y coincidencias, es difícil determinar con carácter absoluto un románico palentino.

No se trata de un centro aislado o simplemente regionalista, sino que por el contrario tiene una vida propia en continua ebullición, abriendo horizontes hacia tierras lejanas del Norte y del Sur. Las relaciones con Navarra y Aragón permiten que, simultáneamente, artistas y escultores románicos trabajen en ambos reinos y en Castilla. La catedral de Jaca y Frómista unen así, arquitectónicamente, las asociaciones que familiar e históricamente, se estaban dando entre Aragón y Castilla.

Si añadimos el establecimiento, desde muy antiguo, de monasterios y abadías, mantenedores de tradiciones artísticas e introductores de nuevas corrientes, comprenderemos el porque de un románico variadísimo, con notas tomadas de aquí y allá, infundido a veces de orientalismo y otras afrancesado; repleto en ocasiones de notas propias, que tampoco se repiten, pues es difícil encontrar edificios donde pueda afirmarse la participación de un mismo maestro.

A lo que podemos llegar es a determinar escuelas y modas, similitudes y afinidades indudables que crean focos escultóricos o arquitectónicos de manifiesta semejanza.

El siglo XI palentino vive de los impulsos navarros. La reconstrucción de Palencia y la reedificación de su catedral fueron obras emprendidas por el rey Sancho de Navarra. No es extraño, pues, que el primer románico castellano sea una continuación de lo navarro-aragonés.

Durante el siglo XI, el aspecto artístico de las tierras palentinas se ve invadido tanto por razones políticas venidas de Navarra y Aragón, como por el valor que viene adquiriendo la peregrinación a Santiago, reavivada a partir de Sancho el Mayor.

Las relaciones con Navarra y Aragón, junto con el establecimiento de monasterios y abadías, han hecho que la imaginería de madera policromada en Palencia sea más rica que en otras regiones, ya que estos últimos han sido mantenedores de tradiciones artísticas e introductores de nuevas corrientes.

La mayor parte son obras cronológicamente más avanzadas que en otras regiones.

Los Crucifijos palentinos anteriores al 1300 son numerosos, aunque ninguno de ellos puede presentarse como obra excepcional.

**El Cristo crucificado de la Parroquia de San Miguel de Aguilar de Campoó** pertenece aún a la tipología más arcaica; clavado en la cruz con cuatro clavos y en posición frontal, siendo únicamente la cabeza, ligeramente ladeada, la que rompe la perfecta disposición simétrica. La anatomía de formas plenas y redondeadas presenta ciertos rasgos naturalistas; cabeza suavemente inclinada, ligera flexión de los brazos y sobre todo el tratamiento del cuerpo. Esta misma tendencia naturalista afecta también al tratamiento del paño, que se ciñe y acusa las formas más corporales como si estuviera mojado. El paño se sostiene, al igual que en la segunda clasificación de los paños de los Cristos desnudos, por una faja justo en el extremo superior, que lo ciñe en un pequeño nudo central en la parte superior. Los pliegues dibujan ritmos lineales estructurales especialmente originales y asimétricos.

El **Cristo de Baltanás** corresponde a la tendencia naturalista, con marcadas asimetrías y más hierático que el anterior. Dentro de esta misma línea encontramos el **Cristo de Palenzuela**, que aún conserva la Virgen y el San Juan, formando el grupo del Calvario.

Al mismo estilo corresponden gran número de grupos y colecciones: como los del Museo Marés y la colección Ricart de Barcelona, los del Museo Arqueológico Nacional y los del Museo de Cleveland en Estados Unidos.

Un caso aparte en la iconografía del crucificado es el **Cristo Crucificado del Monasterio de Santa Clara de Astudillo**, hoy en el Museo de los Claustros de Nueva York. De excepcional calidad, denota un espíritu francés, que recuerda al famoso Cristo Courajod, del Museo del Louvre. La cabeza es alargada, con los ojos abiertos y la barba con rizos meticulosamente dispuestos. Representa al igual que el Cristo de Vallejo del Museo Catedralicio de León a un Cristo triunfante, con corona de rey. Se trata de un cristo de cuatro clavos, con los brazos extendidos y las manos abiertas. El paño de pureza se sujeta mediante una estrecha y decorativa faja o cinturón, y se anuda al centro, formando un nudo hacia arriba característico. El sobrante cae sobre el cinturón formando originales pliegues. El paño es más largo por la parte posterior, llegando por delante hasta por encima de las rodillas, formando dos pliegues simétricos y rectos sobre cada pierna, finalizando de forma ondulada.

SALAMANCA
-----------

*E*sta región está considerada como una de las más abundantes en imágenes primitivas. Este hecho se basa en el notabilísimo grupo de crucifijos, que, por sus características concretas se han denominado *Cristos salmantinos*.

El más representativo de todos ellos, que podemos considerar como prototipo, es el **Cristo de San Cristóbal de Salamanca**. Este Cristo de cuatro clavos, representa a un cristo muerto, con los ojos y boca cerrados, de marcada verticalidad, tanto en el torso como en las extremidades.

Es característico en estos cristos la tendencia a reducir la proporción de la cabeza con relación a las proporciones del cuerpo, que se identifica con el canon clásico: el tórax se modela esquemáticamente, siguiendo con cierta fidelidad la realidad anatómica.

*La técnica de la ejecución por planos, tan acusada en otros cristos de la época, se suprime, especialmente en los brazos, para dar mayor naturalismo mediante la tensión generada por nervios y tendones. En este Cristo también se observa un carácter oriental en cuanto a la rotunda placidez del gesto y el esquema facial.*

*El paño, que llega hasta las rodillas, se sujeta con un fajín o ceñidor que se anuda en el centro, dejando caer dos tiras. Por ambos laterales se superpone un pliegue de tela. Los pliegues caen verticales, a excepción de la parte central, en forma de V.*

El venerado **Cristo de las Batallas de la Catedral Nueva**, supone una reducción del modelo propuesto, aunque en él se confirma la persistencia de los mismos rasgos de todos los ejemplares de este grupo.

*El paño llega a la altura de las rodillas, con una faja atada a la cintura sobre la que caen de la misma tela sendos pliegues a ambos laterales del cuerpo, aunque se pierde el fino drapeado de éstos.*



FIG. 12: Cristo Salmantino (MAN)

*Otro ejemplo a destacar es el **Cristo Salmantino**, conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. En este último se acentúa el naturalismo, la blandura muscular, y es muy destacable la exuberancia en los pliegues del paño. Este llega hasta las rodillas, y se sujeta en el centro con un nudo alto. Por ambos laterales se superponen dos abundantes pliegues de tela que ocultan la faja. El drapeado de todo el paño está formado por finos pliegues en sentido vertical.*

La serie salmantina se completa con el **Crucifijo de la Iglesia de Santi Spiritus** y el **Cristo de San Juan de Bárbalos** (Museo de Salamanca) ambos del siglo siguiente, “uniformándose” tipológicamente con los que se conservan en las regiones vecinas, como por ejemplo el **Cristo de San Julián** y el **Cristo de la Catedral Vieja**, cercanos ya al 1300.

**VALLADOLID**

Las tallas de Cristo crucificado de origen vallisoletano forman un grupo numéricamente de cierta consideración, pero sin llegar a ser suficientes para permitir establecer un esquema de la evolución de la imaginería románica de dicha provincia.

Por otra parte, muchas de ellas deben ser situadas en fechas posteriores al 1200 y presentan características netamente populares, de modo que resulta prácticamente imposible hacer cualquier tipo de clasificación que no sean la meramente tipológica o inconcretas referencias cronológicas.

Entre las obras más arcaicas figura **el Cristo de la Iglesia de Santa María Magdalena de Villafranca de Duero**, actualmente en el Museo Marés de Barcelona. Se trata de una imagen de tamaño natural, en posición frontal y con los pies clavados por separado, que corresponde en su esencia al modelo del Cristo de San Lorenzo de Toro, en Zamora, donde se aprecian el influjo del naturalismo leonés sobre el esquema esencial de los crucifijos salmantinos. El paño, geométricamente dispuesto y más corto por la parte delantera, deja al descubierto las rodillas.

Los crucificados clavados a la cruz con tres clavos son bastante numerosos. En líneas generales todos ellos responden a la misma tipología, ya dentro del siglo XIII, donde se mantiene el hieratismo del tronco, de proporcionada esbeltez, junto con la ligera inclinación de la cabeza.

Sirvan de ejemplo **el Cristo de Mota del Marqués, el Cristo de Molpeceres o el Cristo de Piñel de Arriba.**

ZAMORA
--------

*E*n el territorio de Zamora se desarrolló una imaginería intermedia entre las realizadas en las regiones de León y Salamanca.

La imagen más representativa es el magnífico **Cristo de san Lorenzo de Toro**, en el que convergen la influencia naturalista de las mejores obras leonesas, y el modelo del esquema esencial de los crucificados salmantinos.

*Se trata de un Cristo de cuatro clavos, muerto, con el cabello recogido tras la orejas. La anatomía de formas naturalistas y redondeadas se oculta bajo un paño de pureza largo, de pliegues verticales que adquieren forma de V sobre cada una de las piernas.*

Son obras representativas, aunque ya forman parte del siglo XIII, **el Cristo de la Trinidad de Toro, el Cristo de San Juan del Mercado, el Cristo de Benavente y el Cristo de San Francisco de Fermoselle.**

En todos ellos queda claramente manifestada la afinidad con las obras salmantinas en cuanto a la técnica. Todos ellos, sin embargo, presentan una ligera ondulación en sus cuerpos, más acentuada en el último de ellos, que anuncia la aparición e influencia de los nuevos modelos expresivos de espíritu gótico.

## CONCLUSIÓN

La gran variedad tipológica que presenta la España del Románico, nos confirma la necesidad de una clasificación concreta para cada una de las regiones que la componen.

### CATALUÑA

Durante la 1ª mitad del siglo XII, se desarrolla en Cataluña una forma muy particular de representación de Cristo: la figura del Cristo Majestad, hierático y vivo, vestido con larga túnica con mangas, cubriendo todo el cuerpo.

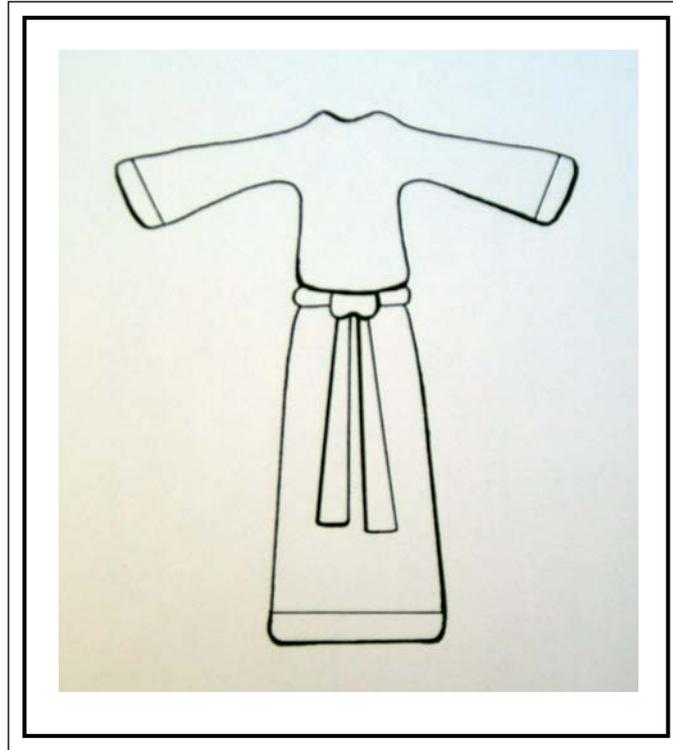
A pesar de que los crucifijos vestidos y desnudos coexisten en la iconografía desde los primeros tiempos cristianos, Cataluña tuvo predilección por el Cristo vestido.

El carácter hierático que presentan las figuras queda también reflejado en sus vestiduras; visten túnicas simples, ceñidas por un cinturón de doble nudo.

Las túnicas no presentan ningún tipo de pliegue, excepto una ligerísima hendidura entre las piernas y el pequeño abultamiento del ceñidor.

Dos importantes ejemplos son el Cristo de la Llaguna y el Cristo de Orgaña en Lérida.

Muy avanzado el siglo XII surgirán nuevos modelos. La figura pierde rigidez, y el incipiente naturalismo comienza a modelar también los pliegues de la túnica. Además, muchas de las túnicas están ricamente decoradas. Ejemplo claro y muy representativo es la Majestad Batlló en el Museo de Arte de Cataluña.



Dibujo 1

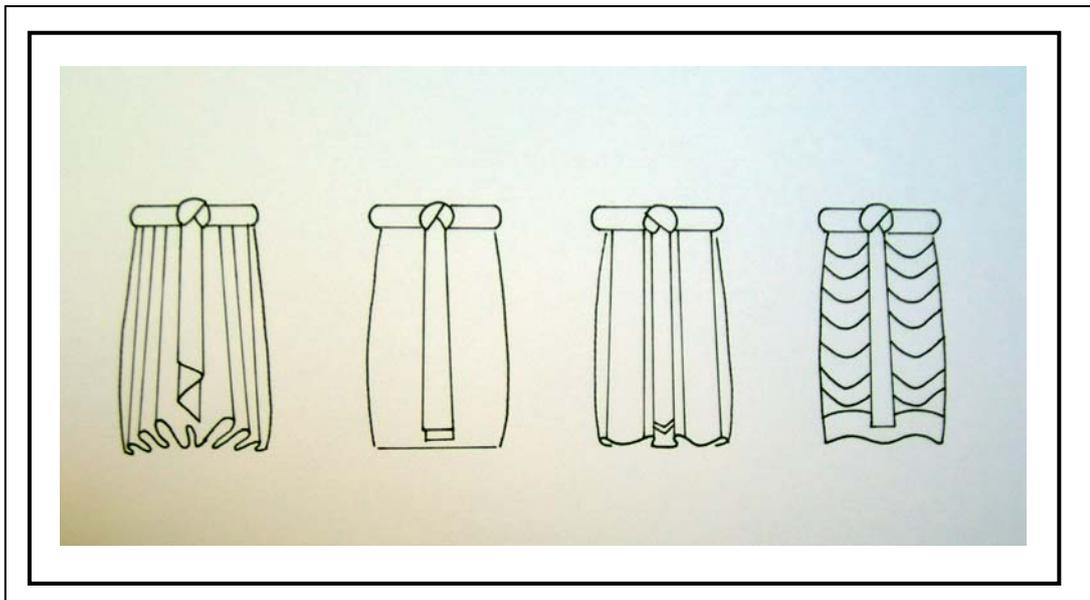
En la 2ª mitad del siglo surgen nuevos modelos, en los que la figura pierde rigidez. El Románico avanza hacia lo realista, sustituyendo la idea del Cristo Rey de reyes, vivo, por la del Crucificado, víctima, desnudo y muerto. Los brazos tienden a la horizontal y los pies se encuentran clavados separadamente. La anatomía busca el realismo, aunque todavía de una forma esquemática, y la cara se hace más expresiva y redondeada.

La túnica es sustituida por el *perizonium* o paño de pureza, que cubre desde la cintura hasta la altura de las rodillas.

Podemos distinguir la presencia de cuatro grupos diferentes de paños:

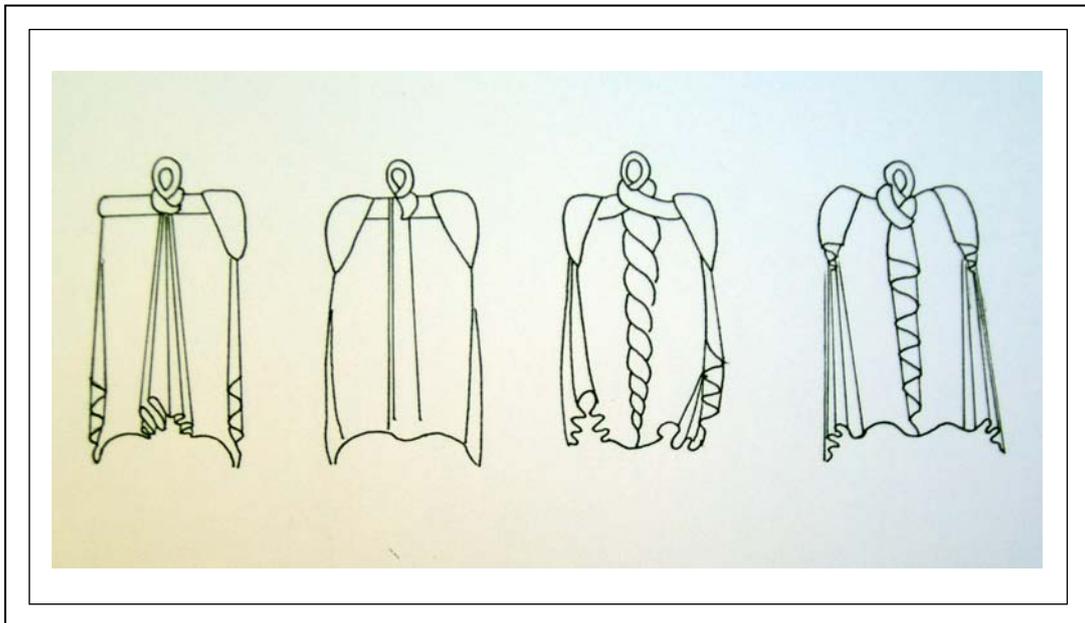
1. El primero, más limitado y localizado, está estructurado bajo los cuatro ejemplos dibujados: La Portelle, Ix, Irevals y Museo de Lleida. Se trata de un paño de pureza largo, sostenido por una faja en la parte

superior de este, que lo ciñe a la cintura mediante un nudo central, del que penden dos tiras superpuestas.



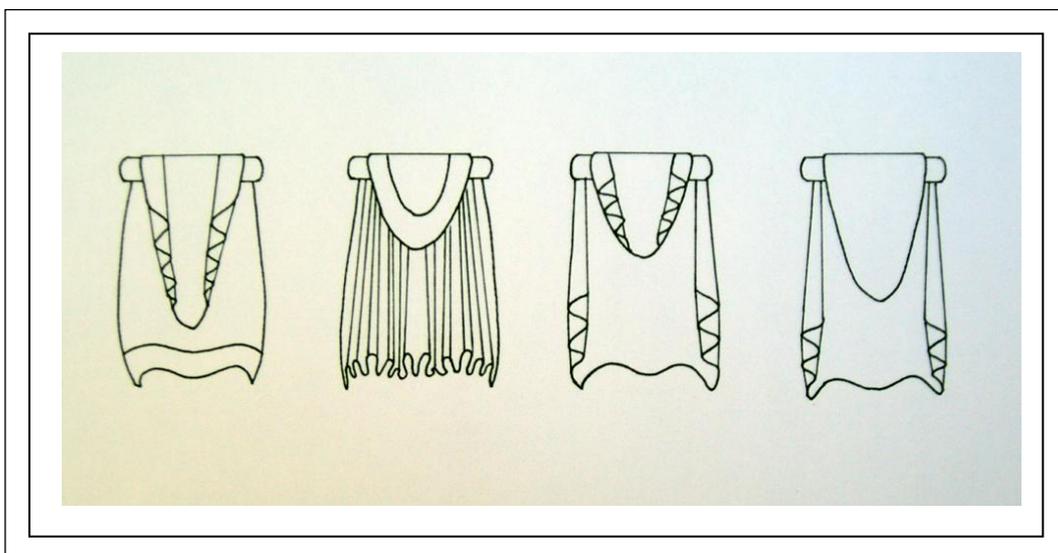
Dibujo 2

2. El segundo grupo es muy habitual, más complicado y convencional. El paño va ceñido con una faja alta, que parece derivar de la propia tela, sin la existencia de un ceñidor, aunque en algunos ejemplos quede indicado claramente. Sobre él y cubriéndolo, caen a ambos costados unas pequeñas vueltas. El perizonium del Museo Marés podría ser el modelo originario, por ser el más perfecto y antiguo. Completan el grupo del Cristo de Llimiana, el cristo de Erill y el Cristo de Salardú.



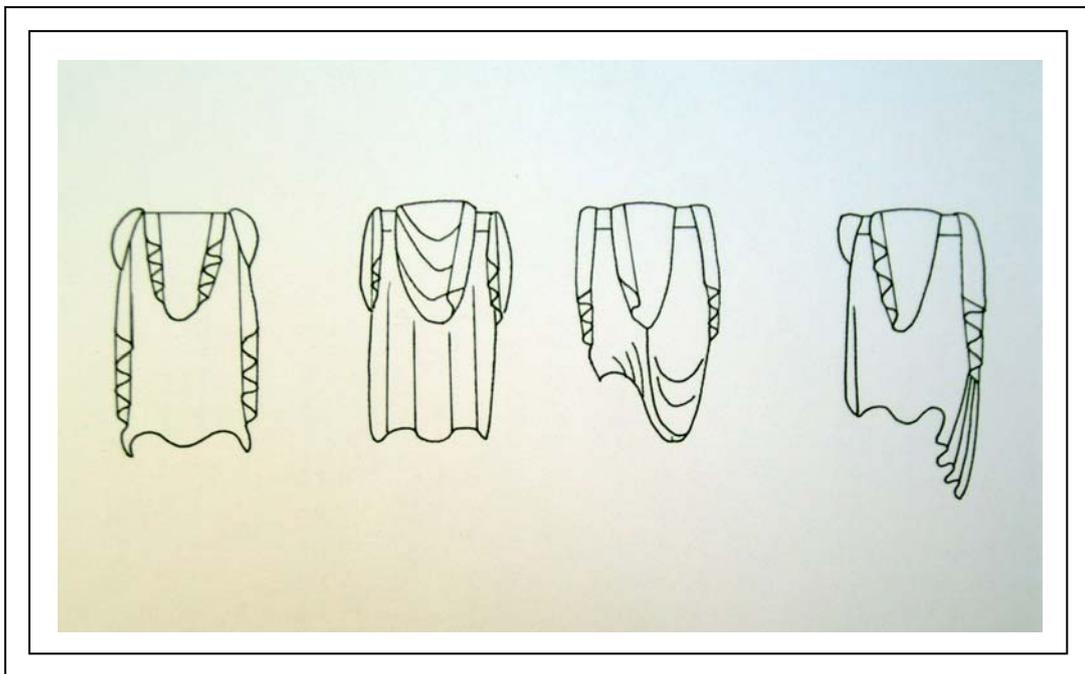
Dibujo 3

3. El tercer modelo es el más simple y abundante: una vuelta central sobre el ceñidor, que queda debajo y con el nudo oculto. Hemos observado que esta vuelta se produce igualmente en la parte posterior del Cristo, cara que normalmente no se ve. Es característico de los Cristos de Áneu, de Manresa de Ripio y el denominado Cristo de 1147, del bisbat de la Seu( Andorra).



Dibujo 4

4. La cuarta modalidad se considera como un compendio de las dos anteriores, donde se interfiere y complica el esquema. Se trata de un modelo relativamente escaso, con cuatro ejemplos: Cristos de Boston, Envalls, Casarill y Cubells. En él se sucede una amplia vuelta central sobre el ceñidor, dejando caer sobre ambos costados unas pequeñas vueltas.



Dibujo 5

## GALICIA

Los soberbios crucifijos de Vilanova dos Infantes de la Catedral de Orense, y el Cristo de Allariz, acreditan la recia personalidad de la imaginería gallega. Se trata de un tipo de Cristo hierático, de técnica sobria, que acentúa el sentido volumétrico y superpone el esquema estructural por encima del detalle superficial.

El paño de pureza presenta en todos ellos la misma estructura: paño de pureza largo, de la cadera derecha surge una banda que bordea la parte superior del paño y se introduce bajo una gran vuelta que cae bajo el costado izquierdo.

El paño muere justo encima de las rodillas, formando dos pliegues perfectamente centralizados sobre las piernas, cuyos extremos finalizan en zig-zag. El *perizonium* cuelga por la parte posterior, por donde es mucho más largo, formando pliegues en zig-zag por el escalón lateral.



Dibujo 6

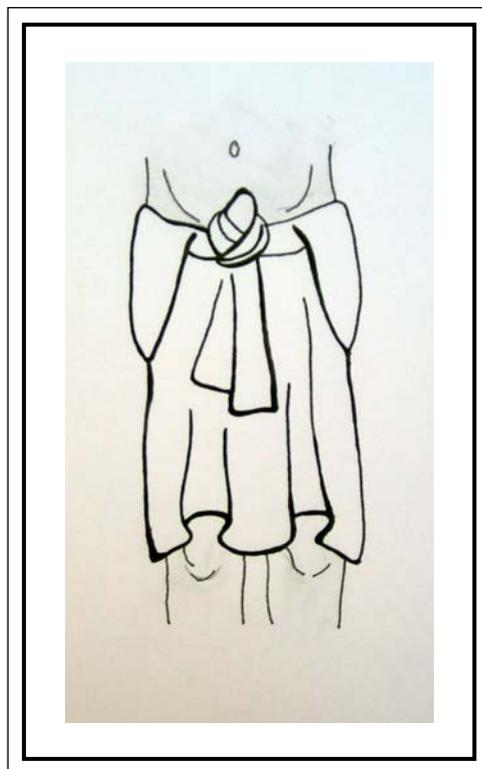
## CASTILLA Y LEÓN

El paño de pureza de los Cristos crucificados de estas regiones presentan una misma base estructural.

Todos ellos tienen una faja o cinturón anudado en el centro de la parte superior, que cae por el centro en dos bandas. Por ambos costados cuelgan dos pliegues que sobresalen por encima del cinturón.

Dos grandes pliegues paralelos caen sobre las rodillas, tal y como se observan en la región gallega.

Son ejemplos significativos el Cristo crucificado salmantino del Museo Arqueológico Nacional, el Crucificado castellano del School of Design en Providence, Rhode Island (USA), el Crucifijo procedente de la Iglesia del Convento de santa Clara de Palencia, y el Naturalista Cristo de San Miguel, en Aguilar de Campoó, con la particularidad de que éste último se ciñe y acusa las formas corporales como si estuviese mojado.



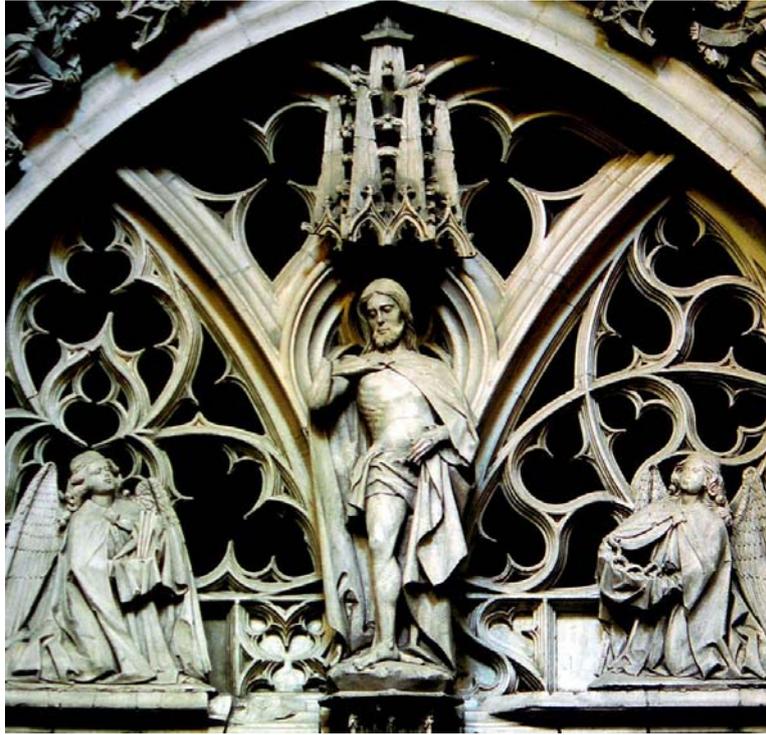
Dibujo 7

Finalmente, señalar como rasgo característico de la gran mayoría de los paños de pureza del Románico, que se trata de paños largos, todos ellos hasta alcanzar la altura de las rodillas, formando una línea horizontal en el borde inferior. En cualquiera de sus versiones, en todos ellos una vuelta de tela sobrante cae por la cintura, ya sea por la parte central o por uno o ambos laterales.



Dibujo 8

### III



## GÓTICO



## INTRODUCCIÓN

**E**n la península ibérica, albergue de los reinos hispánicos, al igual que en la mayoría del territorio europeo, el arte gótico nació en plena época románica.

Nació como consecuencia del propio devenir histórico, estético y técnico de sus formas; un devenir que hace que, a lo largo de la historia, lo artístico no sea algo estético sino algo en continuo fluir, en una constante transformación, pero también por el resultado del cambio de una sociedad que empezó a dudar de los valores propios que la habían sustentado en los siglos del milenio, de los valores propios de un feudalismo que somete tanto las estructuras del poder temporal como las del poder religioso.

El arte y la sociedad comenzaron a experimentar este cambio a finales del siglo XII e incluso en fechas más tempranas, siendo en el propio seno de la Iglesia donde se advierten las primeras reacciones a la ostentación y superficialidad de los monjes y buena parte del clero, ya fuera el alto clero de los arzobispos, obispos y abades mitrados o el bajo clero de los sacerdotes, muy alejado de la verdad cristiana.

El arte gótico, como el románico, contribuyó a la consolidación de una nueva concepción del mundo, de una nueva manera de entender la realidad, de una nueva forma de entender las relaciones entre lo humano y lo divino.

La adopción de un nuevo elemento arquitectónico, la crucería ojival, no supone más problema que la superación de la inercia técnica; el cambio de hábitos, de actitudes y de creencias humanas es, por el contrario, mucho más lento, y depende de la conjunción de diversidad de factores culturales, políticos y religiosos.

**La vida social** comenzó a cambiar hacia el último cuarto del siglo XII, pero no de una manera geográficamente uniforme.

El Occidente Cristiano fue cambiando el teocentrismo y el trascendentismo románico en un solapado humanismo, deseoso de volver los ojos a la realidad, a la naturaleza y a la vida terrenal.

El Románico continuó muy arraigado en las zonas rurales, sin embargo, la dinámica existencial de los núcleos urbanos hizo que en estos se transformase más rápidamente su concepción del mundo.

El contraste campo – ciudad y las condiciones sociales y económicas de ciertas regiones, fueron las principales causas que explican la dualidad de dos formas de entender la realidad (y consecuentemente el arte) y los primeros indicios de renovación de la estética románica.

Fue en el seno de la propia Iglesia donde surgen las primeras oposiciones a los conceptos definidores del románico pleno, denunciando la vida y las obras de los poderosos e influyentes monjes cluniacenses.

Las primeras reacciones se traducen en la marcha de los primeros cistercienses hacia una vida humilde y apartada, ignorada incluso del resto del mundo, tal y como dictaron los capítulos generales del Cister:

*Ninguno de nuestros monasterios debe levantarse en ciudades, castillos o aldeas, sino en lugares apartados, lejos del movimiento de las gentes.<sup>1</sup>*

Camino seguido por las demás órdenes monásticas. Ya en la primera mitad del siglo XII, el Cister alcanzaba una expansión tan importante como la de los cluniacenses.

---

<sup>1</sup>: HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE: Volumen V: “La época de las catedrales”, Joan Sureda, Ed.Planeta. Barcelona 1995. Pág. 419.

Las luchas cotidianas, resultado de una realidad corrupta, provocó una reacción rigorista que se propago rápidamente por Europa, elevando monasterios que obedeciesen a la recuperada pureza de la vida monacal.

La austeridad con que los monjes contemplaban la realidad exigió una manera de contemplar el arte, un arte que debía abandonar la ostentación y decorativo a lo que se había asido el arte románico. Tal y como manifestó en su *Apología a Guillermo de Saint Thierry* (h. 1121-1124):

*Dejo a un lado las inmensas alturas de las iglesias, las desmesuradas longitudes, las anchuras innecesarias, las suntuosas decoraciones, las curiosas pinturas, que hacen volver las miradas de los fieles e impiden su devoción [...] y más se admira la belleza, que se venera la santidad.*<sup>2</sup>

### **Los monasterios cistercienses.**

El resultado común a tales fines, fue el entendimiento del monasterio como una verdadera ciudad aislada del mundo exterior, una ciudad que contaba con todos los servicios necesarios para asegurar la supervivencia de sus habitantes. Los monjes del Cister, a diferencia de los cluniacenses, no podían mantener ningún contacto con la vida exterior.

En territorio hispánico la penetración de los monjes cistercienses, impulsada por el favor real, se produjo a través de abadías filiales de los grandes cenobios franceses de Morimond, Scala Dei, Clairiaux y Fontfroide.

---

<sup>2</sup>: HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE: *op. cit.* pág. 418

A mediados del siglo XII se fundaron dieciséis casas y a lo largo de la 2ª mitad del siglo veintiuna. En el siglo XIII la expansión del Cister remitió un poco, y tan solo fueron quince las comunidades que se instalaron en los nuevos territorios, en tanto que a lo largo de los siglos XIV y XV tan sólo se fundaron cuatro cenobios. Santa María de Sobrado (La Coruña), hoy ya desaparecido, fue uno de los primeros. El monasterio de Santes Creus (Tarragona) fundado en 1152, fue el más monumental.

La presencia de las formas góticas en iglesias y catedrales es más desigual, empezándose a advertir construcciones concebidas y en parte levantadas a la manera románica a partir del último cuarto del siglo XII, como ocurre con la cripta del paradigmático pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela.

En ésta, así como en las catedrales de Zamora y Salamanca, en la Basílica de San Vicente de Ávila, en las catedrales de Lérida y Tarragona, y en los monasterios como el de Sant-Cugat del Vallés, las formas góticas han penetrado perturbando la inercia románica.

En lugares de reconquista, como en las islas Baleares, en Valencia, Andalucía, el arte gótico se manifiesta, sin embargo, como fruto de la exigencia de repoblación de los territorios conquistados a los musulmanes o deshabitados desde hacía siglos.

La transformación de los núcleos urbanos provocada por la reconquista corrió paralela a la fundación de pueblos, villas y monasterios, los cuales desempeñaron un papel importante en el proceso a través de las explotaciones agrarias, y con ello a la llegada de gentes de diversos lugares peninsulares y también de otras regiones europeas, de Francia y de la Toscana principalmente, que aportaron no sólo su trabajo, sino las tradiciones e innovaciones arquitectónicas de los lugares de los que procedían.

La disposición regional de España a mediados del siglo XIV mostrada en el siguiente mapa nos ayuda a comprender la situación cultural y artística del momento, así como a clasificar los focos culturales más relevantes.



MAPA 3

## EL ESCULTOR GÓTICO: LOS GREMIOS

*L*as técnicas artísticas durante los siglos medievales variaron relativamente poco. Sin embargo, fue fundamental la evolución que experimentó el concepto de artesano o artista y el propio oficio.

La creación de la estructura social de las ciudades fue la base para que, desde el siglo XI, las nuevas clases urbanas fueran creando diversos tipos de asociaciones de artesanos y comerciantes (como **cofradías**, **hermandades**, **congregaciones**) formados en torno a una parroquia y bajo la advocación y protección de un santo patrón.

A pesar de basarse en un entorno religioso, los fines de las mismas eran de tipo social (ayuda entre los cofrades, atención a enfermos, etc.). Junto con estas organizaciones nacieron otras nuevas, como **las guildas**, en el caso de los comerciantes y **los gremios** u oficios, en el del artesanado, que se formaron para defender los intereses profesionales de aquellos que desarrollaban un mismo tipo de actividad.

**Los gremios**, inicialmente llamados oficios, fueron, al igual que las guildas, un fenómeno fundamentalmente urbano, y su número y especialización dependió de la vida económica y social de la ciudad, por ejemplo, en el París de 1300 se llegaron a constituir ciento cincuenta y siete oficios distintos.

En un principio los gremios estaban bajo control municipal, que supervisaba la elección de los miembros, dictaba las ordenanzas y velaba por el cumplimiento de las mismas y de las reglamentaciones: fijación de precios de los productos, eliminación de la competencia foránea, examen para efectuar un oficio, prohibición de acaparamiento, etc.

A pesar de no ser lo normal, algunas de estas agrupaciones fueron exclusivamente de artistas (pintores y escultores), que se asociaron bajo el patrocinio de San Lucas.

También fue frecuente que estuviesen asociados a otros oficios, como ocurría en la Barcelona de principios del siglo XV entre pintores y palafreneros.

El poder de las gildas y gremios fue muy importante en el arte, no sólo porque tales agrupaciones ejercieron de mecenas, costeando la construcción de importantes obras arquitectónicas o en la ejecución de todo tipo de objetos de arte, sino también en la labor específica del artesanado, mediante el establecimiento de un sistema de aprendizaje que perduró hasta la aparición de las academias.

A diferencia del Románico, donde el aprendizaje de las artes del color y del escultor, vidriero o albañil, apenas obedecía a reglamento alguno, en el Gótico la adquisición de saberes y de los secretos del oficio era indispensable ( a los ocho o diez años de un contrato un muchacho se convertía en aprendiz de maestro).

De esta forma comenzaron a ser más frecuentes los tratados sobre los procedimientos artísticos surgidos de la práctica de estos talleres, de entre ellos el *Libro dell' Arte* de Cennino Cennini nos muestra por primera vez con un lenguaje coloquial las técnicas artísticas.

El trabajo del artista de la época gótica se vio regulado por contratos escritos, donde se ponen de manifiesto el programa iconográfico deseado, la calidad de los materiales, para que la obra perdure y la inversión fuese rentable.

Como ejemplo citaremos el firmado por Ferrer Basse para pintar la capilla de Sant Miquel del monasterio barcelonés de Pedralbes en 1346:

*[...] Se ha convenido entre la señora abadesa de Pedralbes y Ferrer Bassa, que el dicho Ferrer pinte con buenos colores al óleo la capilla de San Miguel [...] y que en ella represente los siete gozos de Nuestra Señora*

*Santa María, espaciosos y con todas las figuras que fueren necesarias [...] Todas las imágenes deben de tener las diademas y los pasamanos de oro de buena calidad [...] La señora abadesa debe dar al dicho Ferrer Bassa, por razón de esta obra; 250 sueldos, la abadesa paga al dicho Ferrer Bassa 100 sueldos, pagándole los 150 sueldos restantes cuando la obra esté acabada.*<sup>3</sup>

Los gremios se ordenaban bajo una serie de reglamentos, donde se daban instrucciones claras sobre cómo debían de ser realizadas las esculturas de madera y cómo debían pintarse, para proteger a quienes las encargaban de la mano de obra inferior.

Estos imagineros trabajaban en pequeños talleres, sólo con un aprendiz.

Los reglamentos tratan con cierto detalle la instrucción de éste (que debía de realizarse al menos durante siete años) y continúa dando consejos sobre los procedimientos precisos para tallar figuras y crucifijos:

*Nadie puede o debe trabajar en una festividad observada por la ciudad, ni por la noche, porque la oscuridad no permite el trabajo de nuestra profesión, que es el tallado.*

*Nadie de la profesión mencionada puede o debe hacer una imagen o crucifijo, o cualquier otra cosa perteneciente a la Santa Iglesia, si no la hace del material apropiado, o si la otra persona no se lo ha*

---

<sup>3</sup>: SUREDA , Joan: Historia Universal del arte. Románico/Gótico. VOLUMEN IV. Editorial Planeta, 1993, Barcelona pág. 292.

*ordenado, un clérigo o algún hombre de la Iglesia, o un rey o noble, para su uso. Y esto lo ha establecido el maestro de gremio porque alguno de nosotros había hecho obras que eran censurables y se hizo responsable el maestro.*

*Ningún trabajador de esta profesión puede o debe hacer un crucifijo o imagen que no se talle en una sola pieza. Y esto ha sido ordenado por el maestro del gremio porque estaban hechos de muchas piezas (en el margen se añade: Ningún trabajador de esta profesión puede o debe hacer una imagen de más de una pieza, excepto la corona, si no se rompe durante el tallado, entonces se puede dar por bueno; y excepto el crucifijo, que se hace de tres piezas: el cuerpo de una pieza y los brazos. Y esto lo ha establecido el maestro del gremio porque uno de nosotros había hecho imágenes que no estaban bien construidas, eran buenas o apropiadas, porque se habían hecho de muchas piezas.<sup>4</sup>*

En Francia, el rey nombra a dos maestros del gremio para supervisar las normas establecidas por sus reglamentos, con autoridad para imponer multas por cualquier infracción.

Los reglamentos generales relativos a la pintura de la escultura eran similares a los de los *ymagiers-tailleurs*, aunque se permitía a los pintores tomar tantos aprendices como desearan y trabajar por la noche; en concordancia con los reglamentos establecidos para los escultores, los comentarios más detallados se ocupaban del aspecto técnico de su labor:

---

<sup>4</sup>: Citado por WILLIAMSON, PAUL: *Escultura gótica 1140 – 1300*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1997, pág. 30. DEPPING, H.B.: *Réglements sur les arts et métiers de Paris, rédigés au XIII siècle, et connus sous le nom du Livre des Métiers detiene Boileau*, Paris, 1837 págs. 156 y 157.

*Ningún pintor de imágenes debe o puede vender algo como dorado si el oro no se ha aplicado sobre plata; y si el oro se ha aplicado sobre estaño y se vende como dorado, sin decir que la obra es imperfecta, entonces el oro y el estaño y todos los demás colores deben ser raspados; y quienquiera que haya vendido tal obra como dorada debe rehacerla del modo apropiado y legal, y pagar una multa al rey a juicio del preboste de Paris.*

*Si los pintores de imágenes aplican plata sobre estaño, la obra es imperfecta, si no se les ha ordenado hacerlo así o se ha declarado en el momento de la venta; y si se vende sin decirlo, la obra debe ser raspada y hacerla del modo apropiado y legal, y debe pagarse una multa al Rey del modo estipulado arriba.*

*No deben quemarse las obras imperfectas de la profesión arriba mencionadas por respeto a los santos en cuya memoria se realizaron.<sup>5</sup>*

Hasta el siglo siguiente no se encuentran en el resto de Europa pruebas documentales de esta índole, hecho que no excluye la existencia de las mismas.

Sin duda existían variaciones entre los reglamentos de los distintos países. Así, por ejemplo, en Italia las imágenes de los crucifijos solían estar realizadas en cinco piezas: brazos, piernas y torso (incluida cabeza), que se tallaban por separado y se unían antes de ser policromado.

---

<sup>5</sup>: Citado por WILLIAMSON, PAUL: *Escultura gótica 1140 – 1300*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1997, pág. 31.

En cuanto al tipo de material utilizado, podemos concluir que se emplearon diferentes tipos de madera, dependiendo de la disponibilidad de cada país.

En el norte de Europa era común el roble y el nogal, mientras que en España e Italia predominaban el pino o el álamo. En cualquier caso siempre se evitaba el empleo del duramen en las esculturas de gran tamaño, para evitar que se rajaran.

Las esculturas de madera, especialmente las de culto, se repintaron con regularidad a partir de la Edad Media, por lo que muchas de ellas nos llegan con una policromía muy diferente de la original. Estos repintes distorsionan y embotan la talla original de la escultura. Afortunadamente las restauraciones que se realizan actualmente dejan ver de forma más clara la verdadera estética de la escultura.

## LA CONCEPCIÓN NATURALISTA DE LA ESCULTURA

La austeridad propia de las construcciones cistercienses, en las que apenas había lugar para lo decorativo, hizo que el hierático naturalismo románico dejase paso a la escultura de origen francés que buscaba la verdad de los seres y de las cosas de la Naturaleza.

No hubo un cambio brusco; ese naturalismo penetró y se expandió lentamente por los caminos de la peregrinación, y fueron los grandes maestros, como el Maestro Mateo, los primeros en abandonar en plena época románica las rigideces y hieratismos propios de ella, al igual que lo habían hecho, aunque con mayor decisión, los artífices del norte de Francia.

El proceso fue lento, pero el naturalismo se fue apoderando de las figuras. De esta manera, los personajes del Antiguo y Nuevo Testamento dejan de ser personajes columnarios para adquirir pleno volumen y entablar un diálogo pétreo. En la primera mitad del siglo XIII se empieza a advertir en varias obras diseminadas del territorio hispánico: en la Catedral de Ciudad Rodrigo, en la colegiata de Toro, en la Catedral de Cuenca, en la Catedral de Salamanca, en la colegiata de Tudela...

Ese temprano volver los ojos a la realidad hizo que a mediados del siglo XII, al mismo tiempo que se levantaban las grandes catedrales, se fuesen formando importantes talleres escultóricos encargados de convertir los muros en imágenes de lo divino y de lo humano con la mirada cada vez más puesta en la naturaleza.

La divinidad deja de ser concebida como juez triunfante para convertirse en Dios-hombre que sufre, sangra y muere en la cruz.

Este cambio de concepción religiosa, que influyó de forma decisiva en el arte, estuvo profundamente ligado a la caída del mundo feudal y a la crisis que afecta a la propia evolución de la Iglesia en el siglo XIII.

La cruz deja de ser el título de gloria de Dios, para convertirse, por mediación de la sangre, en el sufrimiento y muerte, en el lazo que une al pueblo sufriente con la divinidad, en el símbolo del triunfo de la vida.

El hombre gótico encuentra una fe que no se basa en el temor, sino en la realidad de un cotidiano sufrimiento. De esta forma las imágenes plásticas en la época gótica dejaron de ser servidoras del poder y se convirtieron en el espejo de sentimientos y preocupaciones humanas.

Pintores y escultores de la época plasmaban en fachadas y, sobre todo, en retablos la vida del Dios hombre.

El arte de los retablos es testigo y generador de una nueva forma de concebir el mundo. Fue Francisco de Asís uno de los primeros hombres de la Iglesia que manifiesta alcanzar el verdadero camino a través de la fe que proviene del Cristo Crucificado.

Las llagas de la pasión y muerte de Cristo comienzan a adquirir para la humanidad medieval el carácter de la vía de Salvación. Este elemento se expresa claramente en el Sepulcro del infante don Fernando de la Cerda, en el Monasterio de las Huelgas (Burgos), sobre cuya caja decorada con escudos de Castilla y León se dispone el Cristo Crucificado.

De los ciclos de la vida de Jesús: nacimiento e infancia, vida pública y Pasión, es precisamente este último el que muestra más profundamente el cambio que sufre la religiosidad en los siglos del gótico, aquellos que dan paso a la Naturaleza corruptible y mortal de aquel Dios que hasta entonces se manifestaba Todopoderoso.

A partir del siglo XII se intensifican las imágenes sobre la Pasión de Cristo. El Cristo Crucificado, el Dios hombre, clavado en la cruz impulsa más a sentir que a comprender.

Los escritos también expresan con palabras el cambio de sensibilidad sufrido.

Buenaventura, el primero de los pensadores franciscanos, proclama que Cristo crucificado:

*es la llave, la puerta, el cambio y el esplendor de toda la verdad, que el Crucificado es el medio de todas las ciencias y que el cristocentrismo es lo único que permite al ser humano llegar al conocimiento de la divinidad”.<sup>6</sup>*

El artista, ya sea pintor o escultor, intenta exaltar la figura del hombre que sufre en la cruz, y es en la representación del Cristo Crucificado donde el propio escultor otorga la importancia: manos, pies y costado derecho comienzan a sangrar, tal y como describe Santa Brígida, princesa de Suecia, en sus Revelaciones, aprobadas por varios Sumos Pontífices y traducidas de las más acreditadas ediciones latinas:

*... Pusieron los pies el uno sobre el otro, como si estuvieran sueltos de sus ligaduras y los atravesaron con dos clavos, fijándolos al tronco de la cruz por medio de un hueso como habían hecho con las manos... Entonces le pusieron otra vez en la cabeza la corona de espinas, apretándosela tanto que bajó hasta la mitad de la frente, y por su cara, cabellos, ojos y barba comenzaron a correr arroyos de sangre, con las heridas de las espinas... Luego, en todas las partes de su cuerpo que se podían divisar sin sangre, se esparció un color mortal. Los dientes se le*

---

<sup>6</sup>: HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL: Volumen V. *La época de las catedrales*. Joan Sureda. Ed. Planeta. Barcelona 1995, pág. 137.

*le apretaron fuertemente, las costillas podían contársele; el vientre, completamente escuálido, estaba pegado al espinazo y las narices afiladas, y estando su corazón para romperse, se estremeció todo su cuerpo, y su barba se inclinó sobre el pecho. Viéndolo ya muerto, caí sin sentido. Quedó con la boca abierta de modo que podían verse los dientes, la lengua y la sangre que tenía dentro; los ojos le quedaron medio cerrados, vueltos al suelo, el cuerpo ya cadáver, estaba colgado y como desprendiéndose de la cruz, inclinadas hacia un lado las rodillas, apartándose hacia otro los pies, girando sobre los clavos.<sup>7</sup>*

El fiel de la época gótica encuentra de esta forma el camino de su fe, no una fe basada en el temor, sino levantada sobre la realidad de un sufrimiento, en un morir para renacer.

---

<sup>7</sup>: *Celestiales revelaciones de Santa Brígida, princesa de Suecia, aprobadas por varios Sumos Pontífices y traducidas de las más acreditadas ediciones latinas por un religioso doctor y maestro en Sagrada Teología*". Madrid, 1901, Revelaciones IX y LII.

## LA REPRESENTACIÓN DE CRISTO CRUCIFICADO

Las características de los cristos crucificados durante la nueva etapa gótica, experimentan una serie de transformaciones iconográficas.

Estas modificaciones no se producen radicalmente, sino que la imagen se ve sometida a un progresivo cambio, en el que numerosas ocasiones se produce una mezcla de estilos. La nueva iconografía impone el cambio de numerosos aspectos de la figura:

**La anatomía** del cuerpo adquiere formas más suaves y naturalistas. El modelo esquemático de tipo bizantino del románico, desarrollado también durante el siglo XIII, se sustituye por un modelado más realista del cuerpo.

Los miembros del cuerpo se doblan, y especialmente las piernas abandonan el paralelismo románico, para flexionarse una sobre otra (generalmente la derecha sobre la izquierda) y unirse los pies en un único clavo.

**La cabeza** se inclina sobre el hombro derecho. Durante finales del siglo XIII y comienzos del XIV no porta nada en la cabeza, pero al avanzar el siglo comienza a llevar indispensablemente una corona de espinas, hasta llegar a convertirse en el atributo gótico más importante. Su importancia ha sido tal, que actualmente la mayoría de los cristos la llevan, e incluso algunas imágenes han sido retalladas para poder colocársela a modo de postizo o añadido.

La corona de espinas también evoluciona, y si durante los primeros años se representa como un simple cordón, avanzando el siglo XIV se añaden a la misma espinas entrelazadas.

El rostro también cambia y generalizadamente se representa a un cristo ya muerto, con los ojos cerrados y en actitud serena. A partir del siglo XIV, esta actitud no es siempre así, y se introduce también la versión de un cristo sufriente y agonizante.

**El paño de pureza** es largo como el de los cristos románicos, pero, a diferencia de estos, el borde inferior no adquiere un paralelismo horizontal, sino que se dispone asimétricamente en diagonal, cubriendo una rodilla y dejando la otra al descubierto. La forma más habitual de sujeción es la de un nudo bajo el costado. Los pliegues generados por el nudo caen en sentido vertical, mientras que los creados en la parte restante del paño toman forma de U o V.

Otras formas de sujeción muestran los extremos finales del paño asomados por los costados de la figura (indistintamente por el costado derecho o izquierdo, o ambos costados a la vez). También es habitual, aunque menos frecuente, la aparición del extremo final del paño en la parte central de la figura. En estos casos la tela adquiere mayores proporciones y se presenta en forma de triángulo invertido.

## EL CRISTO CRUCIFICADO EN GALICIA

Las imágenes más comunes de Cristo representan a la figura del Crucificado y el grupo del Calvario. Durante la época gótica, estas imágenes se ajustan a diversas tipologías.

Las del siglo XIII derivan de modelos románicos, conservando, la mayoría de ellas, el hieratismo y la frontalidad; otras son más idealizadas e introducen algún gesto de movimiento. Suelen mantener la corona, los pies paralelos con dos clavos hasta finales del siglo XIII, los brazos totalmente extendidos o flexionados a la altura de los codos, las manos abiertas con los dedos juntos y la anatomía bizantina.

A finales del siglo XIII y principios del XIV se introducen los tres clavos, se suprime la corona y se representa a Cristo con el cabello suelto. El paño de pureza se reduce hasta por encima de la rodilla y desaparece por completo la túnica.

### SIGLO XIII

Entre los crucificados del siglo XIII más representativos caben destacar los de Mougás y Fomelos de Montes (en el Museo Diocesano de Tui) y el de San Fiz de Cangas ( en Pantón, Lugo).

**Los Cristos de Mougás y Fomelos de Montes**, bastante deteriorados, presentan la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha, un largo *perizonium*, que muestra ambas rodillas pero que esconde dicha articulación por su parte posterior, y una anatomía estilizada. El primero de finales del siglo XIII, mientras que el segundo es más avanzado.

**El Calvario de San Fiz de Cangas** procede de una pequeña capilla próxima a la parroquia del mismo nombre, antiguo templo de monjas benedictinas. Aunque el soporte se encuentra en buen estado, ha perdido prácticamente su policromía. El Cristo crucificado, sobre una cruz de gajos, se representa con corona real, cabeza inclinada

hacia la derecha y rostro apacible. La anatomía es de tipo bizantino, marcándose considerablemente las costillas, vientre redondeado y leve desplazamiento de la cadera. El *perizonium* se organiza con pliegues angulosos en el frente y más largos y verticales a los lados. El paño se recoge en un nudo en el lado derecho, bajo el que se descubre parte del muslo.

Las figuras de la Virgen y San Juan muestran la misma serenidad en los rostros y sus indumentarias reflejan pliegues verticales y angulosos, al igual que el paño de pureza de Cristo.

La corona real que porta y el tipo de anatomía es típica de los modelos románicos, pero la inclinación de la cabeza y la disposición de las manos y las piernas clavadas a la cruz con tres clavos, responden a los primeros tipos góticos castellanos del segundo tercio del siglo XIII.

Más concretamente, el Crucificado de San Fiz se aproxima mucho a un tipo vallisoletano que se supone inspirado en la orfebrería (cruces esmaltadas de Limoges) y que se sitúa entre el segundo tercio y finales del siglo, donde el tratamiento anatómico es más naturalista.

Los ejemplares más parecidos al de San Fiz son los del Museo Nacional de Escultura y el Museo Diocesano de Valladolid, ambos del segundo tercio del siglo.

#### SIGLO XIV

Los crucificados del siglo XIV nos muestran rasgos más naturalistas, que evolucionan paulatinamente a los tipos patéticos y sangrantes. A partir de modelos prestigiosos foráneos, como el de Perpignan y Colonia, de la primera década del siglo XIV, se propagan por Castilla los modelos de “crucifijos dolorosos”, con la anatomía muy marcada y coágulos de sangre en las heridas. El paño de pureza, muy amplio, cubre las caderas hasta las rodillas. Los pies se cruzan en rotación externa: el inferior se

dispone en vertical y el superior, doblado hacia el espectador, es el que realiza la rotación.

Entre los crucifijos gallegos conservados destacamos los ejemplares lucenses de la parroquia de San Pedro Félix de Hospital de O Incio y de San Juan de Portomarín, el Cristo de la iglesia de Santa María de Mixós (Monterrey, Orense), los calvarios de la capilla de *Sancti Spiritus* de la catedral de Compostela y de la capilla de los Condes de la iglesia de Santa María de Gracia de Monterrey, el Crucificado de Santa Clara de Santiago, los famosos de la catedral de Orense y Fisterra, los de Santo Domingo de Tui, los de San Francisco de Viveiro y Santa María del Camino de Muros.

**El Crucificado de San Pedro Félix de Hospital de O Incio** representa a Cristo con los pies paralelos sujetos a la cruz con dos clavos. El largo paño de pureza se ajusta más al cuerpo y es más largo por la parte posterior. Los brazos se extienden completamente, las costillas se marcan con incisiones paralelas, el rostro, ladeado sobre la derecha, muestra una mirada baja de expresión dolorosa, coronada por una soga de espinos sobre un cabello en mechones con heridas sangrantes. A pesar de la tosquedad de los rasgos anatómicos del vientre y las costillas, y al empleo de cuatro clavos, más frecuente en ejemplares del siglo XIII, el tipo de rostro doloroso y el tratamiento de los pies, con las pantorrillas muy desarrolladas, permiten retrasar su cronología hacia la segunda mitad del siglo XIV. El paño de pureza es muy parecido al de los Cristos románicos de San Salvador dos Penedos (Allariz) y el de los Desamparados de la Catedral de Orense.

**El Cristo de San Juan de Portomarín** muestra un rostro sereno: ojos y boca cerrada y largo cabello dispuesto en varios mechones, con la cabeza inclinada hacia la izquierda. El paño de pureza, con pliegues en “V” en el centro, se ciñe en el lado derecho. El cuerpo se flexiona hacia la derecha y los pies se cruzan en disposición vertical, con un solo clavo. La anatomía ofrece formas naturalistas. Datado hacia la segunda mitad del siglo XIV.

A la misma tipología responde el **Crucificado de Santa María de Mixós** (Orense), aunque el cuerpo se representa más vertical, la cabeza se inclina levemente hacia la izquierda, y los brazos, con los dedos de las manos encogidos y crispados por el dolor, ofrecen menos tensión que los del Cristo de Portomarín. La corona con largos espinos debió de ser añadida posteriormente.

Las formas anatómicas más suaves y naturalistas, la esbeltez del cuerpo, los pies cruzados en vertical, la ausencia de corona y una expresión más serena, son los principales rasgos que diferencian a los crucificados de Portomarín y Mixós de otras tallas importantes del siglo XIV, como la de la catedral de Santiago, Santa Clara de Santiago y Monterrey, que ofrecen una curvatura de la cabeza y en cuerpo hacia la derecha, un paño de pureza más amplio, corona de espinos, piernas cortas y marcadas pantorrillas, pies en rotación externa y rostros con expresión de dolor.

Algunas de estas tallas tienen repintes posteriores de sangre en los brazos, pecho y piernas, coronas añadidas en la misma época, que distorsionan su tipología original. Esta sería similar a la de los relieves en granito del sepulcro de la Capilla Mayor de la Catedral de Orense, de la segunda década del siglo XIV, y al del tímpano de San Francisco de Pontevedra.

**El Cristo de Santa Clara** ofrece un rostro más sereno, el paño de pureza se cruza y se anuda en los dos costados de la cadera, vientre y costillas marcadas y corona de sogas. La disposición de los pies en rotación externa es similar en las tres tallas.

**Los Crucificados de la Catedral compostelana y de Santa María de Gracia de Monterrey** forman el grupo del Calvario, junto con las tallas de la Virgen y San Juan. El grupo de la catedral podría relacionarse con los cristos castellanos del siglo XIV que presentan la misma tipología.

El Cristo de Monterrey presenta unas formas anatómicas más suaves y esbeltas que el compostelano.

**El Crucificado de Santo Domingo de Tui** (Museo Diocesano), fechado hacia la segunda mitad o el tercer cuarto de siglo, presenta unas proporciones más estilizadas, y naturalistas, con miembros algo musculosos. Como el grupo anterior ofrece la pierna derecha flexionada y la izquierda casi en vertical, con los pies en rotación externa. El paño de pureza le cubre casi hasta la rodilla, anudándose a ambos lados y organizando pliegues angulares en el frente.

La imagen del santo **Cristo de la Catedral de Orense** fue traída de Fisterra por el prelado don Vasco Pérez Mariño (1333-1343). De su primer emplazamiento, el altar de la Cruz fue trasladado a la actual capilla, edificada en 1572 y luego ampliada en época barroca. El Cristo ha sido tallado en madera y posteriormente recubierto con un fuerte tejido de lino y una gruesa policromía. La profunda llaga del costado ofrece un relleno de fibra. La forma irregular de los brazos y su enlace con los hombros, concebidos para un Descendimiento articulado, junto con la apariencia blanda del cuerpo y el pelo natural, contribuyeron a que la imagen fuese considerada una momia.

Tanto el tratamiento formal de la imagen como los motivos dramáticos (rostro sangrante, boca entreabierta y ojos caídos) son similares al **Cristo de Santa María de Fisterra**, de donde procede el orensano, y ambos se atribuyen al mismo escultor. Los dos se representan con numerosas heridas en el cuerpo y grandes clavos que acentúan su dramatismo.

En el Crucificado de Santo Domingo de Tui se aprecian algunos rasgos similares a los citados ejemplares: cabello, barba y bigotes de pelo natural, corona de espinos, manos abiertas, piernas en vertical con los pies curvados en rotación interna. Sin embargo, la calidad artística es inferior y el dramatismo menos acentuado.

Dentro de los tipos de crucificados patéticos con rasgos naturalistas en el tratamiento anatómico, cabe destacar el **de San Francisco de Viveiro y Santa María del Camino (Muros)**, de formas estilizadas, pies curvados en rotación interna, marcada anatomía, ojos cerrados y boca entreabierta. En ellos el paño de pureza es largo y se anuda a ambos costados con pliegues en el frente, rasgos característicos de la segunda mitad del siglo XIV.

**El Cristo de Santa María del Azogue** (Betanzos) responde a la misma tipología: cuerpo estilizado, anatomía naturalista con heridas sangrantes, corona de sogas con espinas, piernas en vertical y pies cruzados en rotación interna, aunque en este caso el paño de pureza es diferente, más corto que en los citados modelos y cruzándose por el centro.

#### SIGLO XV

Los crucificados del siglo XV presentan una corona de sogas con espinas, una silueta enderezada, piernas en vertical con los pies cruzados en rotación interna y el paño de pureza más corto con pliegues angulosos en horizontal o en forma de “V”. La anatomía se presenta con rasgos más naturalistas (tórax, estómago y vientre perfectamente definidos), brazos en tensión, marcando la musculatura y formando un ángulo obtuso con el travesaño horizontal, dedos de las manos crispados por el dolor de los clavos, cabeza ligeramente ladeada a la derecha, rostro sangrante de acusado patetismo, con los ojos y boca entreabiertos, y cabello, barba y bigote distribuidos en mechones.

Entre los crucificados cabe destacar un grupo bastante homogéneo formado por **el Cristo de la capilla de Nuestra Señora del Portal (Ribadavia)**, **el de la Iglesia de San Salvador de Bergondo (La Coruña)**, el llamado **Cristo de las Batallas**

**de la Parroquia de Verín (Orense) y el Calvario e la Parroquia de Corvelle (Sarria)**, fechados hacia la segunda mitad o último cuarto del siglo.

**El Cristo de la capilla de Nuestra Señora del Portal (Ribadavia)**, que se caracteriza por su esbeltez y marcada verticalidad, así como de una anatomía de marcado carácter naturalista, destacando la talla del rostro y del cabello, rizado en tirabuzones al igual que la barba. El paño de pureza se ajusta al cuerpo, con numerosos pliegues revueltos y curvilíneos, anudados a la derecha. Todos ellos rasgos que recuerdan al castellano Juan de Valmaseda.

**El Cristo de la sacristía de la Parroquia de Vilabade (Lugo)**, articulado, es más estilizado que el referido grupo, y el paño de pureza se cruza y se anuda en el centro.

De cronología más avanzada, que enlaza ya con el incipiente renacimiento, son **el Cristo del altar mayor de Sto. Domingo de Ribadavia**, que se caracteriza por su esbeltez y marcada verticalidad. Destacan la calidad de la talla del cabello, rizado en tirabuzones, y rostro de carácter naturalista. El paño de pureza se ajusta al cuerpo, con numerosos pliegues curvilíneos, anudados a la derecha. Todos estos rasgos son muy similares al castellano Juan de Valmaseda.

La corriente del Cristo gótico doloroso renano del siglo XIV se extiende por España, y aunque especialmente se desarrolla en el área castellana, también se ha vinculado a esta tipología **el Crucificado de Vilachá en Castroncai, Samos (Lugo)**, de gran calidad y que se ajusta a los rasgos de rostro y cabellos alargados, gesto de dolor, cuerpo esbelto de largas extremidades, de amplio tórax con costillas marcadas. El paño de pureza se enrolla en los muslos, organizando finos pliegues.

Finalmente también se relaciona **el Cristo de Mera en Barcia, Navia de Suarna (Lugo)**, aunque de carácter más popular, con una clara influencia castellana en la forma del perizonium, ceñido con un nudo lateral, junto con el tamaño de la corona de espinas y la disposición de las costillas.

## LA IMAGINERÍA EN CATALUÑA

*A* diferencia del arte románico, que generalmente sólo vio la naturaleza a través de las copias, el arte gótico buscó en la realidad sus únicos modelos, que en un principio interpretó con cierto idealismo y libertad.

Los escultores catalanes tallaron de la misma forma la estatua que el relieve. Las cabezas, al principio, son desproporcionadas por su longitud en relación con la altura total de la imagen. A principios del siglo XV las cabezas van adoptando las proporciones naturales, y en las imágenes del retablo de Vich ya las vemos perfectamente redondas y proporcionadas.

La influencia de San Francisco hace que se destierren del arte las imágenes triunfantes de las majestades y se sustituyan por los Cristos desnudos y sin corona.

Debido a la influencia de la doctrina de San Francisco de Asís, los Cristos expresan el dolor, y consecuencia de ello es que todos tienen la cabeza inclinada hacia un lado. Ya desde el siglo XI se observa algún Cristo con la cabeza inclinada hacia un lado, aunque sin expresar sufrimiento en su cuerpo y cara.

Estudiaremos a continuación los rasgos característicos de los cristos de esta época, dedicando especial atención a la cara.

El pelo se trata al principio con pequeñas líneas paralelas, pero más adelante a grandes mechones. Las imágenes de los primeros tiempos tienen las cejas muy salientes y juntas, lo que da finura a la nariz, cuyas líneas laterales se unen con los arcos superficiales de un modo muy marcado. Este detalle va desapareciendo a medida que las caras adquieren redondez.

Las figuras del principio del período presentan un detalle arcaico que es el pronunciado saliente del párpado superior. Las imágenes de Jesús, principalmente en la Cruz, y

algunas Vírgenes, presentan los ojos desmesuradamente abiertos, lo que indica un mayor arcaísmo iconográfico, como los procedentes del tipo “triumfante”.

Las imágenes de madera de los siglos XIII y XIV muestran una nariz muy fina, casi angulosa, detalle que desaparece en el siglo XV.

Los carrillos salientes junto con el intento de dar gracia a las caras de las imágenes, apartándose así de los tipos iconográficos triunfantes, a que tan aficionada había sido la antigüedad románica, produjeron una sonrisa propia de las estatuas griegas arcaicas en algunas imágenes primitivas.

La barba aparece tratada por secciones verticales y algunas veces por rizados bucles en las imágenes del siglo XIV. En el siglo XV se trata más ampliamente.

En el estudio del desnudo, los escultores no obtuvieron gran fidelidad con el natural. Los Cristos fueron representados, en general, con las costillas muy marcadas y el estómago muy deprimido. Casi todos tienen proporciones excesivamente largas, especialmente de los brazos, en relación con las restantes partes del cuerpo. Las manos son de excesiva longitud y paralelismo, y los dedos muy uniformes.

Algunos Cristos de la época, queriendo expresar la falta de vida o la máxima debilidad, presentan el cuerpo descolgado, y consecuencia de ello, inclinado hacia un lado. Detalle que se acentúa más en las obras del Renacimiento.

Ya en los sepulcros de Poblet vemos aparecer un elemento en las imágenes que se representaron vestidas y que se había de generalizar en muchos ejemplares del siglo XV: los vientres abultados, de los que son buena muestra las imágenes del retablo de la Catedral de Tortosa.

Los Cristos presentan el cuerpo descarnado, detalle del avanzado realismo con el que se progresa. Así vemos, en pleno siglo XV, el descarnamiento más crudo en el Cristo de Perpiñán. Si bien puede considerarse como detalle de arcaísmo la falta de movimiento y de expresión que vemos en algunas imágenes, como las de los Descendimientos de San Juan de las Abadesas y de Erill la Vall.

Todas, o casi todas las imágenes de esta época, tanto en piedra como en madera, fueron policromadas valiéndose de tonos vivos para las últimas y más claros para las primeras. Los relieves en que se encontraba la figura humana también se policromaban, dándose muchas veces toques de oro a las partes más salientes. Las imágenes de madera, una vez talladas, se cubrían con trozos de tela que se estofaban, dándose encima algunas capas de yeso, procediéndose después al dorado y policromía. Desde mediados del siglo XV vemos muy empleada la estopa, en lugar de tela, prodigándose entonces las orlas en relieve, hechas con yeso.

Entre los Cristos más significativos destacamos **el Cristo de la iglesia de San Miguel de Montblanch**, con cabellos naturales, y que si bien tiene los caracteres de descarnadura y nariz delgada, propios del siglo XIV, la expresión de dolor que muestra y la proporción de sus miembros, nos inducen a considerarlo como obra de los últimos años de este siglo. Es también de este siglo **el Cristo de Orpi**, junto con **el Cristo de Berga y el Cristo del Museo de Santa Águeda de Barcelona**.

**El Cristo de Manresa**, del siglo XIII, junto con **el Cristo de Mollet, el Cristo de Balaguer, e Cristo de la iglesia parroquial de la Merced en Barcelona**.

De los tallados en el siglo XV, destacamos el Cristo conservado en el Museo Diocesano de Barcelona, el Cristo del Museo Municipal, cuya imagen está estofada, el devoto **Santo Cristo de Perpiñán**, notable por su exagerada descarnadura, que sobrepasa todo realismo. La delgadez espantosa de este Cristo, la tensión de los músculos del cuello, cuya cabeza cae hacia el lado derecho, el aspecto cadavérico de la cara, no ha dejado de impresionar vivamente al pueblo, siendo objeto de gran devoción. Esta imagen parece que fue realizada en 1429, y se localiza en la capilla que se levantó hacia 1540 ex profeso para recibirlo.

Son también de este siglo **el Cristo del Milagro de Solsona y el Cristo de la iglesia de San Antonio Abad de Cervera**, con pelo postizo.

## EL CRISTO CRUCIFICADO EN CASTILLA Y LEÓN

La renovación estilística que dio origen al gótico, tiene como punto de partida la influencia francesa, al igual que sucediera con el románico en los antiguos reinos de Castilla y León.

Los esquemas iconográficos que se desarrollan durante los tres siglos que abarca el espíritu gótico, sufren el mismo proceso de cambio paralelo a las transformaciones sociales.

El lenguaje abstracto utilizado durante el período románico se va sustituyendo poco a poco por un lenguaje naturalista. El paso al estilo gótico en la escultura castellana y leonesa se produce de forma gradual.

A partir del siglo XIII las imágenes de talla de madera aumentan progresivamente. Todas las iglesias y ermitas poseían sus correspondientes imágenes de culto. El número de las conservadas en Castilla y León durante los siglos XIII y XIV es muy numeroso.

Los temas más repetidos son el Cristo crucificado, en muchos de los casos formando parte de un Calvario, y la imagen de la Virgen con el Niño. El tema del Descendimiento va desapareciendo gradualmente durante en gótico, aunque a lo largo del siglo XIII se incorporan temas nuevos en la imaginería en talla, como el tema de la Anunciación, que anteriormente había estado reservado a la escultura monumental, e imágenes de santos.

A pesar del vasto territorio que abarca la región castellano-leonesa, los rasgos iconográficos se repiten de forma similar por toda su área, con variaciones apenas perceptibles, por lo que el estudio lo podemos realizar de forma generalizada, sin necesidad de subdivisiones, aunque en algunos momentos hagamos referencia al origen concreto de algunas de las imágenes.

De esta forma el estudio se realizará atendiendo a un orden cronológico.

No podemos dejar de mencionar el valiosísimo estudio realizado por Ara Gil sobre los crucificados vallisoletanos en su obra *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, editado en 1977 por la Institución cultural “Simancas”, donde realiza una clasificación de los mismos atendiendo a grupos tipológicos.

Otras aportaciones como *La imaginería medieval en la provincia de Soria* (Hernández Alvaro, 1984), son solo meras copias del estudio de Ara-Gil.

### **FINALES DEL SIGLO XIII – PRINCIPIOS DEL XIV**

En los Cristos crucificados del siglo XIII el hieratismo delata la permanencia a un mundo que no es todavía propiamente gótico, pero la suavidad de las formas y la humanización de la expresión señalan una transición irrenunciable.

Se mantienen algunos de los rasgos precedentes de época románica, como la corona real o la anatomía esquemática, aunque son elementos a extinguir.

Se sustituye el tipo de Cristo triunfante románico por el de Jesús muerto en la cruz, con los ojos cerrados y la cabeza inclinada sobre el hombro.

Los pies paralelos unidos a la cruz por dos clavos se mantienen representados hasta finales del siglo XIII, pero comienza a cambiarse la disposición, uniéndose por un solo clavo, hecho que genera que las piernas adopten una posición forzada cruzando una sobre la otra, normalmente la derecha sobre la izquierda.

El paño de pureza cubre desde las caderas hasta las rodillas, sujetándose principalmente por un nudo bajo el costado. La diferencia principal con los románicos no es la longitud del mismo, sino su forma de finalización; en línea horizontal en el

románico y en línea diagonal en el gótico. Esta diagonal viene generada por la nueva forma de sujeción del paño a un lateral, que además deja al descubierto total o parcialmente alguna de las rodillas, pudiendo ser anudados bajo el costado izquierdo, o sujetos con un lazo.

#### PAÑOS ANUDADOS BAJO EL COSTADO IZQUIERDO.

Entre los Cristos crucificados del siglo XIII, destacamos por la calidad de su talla, **el Cristo Crucificado de Curiel (Valladolid)**, actualmente conservado en el Museo Diocesano y Catedralicio de esta ciudad. Representa a un Cristo ya muerto, con los ojos y boca cerrados, de expresión serena. La anatomía es muy suave, de formas redondeadas. Los brazos se extienden casi en horizontal, ligeramente flexionados por los codos, y las manos abiertas, la pierna derecha sobre la izquierda, para unirse los pies en un único clavo. El paño de pureza es largo, dejando la rodilla izquierda al descubierto, y la derecha prácticamente cubierta. Se anuda bajo el costado izquierdo, sujetándose además por una cuerda, sobre la cual cae por delante un pequeño pliegue sobrante de forma triangular. Sobre la pierna izquierda caen los pliegues verticales, mientras que sobre la derecha se generan pliegues oblicuos y en forma de V. Este Cristo está datado hacia la segunda mitad del siglo XIII.

Son numerosos los cristos de finales del siglo XIII, cuyo paño de pureza adopta la forma del anteriormente citado.

Entre los cristos cuyo paño se anuda bajo el costado izquierdo, podemos diferenciar entre los que generan pliegues en forma de V centrados, o los que cuyos pliegues parten desde el costado opuesto al nudo.

De este primer grupo destacamos el **Cristo crucificado castellano del Museo Marés de Barcelona**, (nº inv. 744) de origen castellano aunque de procedencia desconocida, **el Cristo crucificado de la iglesia de san Martín de la Mota del Marqués (Valladolid)**, que presenta las manos abiertas, pierna derecha flexionada, pie derecho sobre el izquierdo en rotación externa y la cadera hacia la derecha.

De estas mismas características es el **Cristo de la iglesia parroquial de Casasola de Arión** de la provincia de Valladolid. Este Cristo de tamaño natural (mide 186 cm), representa a un cristo ya muerto, con los ojos y boca cerrados, con barba corta y redondeada. La anatomía es estilizada, con los brazos extendidos y las manos abiertas. El *perizonium* se anuda en el costado izquierdo, formando pliegues en forma de trapecio. Los pies se cruzan en rotación externa pero cada uno con un clavo.

Otra obra de características similares es el **Cristo de Villalar de los Comuneros** (Tordesillas), pero que se ha visto modificado por la multitud de retoques que ha experimentado. Presenta la cabeza retallada, pudiendo haber llevado corona real, actualmente con la barba y pelo retallados según gustos del siglo XVIII. Los ojos de pasta vítrea, y el paño de pureza ha sido retallado para acortar su longitud. Se trata de un cristo de tres clavos, de anatomía esquemática, con las costillas marcadas, los brazos ligeramente doblados por los codos y las manos abiertas.

**El Cristo Crucificado de Benafarcas del Museo Diocesano de Valladolid**, presenta los brazos flexionados por los codos y los pies en rotación externa. El paño de pureza está anudado bajo el costado izquierdo, y los pliegues que se generan en el otro lado, partiendo del costado derecho.

Esta misma disposición la sigue otro **Cristo crucificado castellano del Museo Mares de Barcelona** (nº inv. 828), cuyos pliegues adoptan una forma más zigzagueante.

#### PAÑOS ANUDADOS CON UN LAZO.

Durante este mismo período de finales del siglo XIII, principios del XIV, se sucede una variante en la disposición de paño, éste se sujeta mediante una lazada, en sustitución del habitual nudo.

En este grupo destaca el **Cristo del Museo Marés de Barcelona (nº. inv. 991)** procedente de Valladolid. Se sujeta bajo el costado derecho con un gran lazo. Deja la rodilla derecha al descubierto. Los pliegues caen verticales sobre la rodilla derecha, mientras que bajo el costado izquierdo son oblicuos y angulosos en diagonal.

De igual forma se anuda el **Cristo del Calvario de Cubillas de Sta. Marta**, en la provincia de Valladolid.

De esta misma disposición incluimos el **Cristo de la iglesia parroquial de San Cristóbal de Prádanos de Ojeda**. Cristo de tamaño natural, con los brazos muy cortos, formando un ángulo de 45° sobre la horizontal.

Y el **Cristo crucificado de la iglesia filial de Sta. María de Becerril de Campos** (Palencia), que representa a un Cristo ya muerto.

Con la misma lazada, pero un poco más avanzado cronológicamente, ya del primer tercio del siglo XIV, es el **Cristo de la iglesia parroquial de Villada** (Palencia). Este Cristo de características arcaicas, con las costillas marcadas y vientre abultado, muestra un paño decorado con líneas diagonales y motivos florales en azul oscuro sobre fondo blanco.

El **Cristo de la iglesia de San Miguel de Peñafiel** (Valladolid) es un cristo monumental, fechado entre 1280 y 1340. Presenta la cabeza inclinada a la derecha, con corona de espinas. La anatomía muestra un vientre abultado, con la cintura muy marcada. La rodilla derecha se proyecta hacia delante.

#### PAÑOS SUJETOS CON CAÍDAS LATERALES

Durante este mismo período se sucede otra forma de disposición del paño, que consiste en la aparición por ambos costados del cristo, a la altura de la cintura, de dos pequeños

sobrantes de tela, que coinciden de los extremos finales del paño. Estos pueden aparecer por ambos costados, o indistintamente sólo por uno de ellos. Forman un reducido trozo de tela que se superpone sobre la estructura general del paño (pliegues en forma de U o V).

En los ejemplares más arcaicos se puede apreciar un tipo de banda a la altura de la cintura, que en muchas ocasiones corresponde con la doblez del extremo superior de la tela, sobre la que aparecen estos dos extremos de tela..

Ejemplos de estas características son **el Cristo del Museo Mares con nº. inv.: 765**, procedente de Zamora. Imagen realizada con técnica tradicional pero con una iconografía innovadora en cuanto a la actitud del Cristo, posición de la cabeza y disposición del paño, que se sujeta con una banda tal vez formada por el propio extremo de paño girado, y unas pequeñas vueltas de tela superpuestas en ambos costados.

De igual particularidad es **el Cristo de la parroquia de Ntra. Sra. De la Victoria, de Pisuerga**, en la provincia de Valladolid, y actualmente en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid. Este Cristo, perteneciente a la segunda mitad del siglo XIII, es un Cristo muerto de cuatro clavos y de rasgos arcaizantes. Supone un claro ejemplo de la nueva liturgia y el cambio del Crucificado románico, vivo y con corona de rey, a uno muerto y más realista, pero sin caer en el patetismo del siglo posterior. El paño igualmente se forma superponiendo las dos pequeñas vueltas en ambos costados, y el borde superior se dobla, esta vez de forma rizada.

En la provincia de Soria encontramos ejemplares de éstas características como **el Cristo de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. De Muela, en Monteagudo de las Vicarías**. Cristo ya muerto, con una anatomía delgada, y cuyo paño se sujeta con una banda a la cintura sobre la que caen en ambos costados dos sobrantes de tela.

De esta misma provincia es **el Cristo de la iglesia parroquial de Espeja**, Cristo ya muerto, de cara afilada y barba bífida, con una anatomía de formas redondeadas.

Su paño de pureza, policromado en color blanco, con grupos de tres líneas horizontales en azul celeste y borde dorado, al igual que la banda dorada que lo sujeta, presenta dos pequeñas superposiciones en ambos costados.

En otros Cristos, la banda o dobléz del extremo superior del paño ya no aparece, y el paño se presenta sujeto con los extremos superpuestos en ambos costados o uno de ellos.

Tal es el caso del **Cristo del Museo Marés con n.º. de inv. 829**, sin brazos ni restos de policromía, pero de una delicada anatomía naturalista, y con un paño con sobrante de tela en ambos costados.

**El Cristo del Museo Marés con n.º. de inv. 759**, procedente de la Comunidad de Castilla y León<sup>8</sup>, y datado en la segunda mitad del siglo XIII, sigue las pautas góticas pero conserva la corona real y un rostro dulce y amable. Su paño de pureza presenta una sola vuelta superpuesta bajo el costado derecho, al igual que lo hace **el Cristo de la iglesia parroquial de Segura del Toro, en la provincia de Zamora**. Esta imagen, de una anatomía más arcaizante, muestra un paño que se sujeta mediante un recogido con un sobrante colgado de la cintura bajo el costado derecho, mientras que el resto del drapeado forma pliegues en forma de V.

## SIGLO XIV

Durante el siglo XIV el tema del crucificado sufre importantes modificaciones. El esquema creado durante el siglo XIII se mantiene, pero el creciente naturalismo y el

---

<sup>8</sup>: La gran mayoría de obras procedentes de la Comunidad de Castilla y León del Museo Marés presentan una procedencia sin determinar, en cuanto a la provincia concreta y la localidad. Se ha mencionado en numerosas ocasiones que esta escasa información se debe al hecho de poder evitar posibles reclamos del lugar de procedencia de las obras.

aumento de la sensibilidad religiosa, lo transforma hacia posturas más humanas. En la primera mitad del siglo XIV se representa a un Cristo amable, de anatomía idealizada, de formas suaves y redondeadas, como el Cristo de la Catedral de Palencia. Pero ya durante el 2º tercio del siglo, comienza a desarrollarse una nueva tipología de cristo, el denominado gótico doloroso.

#### PAÑOS DE PUREZA ANUDADOS BAJO EL COSTADO DERECHO.

Aunque existen Cristos crucificados con el paño de pureza anudado bajo el costado derecho datados a finales del siglo XIII, principios del XIV, la mayoría de estas obras se realizan avanzado ya el siglo XIV.

**El Cristo gótico del Museo Nacional de Escultura de Valladolid**, de la segunda mitad del siglo XIII y adaptado a un Calvario que no es el suyo su original, todavía porta la corona de rey, aunque con los rasgos propios de gótico como son la pierna derecha entrecruzada sobre la izquierda que permanece casi recta, para unirse los pies en un único clavo, en rotación externa con el derecho de perfil. Su rostro muestra una actitud apacible. Los brazos se extienden ligeramente por encima de la horizontal y las manos permanecen abiertas. El paño de pureza se anuda bajo el costado derecho, generando bajo el mismo pliegues en sentido vertical, mientras que en el lado central izquierdo se crean pliegues en forma de U, más desdibujados a medida que descienden.

**El Cristo del Museo Marés (nº inv. 839)**, de origen castellano y procedencia desconocida, es un cristo de tres clavos que también lleva corona real. El cuerpo permanece recto, con la cabeza girada hacia la derecha. Presenta el idealismo de los

cristos franceses, de una belleza corporal no desfigurada por el sufrimiento o el dolor de los cristos de mediados del XIV. El paño de pureza es largo, cubriendo ambas rodillas. Está anudado bajo el costado derecho, formando pliegues en forma de V.

Durante la segunda mitad del siglo XIV, también se representa esta misma disposición. Los cristos catellano-leoneses de Museo Marés con nº de inv. 730, de la 1ª mitad del siglo, y el del nº de inv. 785 de la 2ª mitad del siglo XIV, son claras muestras de ello.

A partir de mediados del siglo XIV, culmina la formación de dos nuevas tipologías de cristos crucificados, lo que conlleva una modificación en el paño de pureza.

Por un lado nos encontramos con una serie de Cristos de canon corto y robusto, de origen pétreo, y por otro lado los denominados Cristos góticos dolorosos, fruto de las desgracias sociales de la época.

Los talleres escultóricos de las catedrales también ejercen su influencia en algunos Cristos tallados, tal y como ocurre con el **Calvario del Sepulcro de don Fernando de la Cerda**, en el Monasterio de las Huelgas de Burgos, donde se aprecian analogías estilísticas con las esculturas de las puertas de La Coronería. Este tipo de Cristos tienen como principal característica el canon corto, y robustez de piernas.

Estos mismos rasgos se observan en el **Calvario de la iglesia de Sta. María de Villalcázar de Sirga**.

La misma disposición se repite en el **Cristo de las Batallas de la Catedral de Palencia**, de época un poco más avanzada (figura nº 13). Este Cristo de tres clavos, muestra a un cristo ya muerto, con la cabeza delicadamente trabajada. El cabello, largo y abundante, cae en forma de tirabuzones, con corona de espinas. La anatomía es de formas suaves y musculosas en su afán naturalista.

La pierna derecha se entrecruza para unirse los pies en forzada rotación externa. El paño de pureza es largo, recogido en el costado derecho con un nudo, cubre la rodilla izquierda y deja la derecha al descubierto. En la parte central cae el extremo sobrante hacia fuera, formando un pliegue de forma triangular. El drapeado del paño forma pliegues lisos y verticales sobre la pierna derecha, y en forma de V sobre la izquierda. El perizonium está bellamente decorado, dorados y estofado en blanco, con motivos florales. De igual factura es el Cristo de la Catedral de Toledo.



FIG. 13: Cristo de las Batallas.

Desde mediados del siglo XIV hasta finales del mismo, el paño de pureza se alarga, hasta llegar a cubrir casi media pierna.

Tal es el caso del **Cristo de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Cuenca de Campos**, en la provincia de Valladolid, o el Crucificado de la Iglesia de san Miguel de Villalón.

### EL CRISTO GÓTICO DOLOROSO

El Cristo gótico doloroso surge como representación extrema del dolor humano a través de la figura de Jesús.

En un ambiente místico, preconizado por los franciscanos, y descrito por Santa Brígida<sup>9</sup>,

---

<sup>9</sup>: *Celestiales Revelaciones de Santa Brígida, princesa de Suecia, aprobadas por varios Sumos Pontífices y traducidas de las más acreditadas ediciones latinas por un religioso doctor y maestro en Sagrada Teología*, Madrid, 1901, Libro IV, Revelaciones IX y LII, págs: 248, 49.

se unen las frecuentes epidemias que sufre Europa, junto con la más horrible peste negra de 1348, que acabó con más de un tercio de la población.

El origen de esta corriente es europeo y comienza desde principios del siglo XIV en Europa.

Las primeras representaciones son tres obras maestras de la escultura europea:

- El Cristo crucificado del Duomo de Siena (hacia 1290-95), de Giovanni Pisano.
- El Santo Cristo de Colonia, de Sta. María in Kapitol (h. 1303-1304).
- El Devoto Cristo de Perpignan de la Catedral.

Este tipo de Cristos crucificados se extiende en España principalmente por el área castellano-leonés.

El grupo más numeroso es el de la provincia de Valladolid, formado por **el Cristo del Convento de las Huelgas Reales, el de la Iglesia de Sta. María de Peñafiel** (Museo Comarcal de Arte Sacro), **el de la Parroquia de Castronuño y el de la Parroquia de Mayorga de Campos**, procedente de la Iglesia del Salvador.

En la provincia de Palencia, **el Cristo de la iglesia de Sta. María de Carrión de los Condes, el de la parroquia de Amusco y el del Museo de Sta. Eulalia de Paredes de Nava.**

En Zamora **el Cristo de la iglesia de Sta. María de Castroverde de Campos**, anteriormente de San Nicolás, **el Cristo de la parroquia de Revellinos, y el de la ermita de la Soledad de Benavente.**

En León **el Cristo de la parroquia de Villafalé.**

En Salamanca, **el Cristo de la iglesia de San Juan de Alba de Tormes**, y finalmente en la provincia de Ávila **el Crucifijo doloroso del Barco de Ávila.**

Todos ellos son fechables entre 1330 y 1340, y siguen las mismas características estilísticas que determinan el grupo, por lo que podrían tratarse de obras de un mismo taller:

La cabeza alargada muestra un rostro de expresión dramática, de pómulos muy marcados, con los ojos y boca entreabiertos, mostrando los dientes. El cabello es muy

largo, y se dispone en mechones en forma de tirabuzones muy puntiagudos, al igual que la barba.

La anatomía, deformada por el dolor, muestra la dilatación del tórax, señalando fuertemente las costillas, el abdomen hundido y vientre hinchado. Los brazos se elevan extremadamente por encima de la horizontal, formando una Y muy pronunciada, señalando los tendones y terminando con las manos crispadas. La pierna derecha se entrecruza sobre la izquierda, mostrando una hinchada articulación. Los pies se colocan verticalmente unidos por un solo clavo.



FIG. 14: Cristo gótico doloroso. Iglesia de Sta. María (Carrión de los Condes)

La corona no es un rasgo a destacar, ya que unos la llevan, adoptando la forma de un simple cordón, algunas con espinas intercaladas, y otros no.

El paño de pureza es largo, cubriendo la pierna izquierda, deja la derecha al descubierto. Nace por encima de la cintura, ocultando el ombligo y el vientre. Se recoge mediante un nudo en el costado derecho. Muestra un abundantísimo plegado, formado por pliegues verticales sobre la pierna derecha. El resto del drapeado del paño forma pliegues finos y paralelos en sentido oblicuo, en forma de U. El otro extremo final del paño se asoma por el costado izquierdo, finalizando los pliegues en zig-zag.

Los borbotones de sangre que caen de las manos, costado y pies, están en la mayoría tallados.

Dentro del citado grupo podemos incluir **el Cristo de la iglesia de Santiago de Trujillo** (Cáceres), realizado hacia 1345-1350. La influencia de este tipo de Cristo se extiende hasta el de Puente la Reina (Navarra).

## SIGLO XV

Durante la segunda mitad del siglo XV la figura del Cristo crucificado adquiere una nueva perspectiva. Se dan una nueva serie de características genéricas que afectan tanto al cuerpo como al paño de pureza. Estas vienen determinadas por la influencia flamenca o alemana.

El cuerpo adquiere una posición más rígida, con las piernas dispuestas en paralelo, los pies en rotación interna, y los brazos extendidos ligeramente por encima de la horizontal.

El *perizonium* comienza a acortarse. En un primer momento el paño cubre la mitad del muslo, para finalizar cubriendo solamente las caderas. Este rasgo se repite en los cristos crucificados europeos, a excepción de los italianos, cuyos paños mantienen su longitud por más tiempo.

Las formas se hacen más expresivas y nerviosas. Los pliegues se hacen más estrechos y angulosos, acentuándose los ejes diagonales de las composiciones.

Es el preludio a una nueva etapa de artistas con nombre propio.

El artista más representativo es Gil de Siloé, con su Cristo del retablo de la Cartuja de Miraflores (Madrid), cuyo paño se entrecruza por la parte delantera.

Son característicos los cristos realizados por el palentino Alejo de Vahía y su círculo. De entre ellos destacamos **el Cristo Crucificado del Museo de Sta. María de Becerril de Campos (Palencia)**, de anatomía esquematizada, con las costillas marcadas y el vientre abultado. Con corona de espinas talladas y los ojos y boca entreabiertos. Los brazos se extienden por encima de la horizontal. El cuerpo estirado y los pies en rotación interna. El paño de pureza llega hasta la mitad del muslo, entrecruzado por la parte delantera formando pliegues menudos y paralelos, en sentido diagonal.

Esta misma disposición del paño es la que siguen imágenes como **el Cristo de la Iglesia Parroquial de Sta. María la Seca de Medina del Campo, o el de la Iglesia Parroquial de Villaquerín, en la provincia de Valladolid.**

De estructura muy similar son el **Cristo de Viana de Cega**, procedente del antiguo seminario de Valladolid, o el **Cristo de la Iglesia parroquia de Aguilar de Campos o el de Tudela del Duero en Granja Tovilla**, todos ellos en la provincia de Valladolid, así como el **Cristo del Museo Marés (nº inv. 1058)**, cuyos paños de pureza se disponen cruzados por la parte delantera, con uno de los extremos colgando vertical por el lateral izquierdo.

De la misma estructura de perizonium que el modelo anterior, pero añadiendo en el lateral derecho otro extremo del paño más desplegado que el del extremo izquierdo, como agitado por el viento, son **el Cristo del Convento de Sta. Teresa de Valladolid** o el **cristo**, ambos en la provincia de Valladolid.

A finales del siglo XV comienza una nueva disposición del paño de pureza que determinará el esquema propio del siglo XVI: paño de pureza corto, basado en una banda de tela dispuesta horizontalmente, formando finos pliegues paralelos, con posibles recogidos anudados indistintamente en alguno de ambos costados.

## EL CRISTO CRUCIFICADO EN ANDALUCÍA

Poco conocidas son las imágenes de Cristos crucificados andaluces durante la época gótica. Las espléndidas tallas de crucificados renacentistas y barrocos han eclipsado la producción de otras épocas, llegando en muchos casos a olvidar su origen y evolución.

Recientemente se ha comenzado a estudiar más en profundidad las imágenes medievales andaluzas, que se ubican principalmente en las poblaciones de Sevilla, Córdoba y Cádiz.

Las antiguas definiciones sobre el crucificado gótico andaluz, que lo agrupaban dentro de la tipología castellana, con las alteraciones propias de índole popular, son sustituidas por un origen diferente.

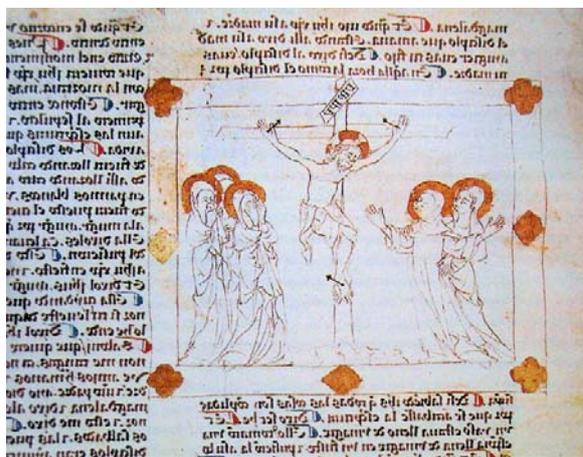


FIG 15: Cantigas de Alfonso X.

Parece ser que el precedente inmediato de los Cristos crucificados medievales andaluces se encuentran en las *Cantigas de Alfonso X el Sabio* y en su *Historia General*, donde la figura del Crucificado aparece miniada varias veces, especialmente en las cantigas 109, 113 y 190, representando a un Cristo de tres clavos cuerpo en forma de media luna, la cabeza inclinada exageradamente hacia la derecha y las piernas dobladas, con el pie derecho superpuesto sobre el izquierdo. El paño de pureza se dispone de la misma forma que lo hacen los de los Cristos andaluces, sujetándose con un amplio nudo y cubriendo ambas rodillas.

Lo cierto es que, a diferencia de los Cristos castellanos, la cabeza del crucificado andaluz se reclina exageradamente sobre el hombro derecho, llegando casi hasta la horizontal. El perizonium o paño de pureza suele cubrir ambas rodillas, aunque son numerosos los casos en que deja la rodilla derecha al descubierto, mostrando parte del muslo. El paño de pureza de los Cristos andaluces es más largo, sobrepasando por norma general ambas rodillas. Siempre aparece sujeto con un nudo, frecuentemente situado bajo el costado derecho.

## INICIOS DEL SIGLO XIV

### SEVILLA.

La representación más antigua que se conoce de un Cristo andaluz es el llamado **Cristo del Subterráneo**, situado originalmente en la parroquia sevillana de San Nicolás de Bari, actualmente se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Este Cristo, de pequeñas proporciones, es el ejemplo más arcaizante, con rasgos propios de transición románica. Su rostro es sereno e inexpresivo, de inmensa dulzura. Está datado hacia la 1ª mitad del siglo XIV.

De los primeros años del siglo XIV también destacamos tres cristos crucificados que se encuentran en la ciudad de Carmona. El más antiguo es **el Cristo del Convento de Madre de Dios**, de apenas un metro de altura, y del que su clausura no nos permite identificarlo más en profundidad.

**El Cristo crucificado de la iglesia de San Felipe**, de tamaño más pequeño del natural, se trata de un Cristo con claros rasgos arcaizantes, entre los que destaca una anatomía muy esquemática y plana, con los brazos excesivamente largos, y las forzadas posturas que adquieren la cabeza, inclinada hacia la derecha hasta la horizontal, y los pies, en rotación externa. El paño de pureza está formado por pliegues esquemáticos y más

naturalistas que el resto. Se sujeta bajo el costado derecho, llegando hasta las rodillas y cubriéndolas parcialmente.

El más interesante es el denominado **Cristo de los Desamparados, de la iglesia de San Salvador**. Se trata de una talla realizada en madera de encina, muy repintada.

Del conjunto destaca la amplitud del paño de pureza, y la disposición plegada y bien armonizada de sus pliegues.

Otra obra que pertenece cronológica e iconográficamente con las anteriormente citadas es el **Cristo Crucificado del Monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce** (Sevilla), que guarda gran semejanza con el de la iglesia de San Felipe de Carmona.

Pero es durante el segundo tercio del siglo XIV cuando surgen las dos obras más significativas de la plástica gótica andaluza, dos obras maestras que van a marcar el panorama escultórico, siendo base de referencia a otras futuras. Son el Cristo Crucificado de San Pedro ó de Sanlúcar la Mayor (Sevilla), y el denominado Cristo del Millón, de la Catedral hispalense.

**El Cristo de Sanlúcar la Mayor**, conservado en la iglesia de Santa María, pero que originalmente procede de la de San Pedro, representa la obra maestra de los crucificados góticos andaluces. Mide 170 cm por 155 cm. Según el estudio realizado por Ara Gil , parece ser que es de origen francés, concretamente procedente de la miniatura.

La cabeza, de suaves facciones y expresión triste, muestra a un cristo ya muerto, con los ojos cerrados. La disposición del cuerpo es muy forzada, fruto del sufrimiento que experimenta; se arquea violentamente hacia la derecha, mientras que la cabeza cae sobre el hombro contrario, inclinándose hasta la horizontal, adquiriendo la forma de media luna, anteriormente citada. A diferencia de toda la plástica anterior y de la época, la posición de los brazos es asimétrica ( hecho que sólo lo volvemos a ver en escasas obras renacentistas, como las de Juni, o en algunas barrocas), el brazo derecho cae por el peso



FIG. 16: Cristo de Sanlúcar la Mayor

del cuerpo, mientras que el otro se mantiene estirado por la caída del cuerpo hacia la derecha. El pie derecho se cruza sobre el izquierdo de una forma bastante irreal. La anatomía de formas suaves y armoniosas, refleja un buen estudio del natural, poco frecuente para su época. Marca correctamente la musculatura de los brazos, las costillas todavía muestran un paralelismo un tanto arcaizante, que se ve suplido por un abdomen y vientre muy realistas.

El resto del cuerpo está cubierto por un magnífico paño de pureza. Se trata de un paño de pureza largo, que casi alcanza la altura de los tobillos.

Se sujeta bajo el costado derecho mediante un voluminoso y original nudo, que genera extraordinarios pliegues muy naturalistas y delicados. Estos caen superpuestos sobre la pierna derecha, finalizando en suaves ondulaciones, mientras que el drapeado del resto forma pliegues en diagonal hacia el costado izquierdo en forma de U.

El paño está bellamente decorado. Finaliza en el borde inferior con pequeños flecos tallados. La policromía de color blanco está decorada por una cenefa en la parte inferior del paño, formada por varias líneas y pequeñas figuras geométricas de rombos y círculos, imitando piedras preciosas.

El aspecto más controvertido de esta obra es la datación de la misma. Muchas son las diferentes versiones y no todas ellas acertadas. En 1911 Serrano Ortega dice que se trata de "una hermosa escultura románica, anterior al XIV, pues la juzgamos que debió recibir culto en el período mozárabe", afirmando en 1915 que debía tratarse de una pieza del siglo XII. Más adelante, en 1925, George Weise la considera del siglo XIII, al igual que afirmara Geze de Francovich en 1938. M<sup>a</sup> Elena Gómez-Moreno en 1947 y

1951 la data ya en el siglo XIV, al igual que Martín González hacia 1970. Hernández Díaz en 1976 la sitúa en el gótico medieval y la califica como “pieza magistral de la estatuaria hispánica”, 1979 afirma que “podríamos situarlo a finales del Trecento, siendo quizás el último eslabón de la serie de Crucificados”. Por otro lado, Franco Mata opina que “el Crucifijo de Sanlúcar es una obra tan madura en su género y tan perfecta en su ejecución que muestra un artista lleno de inspiración, y los demás crucifijos de la serie son copias e interpretaciones más o menos notables. Precisando más en lo que respecta a la línea evolutiva dentro del arte europeo en el que se inserta, puede situarse en el segundo tercio del siglo XIV”<sup>10</sup>.

En este estudio comparativo, y teniendo en cuenta los diferentes aspectos iconográficos, estéticos y técnicos de la obra, podríamos datarla en la 1ª mitad del siglo XIV.

La influencia del Cristo de Sanlúcar se extiende fuera de Andalucía, como el Cristo de la capilla del Espíritu Santo de la Catedral de Santiago o el Cristo de Salinas (Palencia).

Otra de las grandes imágenes góticas andaluzas es **el Cristo del Millón, de la Catedral de Sevilla**, situado en la viga del Retablo Mayor. Forma parte del grupo escultórico del Calvario, está datado a finales del siglo XIV, aunque algunos autores lo sitúan ya en el siglo XV.

Este Cristo de tamaño natural (186 cm x 163 cm), está unido a la cruz con tres clavos. Presenta rasgos iconográficos muy similares al del Cristo de Sanlúcar, a excepción de la cabeza, completamente de perfil, y los pies, que son más frontales. El cuerpo adopta un movimiento brusco, arqueándose hacia la izquierda. Está cubierto por un amplio y largo paño de pureza, que cae desde la cintura hasta media pierna. Se sujeta con un gran nudo bajo el costado derecho. El drapeado del paño es muy elegante.

---

<sup>10</sup>: Historia del arte en Andalucía. V. III. Ediciones Gever, Sevilla, 1990. Citado por Enrique Pareja López y Matilde Megía Navarro, pág. 321.

CÓRDOBA

Córdoba también guarda una considerable serie de Cristos medievales de los siglos XIV y XV.

El que se considera más antiguo de todos ellos, “posiblemente anterior al año 1340”, y que Ramírez de Arellano lo data “a finales del siglo XIII o principios del XIV” es el llamado **Cristo de la Misericordia de la parroquia de San Miguel**. Este Cristo presenta una serie de desproporciones anatómicas como un torso muy pequeño en relación con resto del cuerpo, así como una cabeza excesivamente grande. El paño de pureza es corto, muy pegado al cuerpo y está formado por finos pliegues en sentido horizontal, adoptando una ligera ondulación entre las piernas.

Tanto la disposición del paño de pureza, como la posición que adopta el cuerpo pone en duda la datación de la obra a un período tan temprano. Siguiendo el estudio de los paños de pureza, el que presenta el Cristo de la Misericordia corresponde con un paño propio del Renacimiento, cuyas primeras representaciones pudieran datarse a finales del siglo XV, y desarrollarse plenamente durante el siglo XVI. Por otra parte la posición de las piernas separadas y en paralelo, así como la unión de los pies en forma de aspa, corresponden también con un período más tardío, de finales del XV y principios del XVI. Recordemos que en las representaciones de Cristos góticos, el paño de pureza es siempre largo, cubriendo una o las dos rodillas, total o parcialmente; la posición de las piernas no es paralela, sino que una (generalmente la derecha) se flexiona sobre la izquierda para unirse los pies en un solo clavo. Por otra parte, los brazos se elevan bastante por encima de la horizontal, pero lo que es también un dato significativo es la posición que adoptan los dedos de las manos, que en este Cristo se flexionan, mientras que uno de los rasgos góticos es la posición abierta de las manos, con los dedos completamente estirados.

Es por tanto, el Cristo de la Misericordia una obra posterior a la datación atribuida. Posiblemente de finales del siglo XV, pero sin duda una obra de escasa calidad técnica debido a sus desproporciones, de un escultor popular que ha querido introducir las innovaciones iconográficas bajo una plástica aún medieval.

Entre los Cristos crucificados cordobeses que guardan una relación iconográfica más cerrada con los magníficos Cristos de Sanlúcar y el Millón, son el Cristo de la Justicia y el Cristo de la Salud. Ambos han sido fechados por Laguna entre 1340 y 1345.

**El Cristo de la Justicia, del Museo Diocesano**, antes de la parroquia de San Pedro y después en la Casa de Ejercicios de San Antonio, es un cristo de tamaño natural, que adopta un ligero arqueamiento en forma de media luna hacia la izquierda. La cabeza se inclina exageradamente sobre el hombro derecho, pero sin dejar de mirar al frente. El cabello es largo y ondulado, con barba corta. El rostro presenta los ojos y la boca abiertos, mostrando un Cristo vivo todavía agonizante. El modelado del cuerpo es suave, aunque con esquemas todavía arcaizantes. La pierna derecha se entrecruza sobre la izquierda para unirse los pies en un solo clavo. El paño de pureza es largo y muy voluminoso. Anudado bajo el costado derecho, deja la rodilla derecha al descubierto, mientras que cubre holgadamente la izquierda. Los pliegues son lineales, adquiriendo forma de U en la parte izquierda. Se le ha querido relacionar con el Cristo de Sanlúcar la Mayor de Sevilla, aunque sin la calidad que presenta esta última.

**El Cristo de la Salud, del Convento de las Salesas**, pero procedente de la iglesia de San Francisco, guarda el mismo planteamiento iconográfico que el Cristo de la Justicia tanto en la disposición del cuerpo como el paño de pureza, aunque se trata de un cristo ya muerto.

## **MEDIADOS DEL SIGLO XIV.**

### SEVILLA

De mediados del siglo XIV destacan el Cristo de la Buena Muerte, de la iglesia mudéjar de *Omnium Sanctorum* (Sevilla) y el Cristo de San Agustín, ubicado en la iglesia de

Roque de Sevilla, procedente del Convento de San Agustín, ambos desaparecidos durante 1936.

**El Cristo de la Buena Muerte**, de la iglesia mudéjar de *Omnium Sanctorum*, era un cristo de tres clavos, sobre cruz de gajos o árbol de la vida. El cuerpo se arquea ligeramente hacia la izquierda, la cabeza tan solo se inclina sobre el hombro derecho, con largos y ondulados cabellos, y los pies rotan externamente un poco forzados. La anatomía de formas suaves está cubierta por un largo *perizonium* anudado en el lado derecho, deja una abertura que muestra el muslo y la rodilla derecha, y cubre completamente la pierna izquierda. Un estudio realizado por Gestoso en 1889, sitúa la fecha de su ejecución paralela a la restauración del templo después del terremoto de 1356. Hernández Díaz lo sitúa tanto en 1937 como 1979 en el siglo XIV.

**El Cristo de San Agustín**, también de tres clavos sobre cruz de gajos, presenta unas características que lo aproximan a un cristo más hierático y sereno, de carácter castellano. El cuerpo se dispone en vertical, con los brazos extendidos y las manos abiertas en la misma dirección, la pierna derecha se dobla sobre la izquierda. La cabeza cae marcadamente sobre el hombro derecho, mostrando el perfil de la misma. La anatomía es muy esquemática, y contrasta con el bello *perizonium* que le cubre. El paño de pureza es largo y se anuda en el lado derecho dejando una abertura que deja al descubierto el muslo y la rodilla derecha, cubriendo totalmente la izquierda. El drapeado del paño esta formado por numerosos y pequeños pliegues que recuerdan al del Cristo de Sanlúcar la Mayor. Los caídos sobre la pierna derecha desde el nudo finalizan en una elegante línea zigzagueante. Ortiz de Zúñiga menciona que fue encontrado en 1314 en un subterráneo del Campo de los Mártires e instalado en una capilla propia del Convento de san Agustín, y el abad Gordillo afirma que en esa fecha se fundó su capilla en el Convento.

Dentro de este mismo bloque, destaca la imagen del **Cristo crucificado de la Sangre**, conocido también como **el crucificado de los Maestre, de la parroquia de San Isidoro (Sevilla)**, que tanto M<sup>a</sup> Elena Gómez.Moreno, como Guerrero Lovillo lo sitúan

en el siglo XIV. Hernández Díaz lo fecha en la segunda mitad del siglo, a pesar de sus esquematismos, de los que Duran y Ainaud los definen como la pulcra estilización de la anatomía.

### CÓRDOBA.

En Córdoba esta serie de Cristos están encabezados por el **Cristo de la Merced o de las Mercedes**, nombre del Convento donde estuvo, hasta que fue trasladado desde Antequera en 1354, según la tradición recogida por Ramírez de Arellano.

El Cristo recoge, sin duda, rasgos característicos de diferentes estilos. Por una parte Laguna Paul (quien lo fecha a finales del siglo XIV) aprecia influencias de los crucificados de San Francisco y San Pedro de Córdoba, con claras connotaciones francesas, pero con una clara expresividad dramática. Por otra parte, Franco Mata lo relaciona con la corriente germana de los cristos castellanos, recogiendo del Cristo de Santiponce la complicada disposición del paño y la actitud forzada de los pies, datándolo a finales de siglo.

El dramatismo de la expresión de la cara, con los ojos entreabiertos y la boca abierta, muestran todo el dolor y agonía del sufrimiento. La anatomía guarda rasgos arcaizantes, como las marcadas costillas y pectorales, pero el paño de pureza es sin duda un reflejo del utilizado en los Cristos góticos dolorosos castellanos.

Se trata de un paño muy voluminoso, anudado bajo el costado derecho con un nudo hacia arriba del que caen multitud de pliegues en sentido vertical. Sobre la pierna derecha el drapeado de los pliegues del paño adopta la forma de V.

### FINALES DEL SIGLO XIV.

A finales del siglo XIV se suceden una serie de cristos crucificados que sirven de conexión entre los siglos XIV y XV.

## SEVILLA

En Sevilla destaca el **Cristo del Crucero, de la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves**, en Benacazón (Sevilla). Datado entre 1380 y 1390, Hernández Díaz lo sitúa a comienzos del siglo XV, a pesar de su arcaísmo. Se trata de un cristo de tres clavos, de suave anatomía, pero arcaizante y esquemática. Los brazos completamente estirados finalizan con las manos abiertas, la pierna derecha se dobla sobre la izquierda, para unirse en un solo clavo con una forzada postura en los pies. La cabeza se gira a la derecha. El paño de pureza anudado a la derecha, deja parcialmente al descubierto la rodilla derecha, cubriendo completamente la izquierda. Los pliegues que forman son muy esquemáticos y poco naturalistas. Caen de forma vertical sobre la pierna derecha y en forma de V sobre la izquierda, como recuerdan muchos cristos castellanos del siglo anterior.

Otros cristos crucificados del siglo XV los encontramos en Écija, destacando el **Cristo del Olvido, de la iglesia de San Juan**, y el utilizado también como yacente **Cristo Crucificado de la ermita del Castillo de Lebrija**, con los brazos articulados.

Otra imagen destacable es el **Cristo crucificado de Santiago de Utrera**, datado hacia el año 1400.

## CÓRDOBA

En Córdoba destaca el **Cristo del Calvario de la Capilla de Villaviciosa de la Catedral**. Fechado hacia mediados del siglo XV, la imagen del cristo se presenta muy avanzada ya en su época, con un paño de pureza corto, entrelazado por la parte delantera, con un drapeado formado a base de pequeños y finos pliegues en sentido horizontal, el sobrante cae por el lado derecho hasta la rodilla. Las piernas ya se disponen en paralelo, con los pies unidos en forma de aspa.

## CÁDIZ

En la provincia de Cádiz se encuentra **el Cristo de la Viga de la Catedral de Jerez de la Frontera**, original de la segunda mitad del siglo XV, y restaurado en 1817. Se trata de un claro ejemplo de transición entre el gótico y el renacimiento, con las piernas ya separadas y paralelas, con los pies unidos en un solo clavo en forma de aspa, las manos cerradas y la cabeza cayendo sobre el hombro derecho. El paño de pureza se adapta a las nuevas formas renacentistas. Se trata de un paño de pureza corto, sujeto con una doble cuerda, que se entrecruza por la parte delantera y cuyo extremo sobrante cae bajo el costado derecho. Los pliegues son lineales y paralelos.

Otros cristos a destacar son **el Cristo de la parroquia de Nuestra Señora de la O, de Rota**, de finales del siglo XV, y **el Cristo de la parroquia jerezana de San Miguel**.

En Huelva destacan **el Cristo de Santa Clara de Moguer**, y **el Cristo del Monasterio de La Rábida**, traído de Galicia para sustituir a otro igual destruido en 1936.

Hacia 1500 la evolución cronológica y artística de los Cristos góticos andaluces finaliza con una serie de crucificados entre los que se encuentran **el Cristo de la parroquia de Santa María de las Nieves**, de la Rinconada en Sevilla, cuyo paño de pureza muestra claramente las nuevas tendencias renacentistas recogidas en un paño corto con finos pliegues horizontales, y el denominado **Cristo de los Corales, del Monasterio de Santa Paula de Sevilla**, del círculo de los discípulos de Pedro Millán.

## CONCLUSIÓN

**E**l artista gótico experimenta un cambio en la interpretación del Crucificado, éste es la representación del Hijo del Hombre que sufre en el Calvario.

La iconografía de esta época se ve fuertemente influenciada por las dramáticas descripciones de los místicos, como Santa Brígida en sus *Revelaciones*, ó el Pseudo Buenaventura en sus *Meditaciones*. Nacen así las llagas en las manos, los pies y el costado, con abundante sangre. Los ojos se reflejan entreabiertos y sufrientes.

A finales del siglo XIII aparece el modelo llamado Gótico Doloroso, presa del dolor y sufrimiento.

Esta nueva interpretación de la figura de Cristo se plasmará en nuevas interpretaciones que serán reflejadas en el cuerpo de Cristo.

Los pies ya no se ven atravesados por dos clavos, sino que un solo clavo traspasa ambos pies, superpuestos en un característico quiebro, desapareciendo así el paralelismo de las piernas.

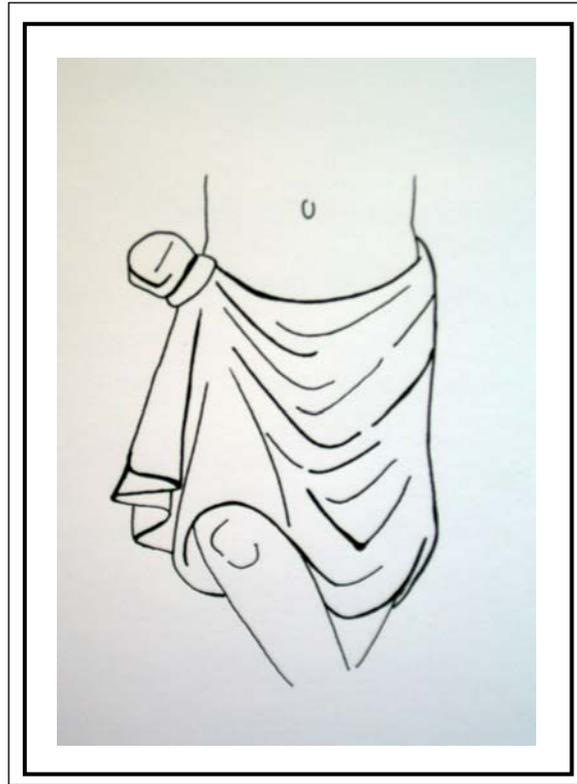
El cuerpo entero abandona su hierática verticalidad, y se arquea, desplazando la cadera y doblando una pierna sobre la otra. La cabeza cae hacia el hombro derecho, mostrando un rictus de dolor.

Todos estos cambios repercuten de forma muy directa en la nueva disposición que adopta el paño de pureza.

El resultado del estudio de los Cristos góticos desvela que durante esta época el paño de pureza se ejecuta conforme a una disposición que básicamente vemos repetida en todos estos crucificados:

El *perizonium* está anudado a la cadera, generalmente a la derecha, cubriendo una rodilla, la izquierda, y dejando la otra al descubierto. El plegado busca, sobre todo, los efectos plásticos, con escasos y marcados pliegues con caída vertical bajo el nudo y en composiciones forma de U, V o diagonal en el resto del paño.

## GENERAL

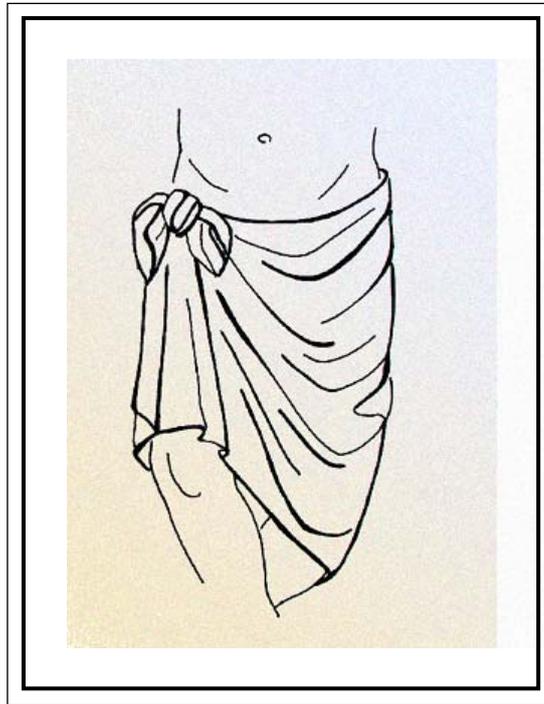


Dibujo 9

Si bien el esquema básico del gótico se repite en todas las regiones, podemos matizar algunas características regionales cómo en Castilla y León, y Andalucía.

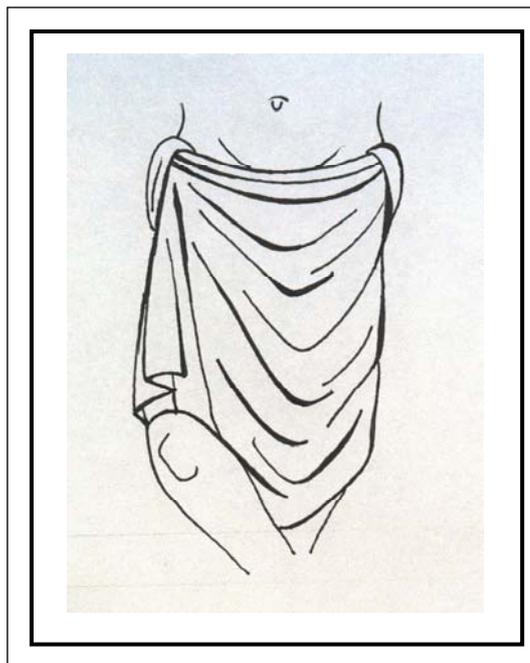
**CASTILLA Y LEÓN**

En Castilla y León, además de la sujeción del paño con un nudo bajo el costado, a finales del XIII también puede recogerse mediante una lazada bajo el costado derecho.



Dibujo 10

Otra de las formas de recogido que se repinten, es la sujeción del paño mediante un recogido de donde penden por ambos costados los extremos finales del paño.



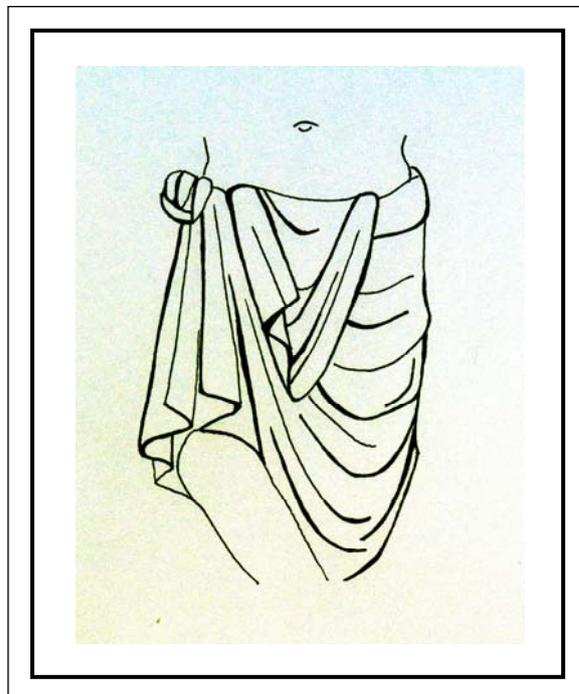
Dibujo 10

Esta fórmula se repite a menudo, aunque no tan frecuentemente como los casos anteriores.

Los extremos finales de tela pueden aparecer por ambos costados o indistintamente solo por uno. Estos forman un reducido trozo de tela que se asoma sobre la estructura general del paño: caída vertical de los pliegues en la pierna que se flexiona, y pliegues oblicuos en la pierna que permanece extendida. (Dibujo 10)

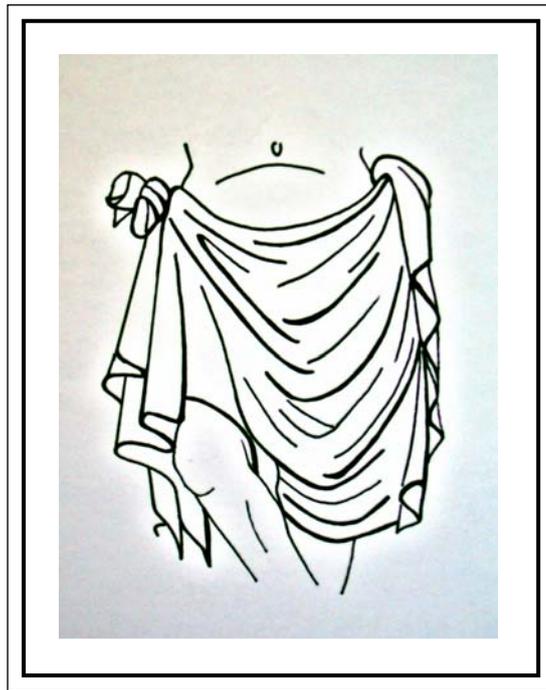
Otro de los recogidos más frecuentes, es el formado por el extremo final del paño, que se asoma por la parte central del paño, adquiriendo la forma de triángulo invertido. En esta estructura el nudo generalmente aparece bajo uno de los costados.

Esta disposición, al igual que todas las anteriores, se asienta bajo la estructura generalizada para todo el gótico de los pliegues en vertical sobre la pierna que se flexiona, y de forma oblicua en forma de U o V en el resto del paño.



Dibujo 12

La modalidad del Cristo gótico doloroso, que se desarrolla en el primer tercio del siglo XIV, acentúa también las formas del paño, siendo este más voluminoso y con más pliegues.

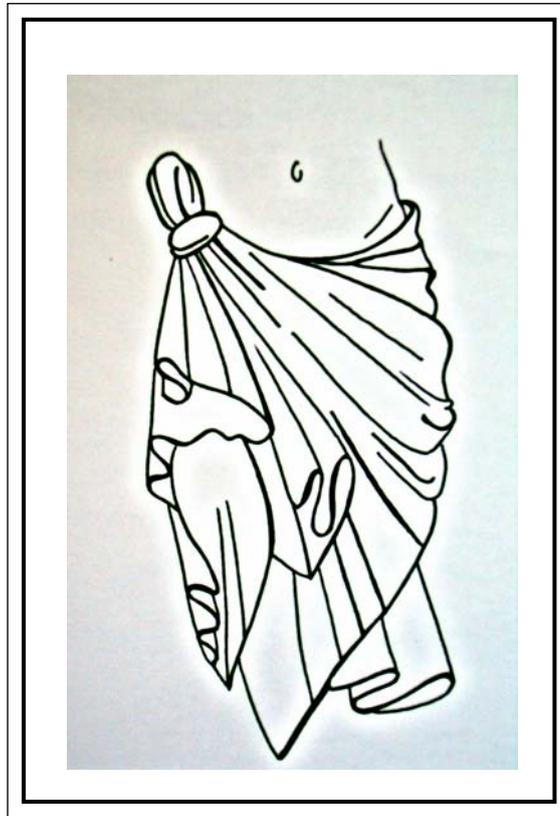


Dibujo 13

### ANDALUCÍA

En Andalucía el paño es más largo de lo habitual, cubriendo en muchos casos ambas rodillas. Siempre aparece sujeto con un nudo situado bajo el costado derecho.

Durante el siglo XIV, el crucificado adopta una postura más natural, de cierta verticalidad, dejando caer el peso del cuerpo sobre los brazos. Sin embargo, la anatomía es todavía esquemática. El rostro severo y bello parece estar dormido.

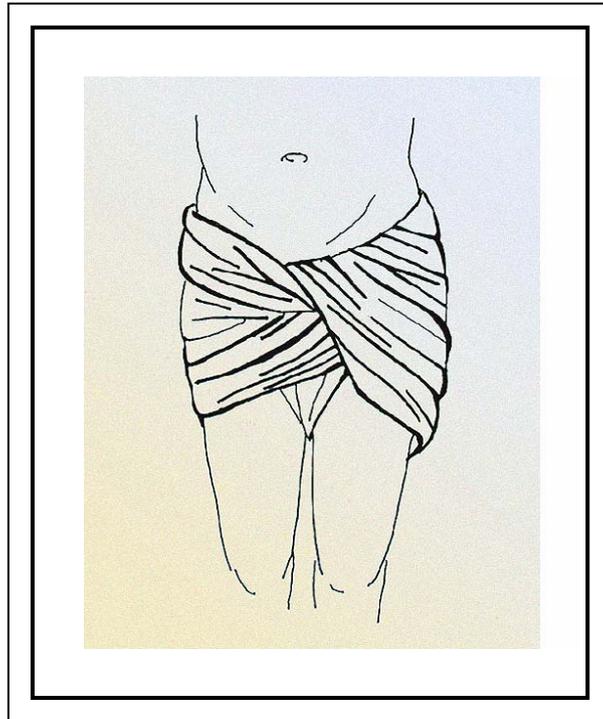


Dibujo 14

### GÓTICO TARDÍO

En la última etapa de este período, el paño de pureza se acorta, y las formas son más expresivas y nerviosas. Claro ejemplo es el Cristo que preside el retablo Mayor de la Cartuja de Miraflores, en Madrid, o el Cristo de la Viga de la Catedral de Jerez de la Frontera.

**GENERAL**



Dibujo 15



## IV



# RENACIMIENTO



## INTRODUCCIÓN

### LOS ORÍGENES ITALIANOS

“*V*olver a nacer”, volver a reencontrar y reencarnar en el presente la mítica Antigüedad clásica fue el ideal y la meta que guió la vida de los hombres del Renacimiento.

Todos los pensadores de la época coinciden en considerar que el período entre las glorias del pasado y el brillante presente, había sido un mundo decadente, un mundo estancado en la evolución de la cultura y de las artes.

Pero la decadencia había llegado a su fin, y maestros como Nicola Pisano, Cimabue y Giotto se habían iniciado en el camino que conducía a la perfección propia de los antiguos.

Vasari denominó “rinascita” al esplendor inaugurado por dichos pintores y escultores en el campo de la cultura y de las artes.

Los intelectuales o humanistas habían descubierto en los autores clásicos una fuente de modelos de comportamiento que los impulsó a fomentar la participación del gobierno de las repúblicas aristocráticas y de los estados señoriales, dominados por el progresivo poder de los grandes comerciantes y banqueros, y que los encaminó al conocimiento científico del mundo. Los artistas hallaron en los restos artísticos y arquitectónicos de la Antigüedad el punto de referencia para dar vida al arte que renacía.

Los poderosos comienzan a coleccionar obras de arte en sus casas y palacios, y los artistas en sus talleres.

La idea de renacimiento en cuanto a la recuperación “dell’antico” se fue ampliando, aplicándose en el siglo XIX a todo un período de la evolución de la civilización occidental que había tenido su epicentro en la “Rinacita italiana”.

No fue hasta 1855 cuando Jules Michelet aplica el término “La Renaissance”, quedando definitivamente fijado como período.

A lo largo de los siglos XV y XVI no existió un solo Renacimiento. Este período que abarca desde las primeras obras de Brunelleschi (1401) hasta la muerte de Tintoretto (1594) se ha dividido en tres etapas: el primer Renacimiento (*Quattrocento*), el alto Renacimiento (*Cinquecento*) y el Renacimiento tardío (Manierismo).

A lo largo del siglo XV casi toda Europa era insensible al arte italiano, no llegando a descubrir el mismo hasta el siglo XVI.

### **EL RENACIMIENTO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA**

Es alrededor del mítico año de 1492 cuando el Gótico comienza a tambalearse en la Península Ibérica. Se experimentan las nuevas formas de lo romano y la diversidad de estilos se sucede en los principales edificios de la época: Catedral de Salamanca, Segovia, Capilla Real de Granada, etc.

Hasta la regencia de Cisneros, el mudéjar seguirá teniendo una preponderancia en la península ibérica, que luego se trasladará a Sudamérica.

Durante los dos primeros tercios del siglo XVI se produce una tensión entre lo “moderno” y lo “antiguo”. El estilo gótico, firmemente implantado durante tres siglos en la península ibérica, muchas veces unido con el mudéjar, ya había adquirido una firme tradición popular y fue difícil sustituirlo por la moda italiana. Sus formas eran identificadas con las funciones específicas, así que un retablo de madera debía de estar recubierto de panes de oro fino y tener su carpintería de decoraciones goticistas.

El nuevo estilo irá invadiendo lentamente las edificaciones, los relieves escultóricos y las pinturas de los retablos.

De esta forma, en los fondos de Juan de Flandes se introducen tímidamente las formas italianas, y en la Catedral de Salamanca, como en otros edificios, las flores y la hojarasca brotan junto a las cardinas.

Se crea un modo particular del nuevo estilo, una forma de expresión artística, no del todo original, pero con características propias: el plateresco.

En las iglesias se defiende el sistema de construcción de la planta de cruz latina, pues se dice que con ella se simboliza la muerte de Cristo, y en sus alzados sigue elevándose considerablemente la planta central como símbolo de la Resurrección y la Redención.

Estas ideas penetraron profundamente en la sociedad española, y así Diego de Siloé convence al emperador para que éste acepte su proyecto para la Catedral de Granada, donde, rompiendo los cánones, las proporciones arquitectónicas se adaptan a las del cuerpo humano.

Uno de los grandes problemas del arte religioso en este momento es la prisa de los comitentes en la terminación de las obras. Si a los arquitectos no se les puede obligar a terminar con urgencia, por temor al derrumbe, a los escultores y pintores se les exigirán cumplir los contratos en el tiempo establecido. Las prisas y el cansancio, a parte de los subcontratos, llevan en algún momento a los artistas al descuido.

En el transcurso del paso de las primeras formas renacentistas al pleno desarrollo de las mismas, existe en la península un continuo flujo de mudejarismo que impregna este arte italiano con toques de exotismo. Con ello se crea un estilo peculiar en España que llama la atención de los visitantes. Algunos lo llegan a llamar “el modo hispánico”.

Los elementos mudéjares al combinarse con los renacentistas y los góticos crean el modo morisco-renaciente (tal y como designa Camón, 1945) que llega a alcanzar creaciones como la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, el Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares o San Isidro del Campo, en Santiponce, Sevilla.

En la escultura, en las obras de algunos artistas como Felipe Bigarny y Alonso Berruguete, la dinámica renacentista envuelve a un núcleo interior medieval, lo que dramatiza la expresión corporal y el rictus en los rostros.

Hacia 1500 los contactos esporádicos con la escultura italiana se generalizan, recibiendo la península importantes piezas para conmemorar hechos o inmortalizar personajes. Así, Doménico Fancelli envía desde Génova los sepulcros en mármol del infante don Juan (Iglesia de Santo Tomé, Ávila) y los Reyes Católicos (Catedral de Granada).

Al mismo tiempo, los artistas que no habían realizado su viaje a Italia iban asimilando el nuevo estilo a través de grabados y manuales. Utilizaban elementos de lo “romano”, como el escultor Vasco de la Zarza, donde se entrelazan los dos estilos.

Escultores como Diego de Siloé, Bartolomé Ordóñez y Alonso de Berruguete dignificaron la manera de esculpir española.

El nuevo lenguaje, al no estar consolidado del todo, provoca que se dañen los tonos renacentistas. De esta manera surge un pseudomanierismo, afianzándose hacia 1545 un doble lenguaje.

A comienzos del siglo los artistas de prestigio, tal y como muestran los contratos, debían dominar “lo moderno” y “lo antiguo”.

Los modelos italianos fueron reutilizados a conveniencia de los creadores. La polémica sobre la importancia de las formas venidas de Italia o de otras naciones se refleja en las fuentes documentales y en la literatura del momento.

Así, por ejemplo, en el pleito entablado entre Francisco Giralte y Juan de Juni (1545-1548) con motivo de la contratación del retablo de Santa María la Antigua de Valladolid, los artistas que intervienen en el litigio, dividen sus opiniones. Si unos, como Jerónimo Vázquez, defienden a Giralte sustentando que su arte es “ytaliana” y

que la de Juni es “francesa”, dándole a esta última un carácter despectivo, pues señala que “todos los maestros y oficiales que sienten de dicho arte tienen por lo más perfecto lo italiano que lo francés”, otros de los testigos defienden la belleza y la perfección de la obra de arte sobre el origen del artista.

De esta forma Juan de Angers indica que *Juni*:

*es muy experimentado e muy suficiente e aventajado en su arte...y Francisco Girarte no tiene la habilidad e suficiencia ni en el saber ni en la experiencia de Juan de Juni..., ni hubo otros de tanta calidad<sup>1</sup>,*

Sin importarle la nacionalidad ni el estilo del escultor, sino su hacer y genialidad, si bien es de tener en consideración el que ambos sean compatriotas.

A medida que nos adentramos en el siglo XVI, la idea de artista se va anteponiendo a la de artesano; desaparecen los artífices analfabetos, que abundaron en España anteriormente, al mismo tiempo que pierden importancia los gremios.

Tanto el arquitecto como el pintor y el escultor debían de tener al mismo tiempo una preparación técnica, y una formación humanística y científica.

Como contrapunto a lo que hemos visto, también podemos encontrar algunos artistas que pudieron ejecutar sus obras con gran libertad, e incluso discutir con los patronos los programas iconográficos, como hace El Greco, defendiendo la “ingenuidad” de la pintura y negándose a pagar impuestos. Sin embargo, los artistas de esta época no solo se enfrentan con barreras ideológicas y sociales, sino también laborales, que obstaculizan sus libertades.

---

<sup>1</sup>: BUENDÍA, José Rogelio, *Historia del arte español*. Volumen VI. Editorial Planeta, 1998, pág. 17.

Tanto escultores, como pintores y arquitectos, se encuentran todavía atados a las ordenanzas gremiales, muy afianzadas en las grandes ciudades españolas.

Estas luchas por la independencia de los grandes artistas son lo que nos ha llevado a estructurar y señalar al escultor con nombre propio.

En la época de Carlos V se da total libertad a “lo romano” y el Renacimiento se extiende progresivamente a los ámbitos urbanos. El hombre del Renacimiento prefiere tener a su lado a un artista genial, que a uno falto de ideales innovadores.

Poco a poco va desapareciendo el concepto del artista al servicio de la Iglesia. Los nuevos patronos que dictan las normativas son los príncipes y los señores. Sin embargo las nuevas catedrales conllevan la creación de numerosas obras de arte, con unos programas estilísticos inéditos en el panorama artístico español.

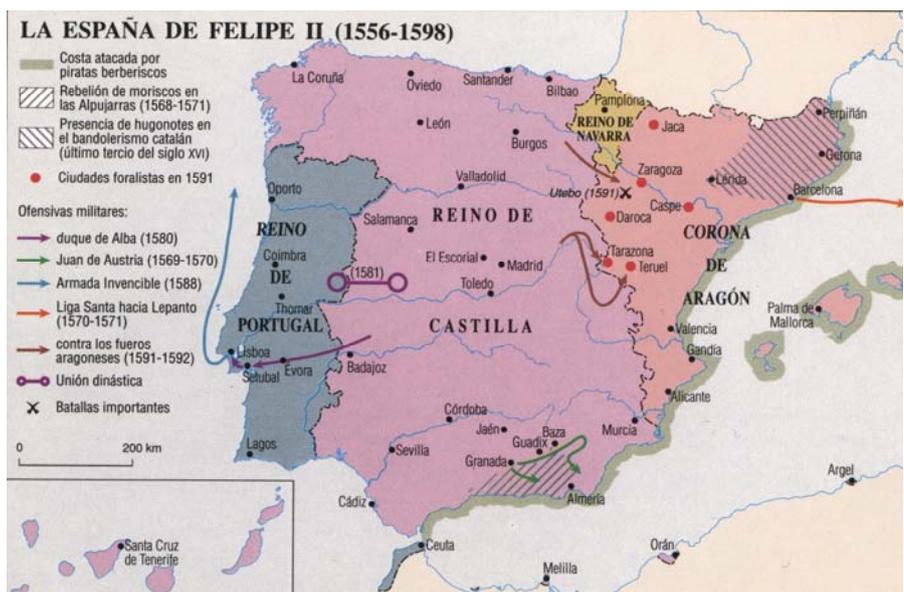
El templo renacentista español se convierte en una obra globalizadora, donde se funden arquitectura, escultura, pintura y orfebrería principalmente.

El retablo, mueble litúrgico español por excelencia, es un claro exponente de esta unidad estilística.

A medida que avanza el siglo, el artista acepta y defiende el humanismo de pensadores y poetas. Comienza la transformación que cobrará su auge en el barroco, por lo que los artistas serán considerados profesionales liberales.

Los artistas ligados a la Corte son los que mantienen su independencia tanto económica como social. Estos tienen más facilidad para recibir “modelos” o estampas del extranjero, y poder contemplar las obras traídas directamente por Carlos V o Felipe II, cuyo reinado desde 1556, será el reflejo de un gusto por lo desornamentado en la dirección de ciertas obras, como el Alcázar de Toledo.

El dominio del reino de Castilla durante los reinados de Carlos V (mapa 4) y Felipe II (mapa5), queda reflejado en la imaginiería del momento, siendo el principal foco productor cultural del momento.



**EL ARTISTA CON NOMBRE PROPIO**

La gran demanda de objetos ostentosos durante el Renacimiento hace que el artista se despegue del artesano tradicional y ocupe un puesto socialmente consolidado y asegurado. Pertenece, en teoría, a una clase social libre y competitiva. La competencia se convierte en una constante, y en las subastas o contrataciones, los precios se rebajaban con el fin de conseguir la obra.

Para comprender la evolución del Cristo, tanto en sus morfologías como en las técnicas empleadas, conviene examinar los cambios ocurridos en los talleres y en la forma de producción.

**El aprendizaje.**

El aprendizaje de los diversos oficios duraba seguramente muchos años, entre cinco y diez. El pintor Miguel de Salazar, de Santo Domingo de la Calzada, por ejemplo, debe enseñar el oficio a Martín de Angulo en siete años, y el escultor Pedro de Arbulo se compromete a mostrar los secretos de su arte al aprendiz Cristóbal de Gabadi en seis y medio. El aprendiz debe pagar a Arbulo por la enseñanza treinta y seis ducados, y el maestro alimentarlo, vestirlo y emplearlo en las obras de taller.<sup>2</sup>

Estos aprendices les debieron de prestar buenos servicios, y dado el escaso jornal que recibían (que a veces se reducía nada más que a la manutención), podían los maestros salir adelante en un mercado artístico generalmente barato.

---

<sup>2</sup>: BARRIO, Loza: *La escultura romanista en la Rioja*. Ministerio de Cultura, 1981, pág 25.

Los aprendices solían elegir maestro, y recorrían diversos talleres, tal y como muestran documentos, como por ejemplo el firmado por el mozo vizcaíno Simón de Herenuza y Juan de Vergara, maestro ensamblador, donde se especifica que el aprendiz sólo estará un año en el taller y además recibirá un sueldo. Herenuza ya había recorrido varios talleres y quería perfeccionar su aprendizaje.<sup>3</sup>

El ambiente del aprendizaje escultórico no difiere esencialmente del de otras profesiones: canteros, plateros, cuberos, bordadores, pintores...

No hay que olvidar que esta mano de obra tan barata podía convertirse en poco tiempo en competidora: por eso el miedo a perder un aprendiz aventajado era constante. En esta línea debemos situar los frecuentes matrimonios que se han detectado entre aprendices e hijas de maestros.

### **Las compañías.**

Gran parte de los artistas estaban asociados en compañías porque los capitales invertidos eran grandes. El pintor se asociaba con el escultor y con el arquitecto. Así, a veces, salía la obra del taller completamente acabada. Estas relaciones, a menudo difíciles de compaginar, dieron lugar a frecuentes pleitos, rupturas de compromisos, etc. entre los asociados.

Otro punto interesante es el enclave geográfico de la mayoría de los artistas, quienes se mueven en un radio de acción corto, en un mercado artístico muy limitado geográficamente. Sin embargo, la duración de algunas obras y el interés de algunas Iglesias por que la obra se realice, o acabe al menos en la propia localidad, hace que

---

<sup>3</sup>: BARRIO, Loza: *op. cit.*, pág 27.

veamos a los artistas avecindados a lo largo de su vida en diversos puntos, pero, casi siempre dentro de la región. No por ello algunos rebasan sus márgenes para trabajar en otras regiones. Otros eran requeridos para largos viajes con motivo de la tasación de obras. Para estos menesteres eran siempre requeridos artistas prestigiosos. Estos viajes resultaban fundamentales y oportunos para conocer cómo se hacían las cosas en otros sitios, para intercambiar ideas, para buscar colaboraciones, e incluso para introducirse en mercados artísticos. A efectos de influencias y captación de ideas, son muy importantes las tasaciones.

Como hemos visto, la endogamia, las dinastías en los oficios, las compañías, etc., son algunos de los aspectos más peculiares del proceso de producción artística durante el Renacimiento.

### **Las especialidades.**

Los oficios en el ámbito de la producción escultórica son varios, complejos, y, a veces, de difícil delimitación.

El arquitecto o tracista se encargaba de hacer las trazas de los retablos: medidas, alturas, distribución de las calles, de las portadas destinadas a la escultura. Además procuraban que las piezas engarzasen bien unas con otras, que ensamblaran acertadamente; de ahí que en este oficio se denomine, y a veces se confunda con el de ensamblador.

El escultor realiza la escultura del retablo, bien se trate de relieves, bien de imágenes de bulto redondo. De ahí que se le denomine, sobre todo en la etapa precedente, es decir, durante toda la primera mitad del siglo XVI, imaginero, hacedor de imágenes. Tal denominación estaba pasada de moda durante la época del romanismo. El escultor es el

personaje más importante, el personaje central de los contratos, frecuentemente el único que cuenta en ellos, hasta que en el siglo XVII surgió la especialización y figuran por separado los autores de la traza y de la escultura. Estamos aún en la etapa en la que las “historias” privan sobre el escenario en que se exponen, y, como tal, los cabildos acuden al escultor, encargándose éste de todo, de la labor de escultura y de la arquitectura.

El entallador es oficial del trabajo en madera, bastante afín al escultor. Covarrubias, dice que el entallador hace figuras de relieve entero o medio. Aclarando más las cosas, el entallador se ocupa propiamente de los pormenores decorativos de frisos, columnas frontones, es decir, de todo el armazón construido por los arquitectos. En todo caso, parece que este tipo de labor era frecuentemente realizado por los propios arquitectos o ensambladores, y no por los escultores.

El fustero debió ser oficio más humilde; se ocupaba de labores tales como cajonerías, remiendos, guardapolvos, coronamientos, etc., menos artísticas en general. Podría hoy denominarse carpintero o ebanista.

Muchos de los artistas dominaban varios de estos oficios, siendo así muy completa su formación artística. Todos los talleres importantes dispusieron de oficiales peritos en todas las especialidades.

### **El taller del artista.**

Rodeado de oficiales, aprendices, y de herramientas, el artista daba comienzo a su obra. Como el repertorio se limitaba a unas docenas de escenas, sucedía que el maestro ya tenía compuestas algunas de ellas, bien porque las había confeccionado en épocas de

escaso trabajo, bien porque había aprovechado viejos retablos que se desmontaban.

Es de suponer que el taller estaría repleto o bien dotado de vaciados en yeso, modelos, o al menos de cartones con dibujos, estampas, esquemas, etc., que es al fin y al cabo la manera con que llegaban al taller lo que en otros lugares se hacía.

Modelados en barro, estampas, herramientas comunes, herramientas de las que ya no quedan noticias, etc., todo un campo artesanal en los medios y renacentista en las ideas. El maestro debía ausentarse frecuentemente, bien sea por causa de acudir a remates, a tasaciones, a pleitos, a notarías, etc., pero el taller seguía funcionando, sin duda a cargo del aprendiz más adelantado, o de un oficial asalariado, por lo que hay que suponer a estos autores de gran parte del aderezo previo o de labores más simples. El maestro, que también trabajaba en el taller al frente de su gente, de preferencia, cortarían y repararían lo más comprometido.

En esta época se trabaja con preferencia, y casi exclusivamente en madera. Parece que las materias han decaído, al paso que declinaba en poder la clase aristocrática. Alguien de confianza del maestro e incluso él mismo, acudían a los bosques a seleccionar madera: nogal, pino y roble principalmente.

La madera debía de estar bien seca a la hora de ser trabajada, por lo que se preparaba previamente en la montaña. Se evitaba así la merma del tamaño y el resquebrajamiento. La madera de roble, más dura, se empleaba en armazones. Dada su densidad, se tenía buena cuenta de aligerar sus espesores. Muchas esculturas, sobre todo las de tamaño natural o grande, están ahuecadas por la misma razón.

Las esculturas y los relieves, sobre todo aquellas que se labran en una sola pieza, suponen una gran dificultad. Pero no se despreciaba nada, caso de alguna imperfección,

porque la obra que no servía para un retablo importante, rico, podía servir para otro pobre. No es de extrañar que protesten, a veces, los parroquianos de las feas esculturas que les han sentado en el nuevo retablo.

Existen pocas noticias acerca de la división del trabajo, pero parece indudable que el taller estuviera organizado orgánicamente. Les interesaba a sus dueños la especialización de sus empleados por razones obvias. Los escultores del siglo XVI tuvieron mucho de empresarios, lo que a veces lleva a pensar al investigador si no habrá más de uno que no sea más que eso, empresario de un taller que produce, a veces con suma celeridad, obras de arte, retablos, de todo precio y condición. No obstante, ni la división del trabajo, ni el taller-empresa, tuvieron especial auge hasta bien entrado el Barroco. Durante el romanismo el taller es el escultor, individualizado.

### **La Contratación**

Con la documentación encontrada se puede planear bastante bien el proceso seguido en la contratación de retablos.

El eslabón entre el Obispo y sus diocesanos es el Visitador Apostólico, quien cada cierto tiempo, a veces con una periodicidad de dos años, inspecciona las parroquias. Los problemas parroquiales se someten a su consideración por boca de los mayordomos. Si la comunidad parroquial desea embarcarse en la obra de dotar al templo de un nuevo retablo, el Visitador ha de ser el primero en saberlo. El dará las normas precisas a cerca de la obra que ha pensado realizar, y al cabo dará su autorización. Es posible que pida un boceto de lo que se piensa hacer, con el fin de evitar todo aquello que no se identifique con las ideas nuevas que llegan de Roma. Aquí es donde mejor se ve el espíritu de Trento.

Los obispos son los encargados de velar por la pureza de las costumbres, y por el cumplimiento de las normas contrarreformistas, y más aún, los encargados de

promocionar nuevas devociones. En todas las diócesis se impondrá la obligación de llevar un libro de cuentas, si bien se realizaba ya, y de imponer unas Constituciones Sinodales, que podían variar algo, según las diócesis.

Concretamente las Constituciones Sinodales del Obispado de Calahorra insisten en la necesidad de someter al obispo el proyecto de la obra. Don Pedro Manso de Zuñoga manda al respecto que “ ni pinten imágenes ni historias de santos, sin que primero se haga relación a Nos y a nuestro Provisor para que veamos, examinemos y proveamos como convenga acerca de la pintura de tales imágenes e historias” Obedecían a lo aprobado en el Concilio de Trento, 3-4 de Diciembre de 1563.

En las Constituciones Sinadales del obispo de Pamplona aparecen los mandatos técnicos sobre la decoración de las iglesias y las imágenes a ellas destinadas, que reflejan las directrices plásticas con finalidad didáctica y moralista del Concilio de Trento:

*Que en las iglesias, ni retablos ni lugares más, no se pinten historias de santos sin que el primero se haga relación dello ordinario, para que se vea si conviene. [...] mandamos que tales imágenes se hagan de bulto o tabla, doradas o estofadas, y cuando esto no se pueda hacer, se aderecen con toda honestidad.<sup>4</sup>*

Son continuos los decretos y actuaciones de la Inquisición. El Expurgatorio de su Supremo Tribunal establece:

---

<sup>4</sup>: MACARRÓN,A., op. cit. P. 65.

Y para obviar en parte el grave escándalo y daño no menor que ocasionan las pinturas lascivas, mandamos: que ninguna persona sea osada, a meter en estos reinos imágenes de pintura, láminas, estatuas u otras de escultura lascivas, ni usar de ellas en lugares públicos de plazas calles o aposentos comunes de las casas. Y asimismo se prohíbe a los pintores que las pinten, y a los demás artífices, que las tallen, ni hagan: pena de excomunión mayor *latae sententiae, canonica monitione praemissa*, y de quinientos ducados por tercias partes, para gastos del Santo Oficio, jueces y denunciador; y un año de destierro a los pintores, y personas particulares, que las entrasen en estos reinos o contravinieren en algo lo referido.<sup>5</sup>

Generalmente la parroquia, convento o cofradía, tenía ya pensado lo que quería encargarse. Es muy frecuente que se le exija al artista someterse a una lista de esculturas y escenas, proporción del bulto, color del decorado, etc., pero no es menos cierto que los gustos en cuanto a santos de devoción revistieron cierta, quizá demasiada, uniformidad.

No cabe duda que muchas obras pasaban “por las buenas” este tipo de formalidades y permisos, pero con riesgo para el artista, que podía verse conminado, bajo pena de excomunión, a devolver el retablo viejo en su lugar, pues no había permiso para colocar el nuevo.

Desde el principio queda claro a cargo de quien irá el retablo. Si ha de ser a costa de los impuestos eclesiásticos que administran los mayordomos o a cargo de otros bienes o rentas.

---

<sup>5</sup>: PALOMINO, A.: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, vol. II. Ed. Aguilar, Madrid, 1998. p. 260.

La adjudicación de la obra es un aspecto interesante. Existen diversos sistemas de contratación: a jornal, directo a un precio establecido, etc., pero el más común e interesante es la subasta, que queda adjudicada a la mejor postura, en sesión pública, y a veces mediante el procedimiento de “a candela”: mientras una candela colocada al efecto alumbrara había ocasión de rebajar la postura.

De todo ello, de las condiciones, del precio global, etc. se levanta acta ante notario. Capítulo importante precisamente es el precio global de la obra, y después el sistema de valoración, casi siempre el de “tasación a vista de maestros”.

El escultor rematante recibe en principio, y luego fraccionadamente, unas cantidades a cuenta. Pueden suponer todas ellas un 70% de la valoración total prefijada de la obra. El resto se le entregará tras el peritaje de los tasadores.

Los pleitos se suceden con frecuencia, ya sea por impago por parte de la fábrica (a veces cobran los hijos y los nietos del escultor), otras por querellas en la tasación, por lo que hay que llamar a un tercer tasador, neutral al escultor y a la fábrica.

En general, el artista ya tenía previstas de antemano las dificultades con las que podía encontrarse a la hora del cobro, e incluía las mismas en él. La iglesia tenía en su favor las armas espirituales y a veces, las legales. Las amenazas de excomunión y de condenación eterna son constantes. Los contratos, subastas, fianzas, tasaciones, retasaciones, formas de pago, etc., son aspectos sugestivos del mercado artístico renacentista, lo mismo en escultura que en pintura o cantería, orfebrería.

**EL CRISTO DESNUDO**

*E*l ferviente culto italiano de esta época a la belleza del cuerpo humano desnudo, lleva a algunos artistas italianos a trabajar el cuerpo de Cristo desnudo, sin incluir ningún tipo de paño de pureza.

La tradicional iconografía del Cristo crucificado es superada por el afán de naturalismo y belleza del desnudo.

Singularísimo y de extraordinaria calidad artística es el Crucificado de mármol blanco, que firmado y fechado en 1562 por el florentino Benvenuto Cellini, preside hoy una de las capillas de la Basílica de san Lorenzo de El Escorial. Su desnudez es velada ahora por un fino paño de tela blanco.

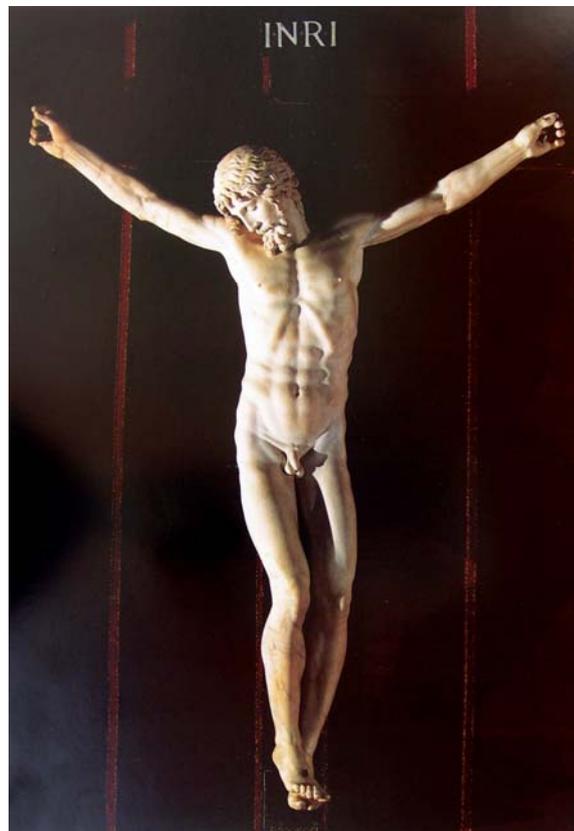


FIG. 17: Cristo crucificado de Cellini.

Este Cristo Crucificado de mármol, que Cellini se había propuesto realizar tras una visión mientras se encontraba prisionero en el Castel Sant'Angelo, fue ideado para colocarse en la tumba del artista, en Santa María Novella, en una posición análoga a la que ocupaba el crucifijo de Brunelleschi en el brazo opuesto del transepto. Pero después de la modificación del proyecto, es entonces cuando Cellini ofrece su obra a Eleonora de Toledo, esposa de Cosme de Medichi:

*Excelencia me estoy entreteniendo en hacer una de las obras más difíciles que se han hecho en este mundo, un crucifijo de mármol blanquísimo en una cruz de mármol negrísimo; lo hago de tamaño natural.<sup>6</sup>*

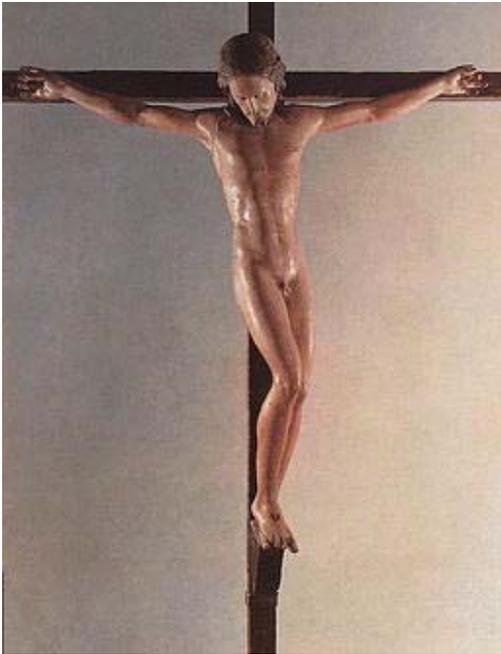
La mujer rehúsa su compra, pero su marido lo acepta, aunque, tras su valoración, le paga al maestro menos de la mitad de los dos mil escudos que él pedía. El Cristo fue destinado a la capilla privada del duque en el Palacio Pitti, pero muerto este en 1574, la obra es regalada dos años después a Felipe II de España, quien escribe una carta de agradecimiento y lo hace colocar en el Escorial, donde todavía hoy se encuentra con su cruz.

Son numerosos los artistas italianos de primera línea que han realizado entre sus obras la talla de un Cristo crucificado desnudo.

Entre las primeras obras realizadas por Miguel Ángel, nos encontramos con el Cristo crucificado desnudo, realizado en madera policromada, para la iglesia del Santo Espíritu

---

<sup>6</sup>: SCALINI, Mario.: *Benvenuto Cellini*, Scala / Riverside, Florencia, 1995. p. 75.



de Florencia. La imagen es el más claro ejemplo del estudio anatómico que realizaba Miguel Ángel sobre los cadáveres. Representa a un cristo ya muerto, con la cabeza abatida sobre el hombro izquierdo. El Cristo se suele mostrar cubierto con una tela a modo de paño.

Otro de los artistas italianos que han realizado Cristos crucificados desnudos ha sido Filippo Brunelleschi .

FIG. 18: Cristo crucificado de Miguel Ángel.

El Cristo crucificado de Brunelleschi, realizado hacia 1410-15, en madera policromada se encuentra en la capilla Gondi de la iglesia de santa María Novella en Florencia, actualmente se encuentra cubierto con un paño de pureza con un nudo central.

Precisamente la realización de este crucifijo fue el resultado de un concurso realizado entre éste y Donatello.

Los mismos artistas italianos son los que se trasladan a España a trabajar, dejando muestras de su peculiar estilo.

Tal es el caso de obras como **El Cristo de San Agustín** de Jacobo Florentino, compañero y colaborador de Miguel Ángel, y que actualmente se encuentra en la Iglesia del convento franciscano del Stº. Ángel de Granada. Esta obra de 190 cm, tallada en madera de nogal, muestra el desnudo total de la figura, sin paño de pureza y solo abocetados los órganos genitales. Su extraordinaria calidad y la belleza de su poderoso desnudo la definen como una auténtica versión del redentor, cargado de credo estético y teológico, con rasgos formales de indudable origen italiano.

Pero la llegada de la Contrarreforma, el Concilio de Trento pone límites a las representaciones artísticas, censurando los desnudos.

La figura desnuda, tan abundante en el renacimiento queda censurada por considerarse obscena. Surgen decretos y actuaciones de la Inquisición prohibiendo los desnudos. De esta forma, el Expurgatorio del Supremo Tribunal de la Inquisición en España establece:

*Y para obviar en parte el grave escándalo y daño no menor que ocasionan las pinturas lascivas, mandamos: que ninguna persona sea osada, a meter en estos reinos imágenes de pintura, láminas, estatuas u otras de escultura lascivas, ni usar de ellas en lugares públicos de plazas, calles o aposentos comunes de las casas. Y asimismo se prohíbe a los pintores que las pinten y a los demás artífices que las tallen, ni las hagan: pena de excomunión mayor latae sententiae, canonica monitione praemissa, y de quinientos ducados por tercias partes, para gastos del santo Oficio, jueces y denunciador; y un año de destierro a los pintores, y personas particulares, que las entrasen en estos reinos o contravinieren en algo lo referido<sup>7</sup>*

Por lo que fueron numerosas las imágenes repintadas con vestidos o las esculturas con paños de pureza.

Las restauraciones realizadas en los últimos años nos han ayudado a desvelar estas intervenciones. Tal es el caso de Cristo de Donatello del convento de San Francisco del Bosque, restaurado en la década de 1970. El Cristo fue restaurado por un pintor de Scarperia tras el terremoto de 1542, quien lo recortó y repintó, añadiéndole el paño de pureza.

---

<sup>7</sup>:PALOMINO, A.: *Benvenuto Cellini*, Scala / Riverside, Florencia, 1995. p. 75.

## LA ESCULTURA DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA

La llegada del renacimiento italiano a España choca con las formas góticas de origen germánico, culminación de los programas estéticos del mundo europeo enraizado en lo gótico. Los retablos de las catedrales de Toledo, Sevilla, Orense, Oviedo, Seo de Zaragoza y los que derivan de Gil de Siloé, representan la exaltación de un arte que interpreta la mentalidad gótica y la plasma en formas patéticas y realistas, con claroscuros angulosos y dramáticos, con los rostros de rictus agudos y los pliegues aristados. Todo es intensamente expresivo y encrespado.

En nuestro país el arte gótico se prolonga y muere precisamente cuando todas sus expresiones artísticas, especialmente la escultura, estaban en su apogeo.

Es la escultura el arte que mejor interpreta esa dual visión del mundo; por un lado la espiritualidad exasperada por el carácter individual de cada protagonista, y por otro, la variedad expresiva de la materia.

Aunque no hay en la escultura una etapa de transición tan neta como en las demás artes, pues los maestros españoles o continúan con las normas góticas o se asimilan en su plenitud estética las formas renacentistas, hay, sin embargo, algún artista que se halla en un estadio intermedio entre los dos estilos. Tal es el caso de escultores como Copin de Holanda, que participa en el gran retablo de la catedral de Toledo. La etapa transitoria la mantienen los numerosos artistas franceses y flamencos que en este momento trabajan en España.

### **La plástica española del Renacimiento.**

Se crea un Renacimiento netamente hispánico que utiliza las formas italianas que expresan un temperamento y unos ideales esencialmente anticlásicos.

No hay un corte radical con la plástica del último gótico. Se suavizan sí, los ritmos y los excesos naturalistas.

A los plegados angulosos, a los claroscuros aristados y violentos, a esa tempestad de quebrados abultamientos, suceden unos ritmos de más blanda flexión, y unas líneas delicadas, pero el fuego expresivo es el mismo y las cabezas brotan con esas estilizaciones romanas, apoyadas en la transición gótica que acentúa el carácter y rictus faciales.

Estas exaltaciones alcanzan su mayor énfasis en las escuelas palentinas y vallisoletanas, en obras ya exentas o ya en relieve.

Otra dirección es la adoptada por Juni, que busca un humanismo de la más patética expresión.

La gran afluencia de artistas nórdicos nos aparta aún más de la sumisión a las lecciones de la Antigüedad. Cabellos agitados y bucles conmovidos, barbas aborascadas, ceños cargados de presentimientos; todo un violento caudal expresivo de nuestra imaginaria del siglo XVI.

Las apasionadas formas de Berruguete exigían ese revolar de los mantos. El paño se ordena con pliegues rítmicos de suave fluencia. Los paños yacen extendidos en unos pliegues ordenados en armoniosas lineaciones, que han quedado en blando abandono.

En Juni se extrema la pesadez de la materia, sus abultados y pesados pliegues, siendo el resultado de una plástica densa y caudalosa.

El Renacimiento en España viene claramente marcado por cada tercio de la centuria. Durante **el Primer Tercio de Siglo** continuará con su supremacía la Escuela de Burgos, de mano de dos estilos diferentes representados por Felipe Bigarny y Diego de Siloé.

**El Segundo Tercio de Siglo** constituye la etapa fundamental de la escultura del Renacimiento. La escuela burgalesa queda desplazada por el desarrollo de las escuelas de Valladolid, cuyo máximo representante se traduce en la figura de Juan de Juni, y la escuela palentina, con Alonso Berruguete, el artista más desconcertante entre los escultores de su tiempo.

**El Último Tercio de Siglo** es el período para el desarrollo del Manierismo italiano, favorecido por el desarrollo de una escuela cortesana en torno a Felipe II, donde Esteban Jordán triunfa en Valladolid, los Leoni en la corte madrileña, y se abren los nuevos pasos de las escuelas barrocas andaluzas con Juan Bautista Vázquez el Viejo como iniciador.

## LA IMAGINERÍA EN BURGOS

**D**urante el primer tercio del siglo XVI, se introducen las formas renacentistas desde Italia y Francia, que todavía no son totalmente asimiladas.

La influencia italiana se recoge de artistas como Julián Florentino, Niculoso Francisco, Doménico Fanelli, Pietro Torrigiano y Jacobo Florentino, que trabajan en España y son decisivos para la introducción y triunfo de las nuevas formas renacentistas.

Sin embargo, es la escuela hispano-flamenca la que triunfa en esta etapa. Burgos se sitúa como primer centro productor, sin olvidarnos de Zaragoza y Toledo.

En esta primera mitad del siglo, el retablo será pieza fundamental, y el Cristo crucificado parte integral de él.

### **ESCUELA DE BURGOS.**

El Renacimiento se introduce pronto de manos francesas principalmente en tierras burgalesas, capital artística de Castilla y León a finales del Gótico, con un activo taller escultórico.

El estilo gótico evoluciona, asimilando las nuevas formas renacentistas y adaptándolas al sentido castellano, base para el desarrollo del segundo tercio de siglo.

La actividad desarrollada en España a partir de la coronación de Carlos V en 1520, provoca la llegada de artistas como Diego de Siloé, decisivo para la escuela burgalesa. De esta forma podemos distinguir un primer período con Felipe Bigarny, y un segundo período con la llegada de Siloé y la adaptación de su estilo.

La marcha de Siloé a Granada y la creciente actividad del taller de Valladolid supone la decadencia del taller burgalés, centro artístico de Castilla durante el primer tercio del siglo.

### **PRIMER PERÍODO:**

Es el desarrollado por **Felipe Bigarny** ó Felipe de Borgoña, artista francés que llega de paso a comienzos de 1498, para finalmente afincarse en la ciudad. Su actividad fue muy amplia: cantero, imaginero y arquitecto. Su estilo se caracteriza por su sentido de la medida y de la corrección, por la serenidad y ritmo en sus composiciones.

La actividad de Bigarny se extiende por toda Castilla, donde es considerado el imaginero más importante del primer decenio.

Bigarny se encarga del retablo mayor de la Catedral de Palencia, con pinturas de Juan de Flandes y el Calvario de Balmaseda.

Pero con la llegada de Siloé desde Italia y sus trabajos con Berruguete, cambia el estilo de su producción, siendo más propia de un Renacimiento miguelangelesco.

Entre sus obras destacan los relieves relacionados con la Crucifixión del Camino al Calvario, realizadas en la Catedral. En ellas el carácter medieval contrasta con el sentido italiano de la forma.

El estudio del cuerpo de Cristo con cuatro clavos y piernas curvadas extrañamente, recuerda al carácter medieval.

En 1519 establece un acuerdo para trabajar en mancomún con Berruguete, ejecutando el sepulcro del Canciller del Vagio (actualmente en el Museo de Zaragoza). Viaja en 1521 a Granada, donde realiza el retablo de la Capilla Real, y a su regreso a Burgos colabora con Diego de Siloé, realizando el retablo de la Capilla de Condestable

en la Catedral. Ejecuta la mitad de la sillería del coro de la Catedral de Toledo, hasta su muerte, finalizando Berruguete sus trabajos.

Competieron entonces los ingenios de los artífices y de la misma manera competirán siempre los juicios de los que examinan esta obra.

Bigarny se caracteriza por su corrección, su sereno renacentismo, frío y de buena técnica, contrastando con las movidas figuras de Berruguete.

Entre la producción de Bigarny no cabe destacar ningún Cristo crucificado.

### **SEGUNDO PERÍODO: DIEGO DE SILOÉ.**

**Diego de Siloé** es el artista que mayor influencia tuvo en el cambio de rumbo de la escultura burgalesa del primer tercio del siglo XVI.

Hijo del también escultor Gil de Siloé, viaja a Italia para formarse. En Italia trabaja con Bartolomé Ordóñez, dejando obras como el retablo mayor de la capilla Caraccioli de Vico, en San Giovanni a Carbonara en Nápoles, donde en el frontal se representa un Cristo muerto, cuyas réplicas aparecen en el retablo de la capilla de Acuña.

Tras su regreso a España, trae a Castilla un estilo directamente inspirado en el arte italiano, con un sentido clásico de la belleza, suavidad y armonía de líneas, que se españoliza, adquiriendo en contacto con los maestros locales un carácter patético, de realismo y sentido clásico de carácter medieval.

Realiza con Bigarny la capilla del Condestable, el retablo de la capilla del licenciado Gómez de Santiago en la Iglesia de Santiago de la Puebla (Salamanca).

El patetismo propio de su particular estilo surge con *el Cristo atado a la columna* de Sta. Tecla de la Catedral de Burgos, o el Crucificado del Monasterio de las Huelgas.

En 1528 viaja a Granada con el encargo de la Capilla Mayor de San Jerónimo, dejando atrás la capital burgalesa.

De entre sus crucifijos destacamos el del **Calvario de la Iglesia de Sta. Ana de Granada** y el **Cristo Crucificado del Convento de la Encarnación de Granada**, cuyos paños de pureza muestran la que va a ser la estructura clásica renacentista de este período: paño corto, formando suaves pliegues redondeados, a los que se le añade un nudo bajo el costado izquierdo.

Su estilo perdura a través de la influencia que ejerce bajo su círculo. Tal es el caso del **Cristo Crucificado perteneciente al Calvario de la iglesia de Santiago Apóstol** en Santiago de la Puebla (Salamanca), grupo escultórico que Gómez Moreno atribuyó inicialmente a Felipe Bigarny, aunque posteriormente a Diego de Siloé. Realizado hacia 1523, el Crucificado, a pesar de mantener las características del maestro (como la expresividad del rostro), muestra otros rasgos más deficientes, como la pérdida de expresividad de la anatomía, y concretamente el paño de pureza parece más tosco que los habitualmente realizados por el escultor. por lo que todo ello nos induce a pensar que pudiera tratarse de una obra de taller.

## LA ESCULTURA EN PALENCIA

**D**urante el siglo XVI la escuela de Palencia se convirtió en uno de los principales focos escultóricos del Renacimiento hispano, con una producción eminentemente religiosa, sin apenas testimonios de las de carácter profano.

Tras arrancar desde bases góticas, sufrió el influjo de maestros burgaleses como Bigarny y Siloé. Además, la escultura de este primer renacimiento, influenciada por maestros flamencos e italianos, se vio incrementada con la nota hispana que suponía el carácter expresionista, medievalista todavía, que supo infundirle Juan de Valmaseda. De ahí, que con esta preparación no es extraño que, cuando en el segundo tercio del siglo, se hizo evidente la influencia de Berruguete, ésta se difundiera como algo conocido desde hacía ya años.

A esta influencia berrugesca vino a unirse de modo pleno la de Juni, con sus tipos amplios y gesticulantes, que resultaban casi el contrapunto de la estilización y espiritualidad de la del escultor de Paredes de Nava. Esa mezcla iba a ser la característica dominante de los trabajos palentinos de la etapa entre 1530-1560 aproximadamente. A partir de entonces, y aún cuando el ejemplo de los dos maestros principales de la escuela vallisoletana continuó vigente, fue paulatinamente viéndose sustituido por el miguelangelismo de Becerra y Jordán, no sólo en los tipos humanos de imágenes y relieves y el modo de componer estos últimos, sino incluso en la misma disposición de los retablos, hasta enlazar con la corriente realista de las primeras décadas del siglo XVII.

### EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVI

Durante el primer tercio del siglo, las fórmulas góticas continuaron vigentes en Tierra

de Campos, de las que únicamente logró ir despegándose gracias a las corrientes que llegaban principalmente de la capital burgalesa. Ya en la primera década de la centuria, fue **Felipe Bigarny** o Felipe de Borgoña el introductor de la corriente italianizante, al encargarse de la imaginería del retablo mayor de la catedral de San Antolín.

El papel de Bigarny no hay que limitarlo a que fuese el primer escultor que conoció el Renacimiento, aunque a través de lo flamenco, sino que, además, con él llegaron a tierras palentinas varios colaboradores que habrían de ser los autores de otros retablos e imágenes en las que se repite el tipo y disposición del mayor de la Catedral, con más o menos variaciones. El Retablo Mayor de la Catedral palentina iba a convertirse en la primera obra castellana hecha conforme al gusto lombardo. Entalladores como Pedro de Guadalupe, Pedro Manso o Gonzalo de la Maza, entre otros, se convirtieron en paladines del nuevo estilo.

En todos ellos se acusa de modo claro la relación con los talleres burgaleses. Es el grupo de obras que mantiene la línea del retablo catedralicio del Sagrario, en el que, a la influencia de Bigarny, viene a unirse la de **Diego de Siloé**. Dentro de este campo trabajan también Francisco de Colonia, a quien estimamos autor de los relieves de San Hipólito de Támara; Juan Ortiz el Viejo y otros maestros de menor categoría.

Así pues, la escultura palentina de este momento iba a ser una hibridación de lo gótico y lo renaciente.

No podemos dejar de mencionar a Alejo de Vahía, artista muy discutido de este momento (el problemático maestro quien, erróneamente, se identificó con Rodrigo de León y el Maestro de Santa Cruz). Sus tallas son todavía góticas por la expresión y el tratamiento de las telas, pero revelan una preocupación por la corrección y la belleza que hacen pensar en un artista de sensibilidad ya abierta a las corrientes italianas. A propósito de sus plegados conviene recordar su relación con las llamadas “Vírgenes de chuleta”, de aplanados perfiles, que portaban los mercaderes extranjeros.

Pero la gran figura de la escuela palentina del primer tercio del siglo XVI fue **Juan de Valmaseda**, artista dotado de muy buena técnica, pero investido de una sensibilidad todavía medieval que le hace inclinarse hacia el patetismo y la expresividad trágica, dotando a sus figuras de actitudes convulsas y gestos dramáticos que calaron profundamente en el alma palentina. Sin embargo, en otras ocasiones, sobre todo en la época más avanzada de su actividad, la belleza de las creaciones de Siloé le fue ganando hasta olvidarse por entero del carácter medievalista, llegando a realizar imágenes y relieves realmente bellos, aunque sin dejar por completo de lado el gusto por lo expresivo.

Mayor carácter renacentista es el que ofrecen, a parte de Siloé, **Vasco de la Zarza**, a quien suponemos en más de una ocasión trabajando en tierras palentinas, Juan Ortiz y al inédito Juan Muñoz, artista que, a juzgar por la única obra que de él conocemos, pudiera rayar la altura de Siloé o de cualquiera de los mejores imagineros.

Juan de Valmaseda realiza interpretaciones renacentes en las que todavía se mantienen algunos principios del siglo XV. De sus crucifijos, destacamos **el Cristo del Retablo Mayor de la Catedral de Palencia**, cuyo paño de pureza va a seguir la estructura clásica de este período: paño de pureza corto, formando suaves pliegues redondeados junto con un nudo bajo el costado izquierdo, del que sobresale por la parte superior del nudo un amplio pliegue de tela.

## **SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO XVI**

Palencia, que hasta la década de 1530 venía siendo casi únicamente la subordinada de la escuela de Burgos, empezó entonces a adquirir entidad propia, no ya solo por la actividad de Valmaseda y su amplio taller, sino sobre todo por la creciente influencia de dos grandes figuras de la escultura **Alonso Berruguete**, activo en Valladolid, y Juan de Juni, quienes fueron reemplazando la tremenda hegemonía de estilo implantada por

Felipe Bigarny, primero, y Diego de Siloé, después.

A este fenómeno hay que añadir un segundo elemento: la llegada y establecimiento en Palencia de un primer grupo de maestros extranjeros, en especial flamencos, que empezaron a trabajar al margen de la anterior tradición burgalesa, con un estilo personal mezcla de lo berruguetesco y de la rudeza de los hombres de Centroeuropa.

Asimismo, la creciente escuela vallisoletana fue sustituyendo la hegemonía de la casi agotada de Burgos. Ello se debió no solo a la proximidad geográfica entre Valladolid y Palencia, sino a las obras que de Berruguete y Juni llegaban a Tierra de Campos y que servían de claro ejemplo a seguir.

A lo largo de esta fase del siglo, en la que podríamos hablar con mayor propiedad de la escuela escultórica palentina, liberada ya del influjo burgalés, y basada, en primer lugar, con las obras relacionadas con Alonso Berruguete en tierras de Palencia, y posteriormente las vinculadas con Juan de Juni, que patentizan, por un lado, su actividad en tierra de Campos, y por otro, la gran repercusión de su estilo con la comarca palentina.

### **ALONSO BERRUGUETE**

Alonso Berruguete representa la ruptura del mundo medieval. Aunque innovador en la pintura, es en su escultura donde crea un clima propicio para el desarrollo de su propia interpretación y exaltación de las cosas, llegando a la genialidad.

Originalmente su punto de partida es el academicismo italiano, pero su vida interior le lleva a modelar los personales alargamientos de sus figuras.

En sus esculturas, la figura humana aparece deformada para adaptarse a las exaltaciones espirituales, de tal forma que estilísticamente se podría definir como un escultor plateresco.

Alonso Berruguete nace en Paredes de Nava (Palencia), aunque no se sabe con precisión la fecha, esta oscila entre 1486 y 1492, muriendo en Toledo en 1561.

Hijo del prestigioso pintor Pedro Berruguete, su aprendizaje inicial tendría lugar en el taller familiar. Viaja a Italia, donde finalizó su aprendizaje. De esta estancia se tienen constancia, ya que efectivamente Vasari cita a un Alonso Berugetta Spagnuolo que estudió los cánones de Miguel Ángel para la Sala de la Señoría de Florencia y que copió el Laocoonte en un concurso realizado en Roma en 1506.

Se nombra también a Donatello como uno de los artistas que influye en el arte de Berruguete, llegando a apreciarse en algunas de sus obras trasposiciones de los modelos creados por este artista.

También es muy concreta la influencia de Ghiberti en la Puerta del Paraiso y en Or San Michele. En este sentido podemos señalar las coincidencias que existen entre el Crucifijo de Mejorada con el de la Capilla Gordi de Santa Maria Novella, obra de Brunelleschi, donde son muchas las similitudes en las proporciones, plegado de los paños y los detalles fisiológicos de manos y pies.

Las pinturas de la Capilla Sixtina también ejercieron una influencia, donde se puede apreciar una similitud con la producción escultórica de Berruguete, aunque adaptándolas a su forma particular, adelgazando, exaltando y desmesurando su expresión de enfática espiritualidad.

Alonso Berruguete recoge de Italia una ideología, que transforma al llegar a España en una particular forma, rompiendo con la idea tradicionalista y sintiéndose creador.

Su regreso de Italia se fecha en 1517, y al año siguiente obtiene el título de “pintor del rey”. Tras éste, realiza un contrato de asociación con Felipe Bigarny, donde se establece un reparto de trabajos y ganancias durante cuatro años, una forma muy habitual de trabajar en España durante esa época.

Su estancia en Granada, para conseguir pintar en la Capilla Real no prosperó, por lo que se traslada definitivamente a Valladolid en 1523, para dedicarse plenamente a su labor de escultor.

Su arte se caracteriza por expresar las emociones y sentimientos del alma de la religión y de su pueblo. Utiliza la madera para expresar retorcimientos y contracciones en sus figuras, quebraduras y sutilezas de formas y líneas, para revelar su ideal estético.

En su deseo de espiritualización de las formas, alarga el canon de las figuras (cuerpo de diez cabezas).

Sus imágenes, como escribe Cossio, están trazadas: no como son en la realidad, sino como él quiere que sean <sup>6</sup>

Su obra escultórica gira entorno al Retablo. El Retablo de la Mejorada del Campo en Olmedo es su primera obra, destacando también el Retablo de San Benito de Valladolid o el Retablo Mayor de la Iglesia de San Andrés.

### **Materiales y técnica.**

Sus materiales fueron siempre la madera (el nogal fundamentalmente) y el mármol (alabastros), nunca el bronce.

Su escultura en madera era policromada por él mismo, dejando un sello muy personal. Su policromía es brillante, no mate, como se usaba entonces, y empleaba un recurso poco común en España o Italia: el de dorar con brillo grandes superficies, las mismas trabajadas sin cuidados especiales ni matices, para resaltar sobre el fondo y destacar la silueta.

También dora los cabellos, algunos fondos y ciertos accesorios. Todo este dorado crea un efecto violento, justo la impresión que Berruguete quiere crear en sus obras.

Sus estofados están cargados de bordados y adornos.

---

<sup>6</sup>: *ARS HISPANIAE*, VOL. XIII. Pág. 144.

Las carnaciones son ricas y muy contrastadas en matices, con el empleo de carmines y tonos cálidos.

En la telas hace resaltar sobre un fondo oscuro, que suele ser verde, azul o pardo casi negro, puntos o pequeños dibujos de oro. No utiliza colores llamativos, como hicieron otros artistas, y los que emplea los armoniza con gusto.

### CRISTOS CRUCIFICADOS

Es difícil establecer un único patrón generalizado en los paños de pureza de Alonso Berruguete, tal vez esa exaltación expresiva, la atormentada imaginación, y , sobre todo, su afán de originalidad, hacen que ninguno de ellos sea igual. No por ello, dejaré de buscar algún tipo de relación entre todos ellos.

El primer tipo de paño que emplea Berruguete para sus cristos, como el del **Cristo de las Batallas de Valencia de Alcántara (Cáceres)**, es herencia del pasado. Corresponde a la estructura que observamos en el primer tercio del siglo XVI: paño de pureza corto, de suaves y finos pliegues horizontales, sin ningún tipo de nudo.

Los paños siguientes pueden considerarse variaciones sobre la misma estructura.

**El Cristo Crucificado del Retablo del Colegio de Fonseca en Salamanca**, forma parte del Calvario de una gran corrección plástica, es más frío que el de San Benito. La imagen representa a un Cristo vivo y dolorido, de anatomía fuerte y brazos contundentes. El cuerpo se dispone en vertical, con los brazos simétricos, extendidos ligeramente por encima de la horizontal. En el paño de pureza la estructura anteriormente citada se encuentra rota por un trozo de paño que sale de la parte superior central, para meterse por la parte inferior, entre las piernas, formando una curva.

El Cristo Mayor de la Iglesia de San Andrés, del Retablo de La Mejorada (Olmedo), obra que muestra una sugestión de dolor, angustia y tristeza. La cabeza se dirige hacia la Virgen. El cuerpo se mantiene vertical, pero las piernas se flexionan hacia la

derecha, casi formando un ángulo recto. En este caso la estructura inicial del paño de pureza se rompe al entrecruzarse el paño por la parte delantera. La obra coincide con el de Brunelleschi de Florencia en proporciones, líneas y la disposición del paño de pureza, ceñido y de pliegues pequeños y horizontales. En este caso la estructura inicial se rompe al entrecruzarse el paño por la parte delantera. Los pies también son similares.

**El Cristo del Retablo Mayor del Monasterio de San Benito**, actualmente en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, es un Cristo de expresión grave, sombrío, pero que no contrae sus facciones fuera de la medida. La inclinación de la cabeza hacia la derecha, junto con la posición extrema de la cadera hacia la izquierda, hacen que el cuerpo adopte la forma de arco de media luna, tal y como veíamos en algunos cristos góticos andaluces del siglo XIV (el Cristo de Sanlúcar La Mayor de Sevilla), al igual que la posición asimétrica que adoptan los brazos. La anatomía muestra un buen estudio



de músculos y tendones. La actitud y movimiento implican una situación espiritual que recuerda a los más emotivos del arte español, con una actitud que rememora al Greco.

En este paño de pureza, la estructura original, que observábamos en un principio, puede considerarse rota, al presentarse el paño anudado en el centro, llegando sus extremos hasta el comienzo de las rodillas.. La policromía está dorada y estofada en blanco, dejando amplias líneas doradas en los extremos del mismo.

FIG. 19: Detalle del paño del Cristo.  
(Monasterio de San Benito).

**El Cristo del Retablo de los Irlandeses o del Colegio de Santiago en Salamanca**, muestra un paño muy parecido al de San Benito. La posición del cuerpo es muy violenta, rígido y contraído en su expresión.

**El Cristo del Retablo de la Adoración de los Reyes en la Parroquia de Santiago**, muestra un paño similar a los dos anteriores, anudándose en la parte central, aunque en este caso se le ha añadido uno de los extremos del paño aleteando por el costado izquierdo.

**El Cristo del retablo Mayor de Santa Úrsula en Toledo**, realizado hacia 1535, muestra igualmente una animación general del paño, con cierto revoloteo que se contagia con el resto de las figuras.

Otras figuras destacadas de este momento en Palencia fueron **Inocencio Berruguete**, sobrino de Alonso, **Juan de Cambray** que trabajó al lado de Berruguete y más tarde de Valmaseda, y **Miguel de Espinosa**, que se mantuvo adicto a Siloé.

Junto a ellos hay una larga lista de maestros menores de difícil adscripción. Por encima de todos los mencionados, los artistas más interesantes de la época fueron los **Corral de Villalpando**, con su técnica peculiar del yeso, y **Francisco Girarte**, el discípulo más directo de Berruguete. Los Corral, que residieron largo tiempo en Palencia, crearon en varias iglesias excelentes composiciones en yeso, adaptando así la tradición de los alarifes mudéjares de Tierra de Campos a la decoración renacentista. Girarte, por su parte, fue el artista berruguetesco de más amplia labor y mayor difusión geográfica, ya que su actividad no quedaría limitada a Palencia, sino que también se extendió a Valladolid, Madrid y zonas circundantes, haciendo suyas las formas de Berruguete, pero sometiéndolas a particulares distorsiones en las que no estuvo ausente la influencia de Juni.

## EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVI

En el último tercio del siglo, Palencia conoció la llegada de una nueva corriente artística que vendría a sustituir al profundo influjo ejercido por Berruguete y Juni: la corriente romanista irradiada desde Valladolid gracias a **Gaspar Becerra y Esteban Jordán**.

Esta nueva manera escultórica, que también habría de expandirse a Burgos, la Rioja, y de modo más intenso, a las Vascongadas y Navarra, fructificó en varias obras en las que el miguelangelismo de Becerra se mezcló con la iconografía creada por Juni, dando origen a formas de gran éxito inclusive en la centuria siguiente, a las que se sumaba una técnica depurada y correcta, totalmente alejada de las deformaciones de Berruguete y Giralte.

El Romanismo se traducirá en una simplificación de los temas ornamentales, haciendo que los retablos revelen de forma más clara los elementos arquitectónicos. Por otro lado, los éxtasis berruguetescos fueron dejando paso a las figuras correctas y calmadas, que, a veces, resultaban frías e inexpresivas.

Los mejores representantes de esta modalidad en Palencia iban a ser los **Bolduque y Hernando de las Nestosa**, autores de los retablos de amplias proporciones, cuyas escenas aparecen ya encuadradas por frontones, al tiempo que las imágenes revelan un parentesco espiritual con las de Jordán y, hasta incluso, con Anchieta, como por ejemplo en el retablo de San Pedro de Astudillo.

Pero, junto con el manierismo romanista, se desarrolló en tierras palentinas, al igual que en Valladolid, una corriente de eclecticismo que trataba de aunar la perfección técnica con la belleza y la proporción, más sin olvidar el naturalismo, con lo que iba a ser preparado el camino a los escultores del primer tercio del siglo XVII. El promotor de esta corriente fue **Manuel Álvarez**, seguido por **Mateo Lancrín y Juan Ortiz Fernández**, si bien estos dos últimos se mantuvieron un tanto ligados a la tradición anterior.

Con él la escuela palentina entro en contacto más directo con la de Valladolid, hasta el punto de que, con su cambio de residencia de las orillas del Carrión a las del Pisuerga, puede decirse que puso fin a la escuela de Palencia, la cual, desde entonces, vivió ya de modo pleno a expensas de Valladolid.

Pero, además de Álvarez, la influencia de Berruguete y Juni gozó del favor de artistas como Mateo Lancrín y del controvertido Juan Ortiz Fernández, entre otros. Obra de estos dos maestros y de Manuel Álvarez, es el retablo mayor de Santoyo, obra que será la más interesante del momento para poner de relieve la conjunción de los estilos del paredño y del francés, matrimonio que tendría gran éxito en tierras palentinas y vallisoletanas hasta que la estética romanista de Jordán, primero, y el naturalismo de Gregorio Fernández más tarde, vinieron a suponer su ocaso.

La transición al naturalismo sescentista sería representada en Tierra de Campos por Juan Sanz de Torrecilla, artista preocupado por la corrección y el clasicismo, frío e insípido en ocasiones, pero que cumplió el decisivo papel de haber sido, junto con

Pedro de Torres, Pedro Martínez de Colina y con su propio hijo Lucas Sanz de Torrecilla, el eslabón entre la escuela palentina y vallisoletana, la cual habría de ser la que ostentase la hegemonía durante la centuria sucesiva, después de haber estado, a comienzos del siglo XVI, viviendo de los influjos que la escultura burgalesa le hacía llegar a través de Palencia.

Finalmente hemos de reseñar la influencia que la escultura palentina, en especial la de la primera mitad del siglo, ejerció sobre las zonas de la Rioja y de Navarra. Sin duda alguna el territorio navarro que sufrió este influjo con mayor intensidad fue el de Estella, debido a la mayor proximidad a Castilla. Tanto es así, que hay retablos en dicha zona, como el mismo de San Juan de Estella, en los que se advierten analogías con otros realizados por Valmaseda en tierras palentinas.

## LA ESCULTURA EN VALLADOLID

**E**n el siglo XVI Valladolid fue, sino la cuna, el corazón de Castilla. En aquel siglo ejerció un gran magnetismo sobre las gentes de dentro y fuera de la Península. Canalizó una intensa emigración de individuos de toda condición, y especialmente de artistas. Los arquitectos procedían del cordón montañoso del norte, sobre todo de Santander y Vizcaya. Pero principalmente se convirtió en lugar de cita de los más importantes escultores. Si de Palencia (Paredes de Nava) procedía Alonso Berruguete, francés era Juan de Juni. Entre 1540 y 1560 la ciudad alcanzó el cenit de su desarrollo. La demanda de operarios se tradujo en una agobiante escasez de mano de obra. Son los años dorados de la ciudad de Pisuergra y Esgueva.

Próxima a los tres grandes mercados de Castilla (Medina del Campo, Medina de Rioseco y Villalón), Valladolid era la residencia favorita de los hombres de negocios. En los años centrales de la centuria, la población se acerca a la cota de los 40.000 habitantes, la más elevada de la meseta norte.

El prestigio vallisoletano descansaba sobre todo en un hecho: la estancia de la Corte. Aunque en rigor hasta que Felipe II no establece en 1561 ya con firmeza la residencia del gobierno en Madrid, la realeza deambulaba de un lado para otro, buscando con su presencia el acatamiento de sus súbditos. Pero de entre los lugares que los reyes escogían para su permanencia, Valladolid fue el más solicitado. Esto le dio este matiz de ciudad cortesana. Altos dignatarios de la nobleza y la Iglesia se acogían también a sus muros, pues formaban parte de la administración, a través de las Cortes y los Consejos. No menos reputación suponía la Chancillería, con la ventaja de que era un organismo permanente. Este alto tribunal mantenía una crecida nómina de fiscales, abogados, procuradores, notarios.

En Valladolid se ofrecen las peculiaridades de una ciudad con categoría de “capital”: la abundancia de sitios para el hospedaje, pero sobre todo la abundancia y calidad de su comercio y el mismo abaratamiento de sus productos. A Valladolid se venía a comprar desde un amplio círculo de poblaciones cercanas.

Se trata de una producción que tiene como exigencia la calidad. Y esto lo da el artesanado. Hay que satisfacer las exigencias de una clase social de alta estirpe, que acude ordinariamente al lujo como medio para acreditar su condición. Es una economía de consumo. En la ciudad abundan las casas de comida, los sastres, los confiteros, pero, en especial, los artistas, a quienes corresponde fabricar el lujo de los lujos: el arte.

Para las casas y capillas de los grandes señores hay que preparar un suntuoso menaje: rejas, retablos, sillerías, sepulturas, bordados, piezas de orfebrería, muebles, etc.

E igual demanda por parte de los poderosos núcleos eclesiásticos. Arquitectos, pintores y escultores eran asiduamente solicitados.

No hay duda de que toda ciudad es mucho más que una agrupación de edificios. Cada población tiene su “estilo de vida”. El que viene de fuera lo percibe enseguida y de ahí que, en consecuencia, decida si le acomoda o no afincarse. Si el Greco se afincó en Toledo, sin duda es porque esta ciudad oriental se plegaba a las peculiaridades de su pro genie y temperamento. Y si Juni se estableció en Valladolid es porque este francés nunca se sintió extranjero en Valladolid y halló en la ciudad los elementos europeos que él había respirado en su patria y en Italia. Juni llegó desde luego a Valladolid plenamente formado, pero no se puede dudar que su asentamiento en la ciudad del Pisuerga ha de interpretarse como una circunstancia que largamente ha favorecido el desarrollo de su obra.

## JUAN DE JUNI

### **El período anterior a España**

El francés Juan de Juni nace en la localidad de Joigny, en 1507, pero no se tienen muchos datos sobre su formación francesa como escultor, aunque si sabemos que ciertos temas y técnicas, como los entierros de Cristo y el barro cocido, son típicos en su región.

Su estilo se asemeja al escultor gótico Sluter (propulsor de la escuela de Dijón) en su vibrante patetismo, y en la abundancia y grandilocuencia de sus paños.

Su paso por Italia forma parte de la tradición de muchos artistas franceses y españoles. Su estancia en Italia es fundamental para poder explicarnos su arte. Se aprecia el influjo de Jacobo della Quercia (1374 – 1438) en el tratamiento de las telas. Esos ropajes forman pliegues de grandes masas, de perfiles redondeados, aleteantes y escurridizos, que prestan un ritmo movido a la escultura.

Por otra parte, hay un maestro del círculo de Donatello, que trabaja ya en la 2ª mitad del siglo XV que guarda un cierto parecido con el arte de Juni, sobre todo en la manera de mover los pliegues. Nicolo de Apulia, muerto en 1494, continuador de J. Della Quercia y de los pliegues de sus paños, pudo ser más recientemente el recordatorio de éste.

### **España**

Su llegada a España es asimismo un hecho normal, dada la oleada de artistas franceses y flamencos a nuestro país, por la gran demanda de artífices como consecuencia de los múltiples encargos especialmente de tipo religioso, tema que predomina en la obra de Juni.

Por razones de utilidad didáctica dividiremos la obra de Juni en España en tres períodos. Su arte recoge los cambios que se producen durante los cincuenta años que dura su producción.

El retablo de La Antigua se extiende a lo largo de todo el período; pero la lentitud de la ejecución obró a favor de la perfección; es la obra más manierista de Juni, concebida con un criterio pictórico. El retablo de la capilla de los Benavente, en Medina de Rioseco, es el que mejor encarna los caracteres del período, por la dulzura de las actitudes y la belleza del ornamento.

La serie más nutrida de Calvarios corresponde a este período.

### **Período final**

Esta última etapa comprende la década del sesenta y la siguiente hasta el fallecimiento del artista en 1577. Las esculturas buscan el reposo. Los pliegues ya no tienen el aleteo característico, a veces incluso caen rectos y se doblan en ángulo. Cede la gesticulación, pero el dramatismo se hace más interno. El movimiento se hace rítmico.

Es muy nutrida la cantidad de piezas de este período. Se emprenden varios retablos, pero no del porte de los del período central. Además, su diseño se adapta a los requerimientos del clasicismo. Destacamos el Retablo de la Piedad, de la Catedral de Segovia; es el mejor ejemplo del proceso de transformación de Juni.

Toda la actividad de Juni se centra en el arte religioso. En la escultura procesional la imagen se encuentra tallada por la parte posterior ya que debe resultar visible al salir en procesión.

### **TÉCNICA**

#### **. Materiales**

Juni manejó una amplia gama de materiales. Vino a España dominando la técnica del barro cocido, poco frecuente en España, aunque sólo fabricó estas piezas en su primera época, donde tuvo mayor prestigio el barro policromado, de intenso realismo. La escultura en piedra, coloreada, no emplea el mármol, circunstancia normal por su

escasez, pero sí talló el alabastro. La madera fue el material predilecto, siendo la madera de nogal la utilizada en las esculturas y relieves de los retablos.

### **. Policromía**

Juni contrató la policromía, siempre bajo su dirección. Un tratamiento pictórico inadecuado desvalorizaría las piezas. En el Entierro del Museo Nacional de Escultura se dan todas las técnicas. El color negro no se emplea en esta época. En los estofados se advierten todas las variantes, siendo poco frecuente dejar la tela solo dorada. Se realizan decoraciones estofadas a punta de pincel. En ciertas esculturas los motivos se realizan con polvo de oro.

Las carnaciones empleadas son tanto la mate, que utiliza en sus cristos, como a pulimento (Sta. Teresa) o una combinación de ambas: la primera a pulimento y sobre ella la mate.

En el barro y en la piedra los colores son planos.

### **. Estilo**

Juan de Juni es un claro ejemplo de artista renacentista, afanado en unir todas las artes: arquitectura de sus retablos, escultor y director de la policromía de sus obras.

Sus esculturas son el reflejo del arte castellano del momento. Son esculturas de actitudes violentas y distorsionadas, de expresión dolorosa, de líneas de ritmos serpenteantes y caprichos anatómicos.

Su inquieta imaginación queda patente en la forma de sus pliegues; son paños vivos, “parlantes”, expresivos, un trozo de alma que atormenta a sus figuras. El tipo humano que emplea es de porte hercúleo.

Todo artista pertenece a su época. La de Juni es esencialmente clásica, aunque otras tendencias barrocas y manieristas lo dominen por obtener formas dislocadas.

### **CRISTOS CRUCIFICADOS**

Dentro de su amplia obra, son numerosos los Cristos Crucificados que realiza.

**El Cristo Crucificado del Monasterio de las Huelgas** en Valladolid está situado en la clausura del convento; de tamaño algo mayor que el natural, fue descubierto por Esteban García Chio. El Cristo es de proporciones manieristas sumamente alargadas, de tal forma que los brazos se quedan cortos con relación a las piernas. La cabeza cae sobre el pecho, y los ojos, ligeramente abiertos, nos indican que están próximos a la expiración. Los pies se disponen cruzados. El paño de pureza presenta un gran nudo en el frente, cubriendo todo el costado izquierdo hasta por encima de la cintura, creando así un desequilibrio de formas. El amplio ropaje cae entre las piernas, terminando sus pliegues por la parte posterior, muy bien trabajada. Esta obra está fechada en el período central de Juni, a finales, ya que la calma se adueña de los perfiles y los pliegues dibujan masas gruesas y prominentes.



FIG. 20: Detalle del paño.

**El Cristo del Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid** fue encontrado arrumbado en la trastera de la Iglesia de San Andrés de Valladolid. La pieza se encuentra en muy mal estado de conservación por el ataque sufrido por la carcoma. Representa a un Cristo ya muerto, con la cabeza apoyada sobre su hombro derecho. El paño de pureza se pega al cuerpo, cubriendo todo el costado derecho hasta por encima de la cintura, formando por detrás abundantes pliegues que finalizan en el lateral izquierdo, dejándolos caer hasta más debajo de las rodillas.

Éstas, contorsionadas, siguen el movimiento serpenteante del cuerpo, que finaliza con el entrecruzamiento de los pies en forma de aspa.

**El Cristo Crucificado de la Parroquia de Olivares de Duero** en Valladolid está realizado hacia 1550. De pequeño tamaño, está colocado en el interior de un retablo barroco. Representa a Cristo muerto, con la cabeza descansando sobre el pecho.

Las piernas están violentamente colocadas, cruzándose los pies en aspa. El paño de pureza cubre el costado derecho, formando un gran nudo en la parte delantera para sujetarse y finalizar por la parte posterior con diversas ondulaciones hasta la rodilla derecha. El perizonium es de color blanco, pero acusa salpicaduras de sangre.

Otro **Cristo de Juan de Juni, procedente de una colección particular de Madrid**, y actualmente en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, es una pieza de pequeño tamaño que representa, como el anterior, a un Cristo ya muerto. Pertenece al período central de su producción. En él, el paño de pureza se sujeta sin nudo, cayendo por el costado derecho y entrecruzándose entre las piernas para finalizar sus extremos tras la rodilla izquierda. Los pliegues son amplios y rotundos. La obra es de un suave modelado y se asemeja al Cristo de los Mojados de Valladolid.

**El Cristo de la iglesia de Santa María de los Mojados** (Valladolid) es un Cristo datado hacia 1560. Como el Cristo anterior, es un cristo de pequeño tamaño. Está colocado en cruz de vara alta, lo que indica que fue destinado para presidir procesiones y entierros. Representa a un Cristo ya muerto, abandonado, hecho reflejado en la cabeza desplomada sobre el tórax y el arco muy curvo formado por los brazos. Las piernas están muy flexionadas, soportando todo el peso del cuerpo, que se viene sobre ellas. La corona de espinas está tallada en la misma madera. El paño de pureza se cruza por la parte delantera formando un triángulo de rebuscados pliegues. Cae ampliamente por el costado derecho, y perdiéndose entre las piernas, forma por la parte posterior otro tipo de pliegues. No se aprecia ningún tipo de faja o cinturón.

Este cristo guarda gran parecido con el que se encuentra en el **Retablo Mayor de la Iglesia de Nuestra Señora “La Antigua” de Valladolid**. Este Cristo comenzó a

realizarse en 1545, pero no se termina hasta 1561. Representa a un Cristo ya muerto, desplomado, donde las rodillas, extremadamente flexionadas soportan el peso de la muerte. La cabeza sobre el pecho derecho y los brazos profundamente arqueados en forma de V. El paño, como es habitual en este período, forma un triángulo cuya base se extiende por el costado derecho desde la cintura hasta la mitad del muslo, formando una serie de pliegues que finalizan en el vértice del triángulo.

Del último período de Juan de Juni tenemos una mayor producción de calvarios. **El Cristo del Convento de Sta. Catalina de Valladolid** se realizó para la sepultura de la familia Robles (don Cristóbal de Robles y doña Magdalena), en el año 1573. Colocado dentro de un sencillo retablo de forma de arcosolio (sobre la cruz un pelícano), se trata de un crucifijo que corresponde al tipo expirado. La cabeza cae pesadamente hacia el hombro derecho.

El cuerpo ya no se retuerce tan profundamente; las piernas no se flexionan tan exageradamente ni los brazos se arquean. El paño de pureza pertenece al prototipo de este último período, ya no oculta el costado derecho desde la cintura, sino que se hace más estrecho, los pliegues son mucho más finos y caen de forma más ordenada hacia abajo, formando un cambio de plano sobre la pierna izquierda; La policromía del paño aparece dorada, con unos pequeños dibujos formando líneas verticales.

Juan de Juni continua trabajando rigurosamente sus paños por la parte posterior, donde siguen formando pliegues muy particulares. El paño se sostiene acartonado, volando sobre el glúteo izquierdo, mientras que el otro extremo, pasando entre las piernas, finaliza mucho más largo, formando círculos.

El profesor alemán Weise relaciona este crucifijo con el del Retablo Mayor de El Salvador de Arévalo, y lo fecha hacia 1572.

**El Cristo Crucificado del Convento de Sta. Teresa de Valladolid** ha sido descubierto recientemente. Se halla en la clausura del convento, donde ha pasado inadvertido. Representa a un cristo expirando, extraño en la iconografía de Juni, ya que la mayoría los representa muertos, y los vivos aparecen en estado de reposo. Vuelve con violencia

el rostro hacia arriba, implorando al Padre. Las manos se abren con violencia. El paño de pureza forma un nudo en su lateral derecho, lo que constituye una novedad en la tipología de Juni, los pliegues han perdido su fuerza y flexibilidad, para ser más finos y blandos. La policromía del paño es de un color suavemente azulado con ligeras líneas ribeteando el borde del paño. Fechado en la década de los 70, su desnudo naturalista y calmado corresponde claramente a su último período.

### CALVARIOS.

**El Calvario de Ciudad Rodrigo de Salamanca**, en el Palacio del Marqués de la Espeja, hoy de don Rafael Bernaldo de Quirós, Marqués de Bacere, fue encargado por don Antonio del Águila, obispo de Zamora, para su capilla funeraria en el Convento de San Francisco. Realizado en 1556, se trata de un cristo de tamaño natural (6 pies de vara, se precisa en el contrato de 200 ducados), está realizado en madera de nogal. Representa a un cristo ya muerto. La serenidad y quietud han llegado al cuerpo pero no a los paños, que se sacuden con violencia. Este paño se sostiene por adherencia, pues carece de cuerdas y está abierto por un lado. El paño de pureza es blanco, conservando todo el cristo su policromía original. Actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

**El Cristo Crucificado perteneciente al Calvario de la Iglesia de El Salvador**, ubicado en la capilla Ávila Morro en Arévalo, es un Cristo peculiar del último período de Juni. Representa a un cristo muerto. La imagen muestra el apaciguamiento y serenidad típico de este último período. Un cristo sin contorsiones, con la cabeza apoyada sobre el pecho derecho. El paño de pureza mucho más corto, ya no oculta el costado ni cae envolviendo parte de la cintura, sino que efectúa una vuelta girando y acabando sus pliegues por el reverso de la pieza, con pliegues más finos y ordenados.

**CONCLUSIÓN**

**E**n la primera etapa del siglo XVI, el Cristo renacentista arrastra todavía cierta rigidez anatómica, con rasgos faciales de la estética flamenca de la época, y con el tratamiento del abdomen y torso de formas cilíndricas.

Conforme avanza el siglo XVI, la interpretación del desnudo se hace más naturalista. El conocimiento científico del cuerpo humano permite un estudio anatómico más realista.

El paño de pureza acompaña al desnudo, permitiendo la máxima expresividad y visión del cuerpo de Cristo. Es por ello por lo que se acorta y se reduce a un paño sencillo, de una breve franja horizontal, pegada a las caderas.

1<sup>er</sup> TERCIO DEL SIGLO XVI.

Durante este período la Escuela de Burgos marca estilo. La estructura clásica renacentista queda definida por un paño corto, formando suaves y finos pliegues redondeados, en sentido horizontal.



Dibujo 16

A esta estructura más sencilla se le puede añadir ocasionalmente un nudo bajo el costado izquierdo. Este nudo en muchas ocasiones está además formado por un amplio pliegue que sobresale por la parte superior del paño.

### 2º TERCIO DEL SIGLO XVI.

Durante este tercio se desarrolla la etapa más significativa de este período. La Escuela burgalesa queda desplazada por las escuelas palentina, traducida en la figura de Alonso Berruguete, y vallisoletana, cuyo máximo representante es Juan de Juni.

**ALONSO BERRUGUETE**, el artista más desconcertante de su tiempo, alarga el canon de sus figuras (cuerpo de diez cabezas) en su deseo de espiritualización de las formas que arrebatan a la figura.

Es difícil establecer un patrón generalizado en sus paños de pureza, tal vez esa exaltación expresiva, atormentada imaginación y originalidad, hacen que ninguno de ellos sea igual. Intentaremos, sin embargo, buscar algún tipo de relación entre ellos.

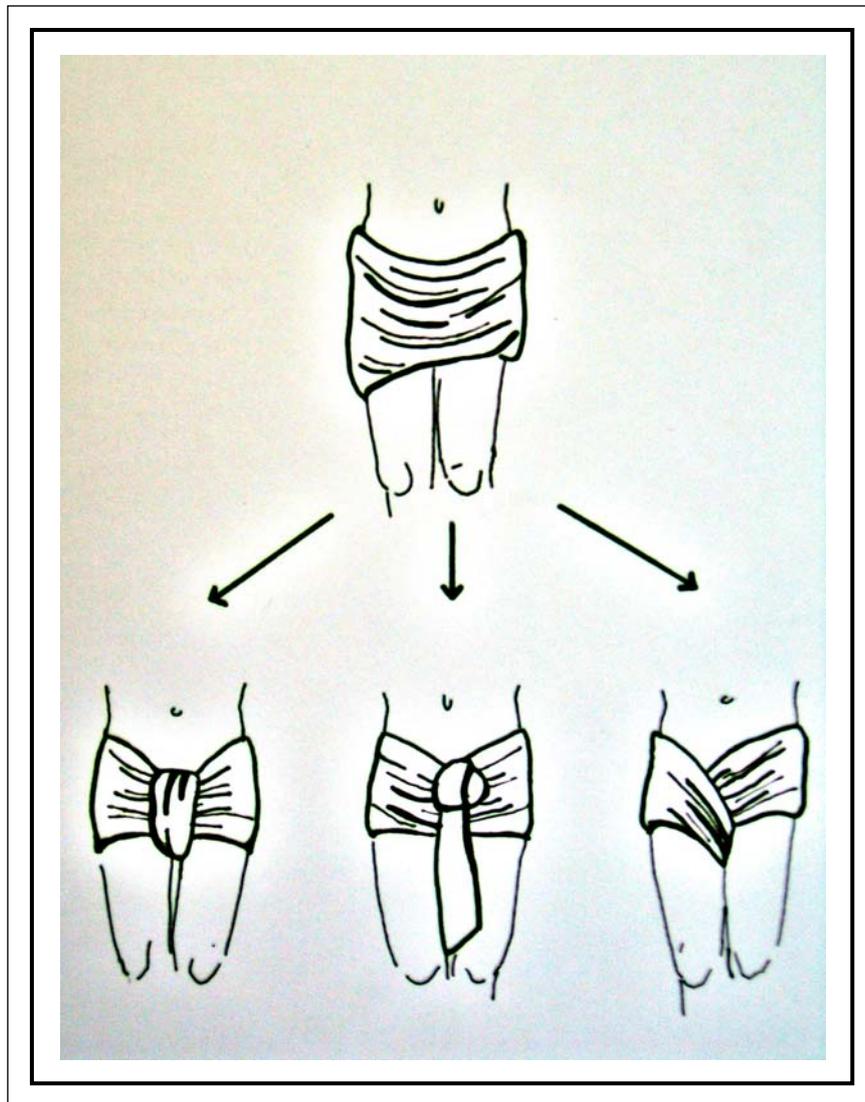
El primer tipo de paño que utiliza Berruguete para sus Crucificados, como el Cristo de las Batallas de Valencia de Alcántara (Cáceres), es herencia del pasado. Corresponde con la estructura básica que veíamos en la etapa anterior: el paño de pureza corto, de suaves formas horizontales, sin ningún tipo de nudo. **(Figura A)**

Los paños de pureza posteriores pueden considerarse variaciones sobre esta misma estructura.

En el Cristo del retablo de Fonseca, ésta estructura está rota por una sección del paño que sale por la parte superior central, para meterse por la inferior, formando una curva. **(Figura B)**

En el Cristo del Calvario del retablo de San Benito, la estructura base puede considerarse rota al presentarse en paño anudado en el centro, llegando sus extremos hasta el comienzo de las rodillas. **(Figura C)**

Bajo esta misma estructura base, el Cristo del Calvario del retablo de Mejorada (en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid), rompe la estructura al cruzarse el paño entre las piernas. Estructura que veremos repetida en los Cristos de Salzillo. **(Figura D)** El siguiente esquema muestra las variaciones del paño de pureza ejecutado por Berruguete sobre un mismo modelo de partida.

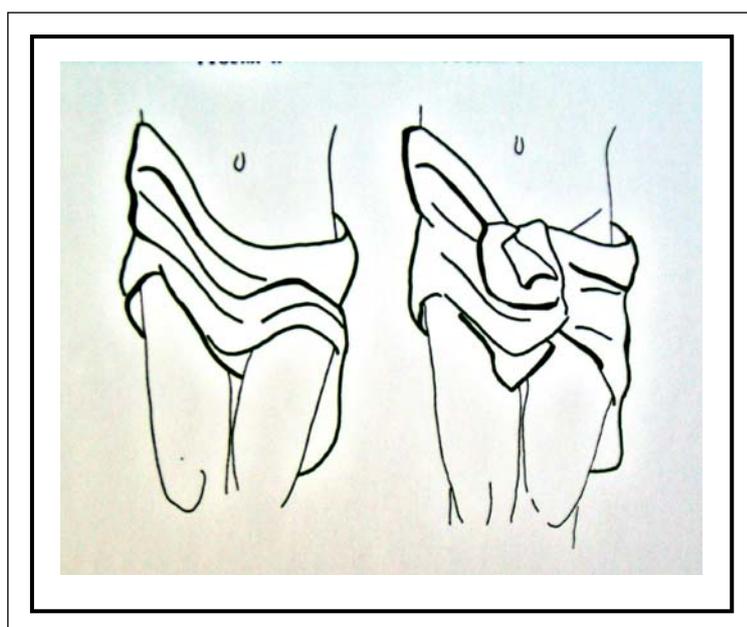


Dibujo 17

**JUAN DE JUNI** busca la grandiosidad y el heroísmo mítico a través de formas hercúleas, que se contorsionan, se revuelven y se agitan patéticamente en sí mismas. Este mismo espíritu es el que también reflejan las telas de sus paños, que no pueden quedar impasibles ante tal actividad.

Sin descuidar la forma, con abundantes y movidos ropajes, lo que interesa es el espíritu que se dobléa, que agita las figuras, a cuyo servicio pone sus profundísimos conocimientos anatómicos. Sus paños de pureza están llenos de formas y movimientos, acompañados de abundantes y pequeños pliegues.

Por lo general, sus paños presentan la misma estructura: todos ellos están ejecutados en diagonal, siendo éste bastante más alto por el costado derecho. En todos ellos una parte del paño se entrecruza por las piernas, rasgo que ya veíamos en algunos de Berruguete. Bajo estas líneas generales, representadas por el Cristo del Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid, podemos matizar que algunos de ellos llevan un gran nudo central, como los Cristo de del Monasterio de las Huelgas en Valladolid, y el de Olivar de Duero, también en Valladolid.



Dibujo 18

ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVI.

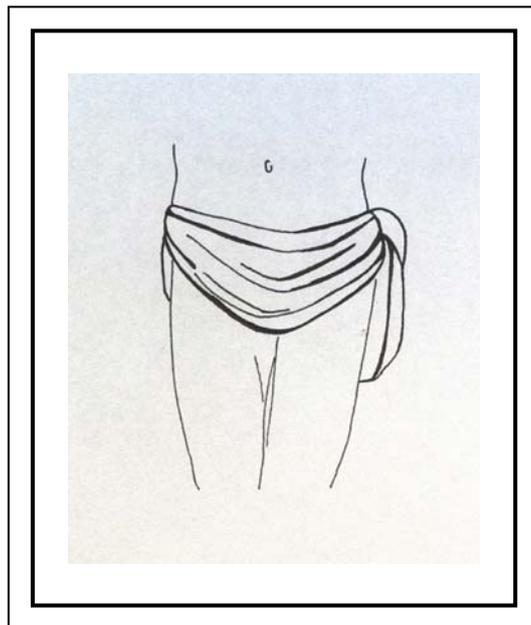
Durante el último tercio de siglo, triunfa en toda España el Manierismo italiano. Éste muestra la preocupación por la buena técnica y corrección de formas, bases fundamentales del naturalismo idealizado y la gran maestría de los escultores barrocos.

El Crucificado acusa un cambio notable que se manifiesta en el tratamiento del desnudo, que se guía a través de la figura de Miguel Ángel, bajo el concepto estético italiano de la belleza serena y tranquila. Se tiende a evitar la nota patética y el agitado apasionamiento de los escultores de la etapa anterior, acabando con el expresionismo de los cristos renacentistas de detalladas musculaturas y vibrantes paños volados.

En esta década, Cristo aparece muerto, con la cabeza inclinada sobre el pecho. La flexión de las piernas hacia un lado compensa la inclinación de la cabeza hacia el lado contrario. El pie derecho siempre clavado sobre el izquierdo.

El desnudo clasicista e idealizado refleja un cuerpo apolíneo y perfecto sobre el que parece no haber hecho huella la Pasión.

En esta época el paño de pureza se reduce al mínimo para no ocultar el cuerpo.



Dibujo 19

Tanto obras vallisoletanas como el Cristo del Santuario Nacional de Valladolid, de Esteban Jordán, como andaluzas, los Crucificados de Juan Bautista Vázquez el Viejo o Jerónimo Hernández, son reflejos del nuevo paño. A estas obras se une la escuela cortesana, encabezada por León y Pompeyo Leoni, con El Calvario del retablo Mayor del Monasterio de El escorial.

Ahora el paño de pureza adopta la forma de una franja horizontal y estrecha, con desarrollo triangular, que se recoge en la cadera formando un nudo al lado derecho o izquierdo indistintamente, cuyo extremo cae sin ningún movimiento.



V



**BARROCO**



## INTRODUCCIÓN

*E*l afán imperialista de las monarquías absolutistas europeas tuvo que hacer frente a una creciente desproporción entre los costos del mantenimiento del imperio europeo y los reducidos recursos del estado, que no se incrementaban lo suficiente con las remesas de América.

Los fracasos de la Armada Invencible en la guerra contra Isabel I, junto con los problemas de la política exterior en Filipinas, incrementaron notablemente los problemas.

Los sucesores de Felipe II acumularon los desastres de las guerras y no pudieron hacer frente a las continuas pérdidas. El imperio de los Austria se había venido definitivamente abajo. El desastre de la política exterior estuvo acompañado por la negativa situación económica.

Felipe III deja en manos del duque de Lerma las tareas del gobierno, quien, a pesar de interrumpir las guerras con el exterior, tuvo que seguir con las permanentes hipotecas de las restas reales.

Pero la paz no pudo mantenerse por mucho tiempo, y Felipe III entra de nuevo en conflicto con la guerra de los Treinta años, que heredó Felipe IV con el conde duque de Olivares. La casa de los Austria no puede soportar el coste económico de la guerra a pesar de la “unión de armas” entre Castilla, Aragón, Portugal y Cataluña. La nueva derrota de la flota Invencible en el canal de la Mancha precipita una nueva crisis, cúmulo de todos los desastres de los Austria españoles.

España pierde sus posiciones y en la Paz de los Pirineos pone fin a la guerra contra Francia cediendo las regiones del Rosellón, parte de Cerdeña y diversas plazas de los Países Bajos. Por otra parte, Portugal obtiene el reconocimiento de su independencia.

Al desastre de la política exterior se une la negativa situación económica de Castilla, produciéndose un estancamiento de la agricultura y la producción textil. Las gentes abandonan los campos para ir a las ciudades.

Añadimos finalmente las pocas remesas de metales preciosos que llegaban de América, gran parte de ellas robadas por los corsarios.

Las ideas artísticas, filosóficas y religiosas durante el siglo XVII y parte del XVIII están fuertemente influenciadas por las corrientes escolástica, aristotélica y ascéticas del momento.

La enseñanza está dominada por los jesuitas, y los hallazgos científicos y tecnológicos ceden cada vez más ante la providencia divina.

En el aspecto artístico, tras el Concilio de Trento, el arte Barroco se convierte en el arte de la Contrarreforma.

Frente a este clima de desarraigo social, la Iglesia Contrarreformista se eleva como una de las pocas esperanzas de la población, hecho que resulta beneficioso para las artes.

Se genera un nuevo espíritu religioso, dirigido a animar los sentimientos de las gentes, obligando a renovar una nueva visión de los lugares y de las imágenes sagradas.

Por otra parte, y en contraste con la población más humilde, la concentración del poder económico favoreció que el rey y las clases altas hicieran ostentación del buen vivir ocioso, rodeados de artistas y escritores.

Esto les favoreció notablemente, dando paso a una época de esplendor cultural de las artes y las letras, que no dudaron el llamar el Siglo de Oro.

Durante esta época las crisis y rebeliones se suceden por toda la península, tal y como muestra el mapa 6. Sin embargo, el poder de la iglesia será determinante (mapa 7), extendiendo sus arzobispados y delimitando sus zonas de actuación, favoreciendo la unión y el desarrollo artístico a través de la imagería religiosa.



MAPA 6



MAPA 7

**LA FIRMA DEL ARTISTA**

Nos adentramos en un período de reconocida elaboración escultórica, donde el nombre de artista se escribe con mayúscula.

La personalidad del artista se refuerza con la firma de las obras.

Mientras que en Italia la firma ya es un hecho normal desde el siglo XV (primero los pintores y más tarde los escultores), en España las firmas de los escultores son raras en el siglo XVI, aunque en determinados ambientes del siglo XVII se hacen más frecuentes.

La Roldana, por ejemplo, firmaba sus obras de forma rutinaria; el hecho de ser escultora y al mismo tiempo artista de cámara fueron seguramente determinantes para dejar su impronta, como podemos ver en el San Miguel del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

Otro ejemplo lo encontramos en Gaspar Núñez Delgado, quien firma en sus pequeñas piezas de marfil.

En la Escuela de Granada sí podemos afirmar la frecuencia de las firmas. Así, Pedro de Mena firma en un letrero colocado en la peana, indicando su nombre, ciudad, residencia y año. Miguel de Zayas, discípulo de éste, firma igualmente un letrero de la misma forma.

Sin embargo, en Castilla La Vieja y León no son habituales las firmas, como queda patente en las obras de Gregorio Fernández, quien no tenía la costumbre de firmar, aunque por excepción Francisco de Sierra firma en un letrero de la peana de San Antonio de Padua en Guardo.

A pesar de estos primeros retazos, no será hasta el siglo XVIII, cuando se generaliza el uso de la firma.

Estas firmas son iniciativa del artista, aunque el cliente, al querer acreditar la autoría de un maestro famoso, también coloca algún letrero reivindicando la autoría de la obra. Citamos como ejemplo el letrero que presenta la Inmaculada Concepción de Oruro en la catedral de Bolivia, obra de Martínez Montañés, quien no firmaba sus obras, o alguna inscripción como la de la sillería de Lugo, obra de Francisco de Mora.

La restauración de las obras nos ha abierto las puertas a otros documentos firmados. Se han localizados papeles en el interior de esculturas, singularmente en la cabeza. Se trata de papeles hológrafos, que han colocado los escultores.

Por ejemplo durante la restauración del Cristo de la Fundación, de la Hermandad de los Negritos de Sevilla, obra de Andrés de Ocampo, se encontró un pergamino con el nombre del autor y la fecha de 1622.

Se trata de otra forma oculta de manifestar la autoría, hecho realizado deliberadamente por el autor, sabiendo que sólo de forma fortuita se podría conocer el contenido de la escultura.



FIG. 21: Documentos encontrados en el interior del Cristo de la Fundación.

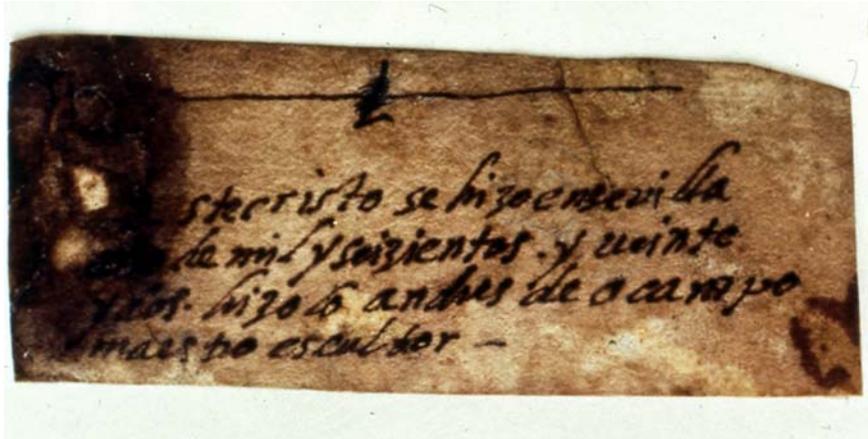


FIG. 22: Detalle del documento del propio autor.

Estos descubrimientos se repiten al examinar el interior de algunas esculturas como la de San Francisco Javier, en el Colegio de San Luis Gonzaga, del Puerto de Santa María. En el interior de la cabeza se encontró un papel en el que se indicaba a Juan de Mesa, discípulo de Montañés, como el autor de la obra y 1622 como la fecha de ejecución de la misma.

Otros hallazgos se han encontrado en el Cristo de la Sangre y el San Francisco de Borja de Nicolás de Bussy, de la Iglesia de Santa Olalla de los Catalanes, en Murcia, cuyas firmas además de ser auténticas del escultor desvelan el hecho de que las obras se realizaron con una voluntad de solicitar el auxilio divino.

## LA IMAGINERÍA EN ESPAÑA

La escultura barroca en España toma un camino muy diferente respecto a la escultura del resto de Europa.

Al finalizar el siglo XVI, los ideales del Renacimiento dictados desde Italia estaban consumidos.

El mundo clásico y su concepto de belleza no habían conseguido imponerse en España lo suficiente para poder dar frutos, y el arte español se envuelve de sentimiento y expresión.

El Manierismo y las escuelas del Renacimiento dejan paso al Barroco, un arte dinámico, que a pesar de presentar características constantes, evoluciona y adquiere originalidad en cada país.

El comienzo del barroco español supone una continuidad de los tiempos del último renacimiento, dentro de una sencillez expresiva y de una contención formal que, progresivamente, se irá inclinando hacia el realismo concreto, muy diferente a la retórica expresiva y el formalismo que significó el gran barroco italiano.

En España prevalece de forma definitiva la inspiración en lo natural. El sentir popular halló una manera de manifestar sus anhelos en lo artístico; cofradías e instituciones se adueñaron del ámbito religioso y renovaron a su gusto los temas iconográficos. Como consecuencia se multiplicaron las imágenes procesionales, disminuyendo la escultura funeraria y lo profano.

Sólo ya en la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII pueden señalarse huellas de la expresividad dinámica y teatral, tal y como muestran los modelos italianos, introducidos por artistas viajeros y por la difusión de estampas de temas italianos.

La utilización casi única de la temática religiosa bajo el espíritu de la contrarreforma, da a la escultura española un carácter muy particular.

La iglesia católica se convierte en este período en el principal cliente y casi único de los escultores. Las imágenes de culto desprenden una sensibilidad piadosa y una intensidad expresiva propia de la demanda de esta época.

Las imágenes aisladas limitan sus temas, y se reducen al Cristo, generalmente en la cruz, a la Virgen y a los Apóstoles.

Al examinar el tema de la Crucifixión, descubrimos que el espíritu crítico desarrollado desde finales del siglo XVI pone en duda diversas circunstancias del suplicio: ¿de qué manera fue crucificado Jesús?, ¿se le clavaron cuatro clavos o solamente tres?. ¿se cubrió su desnudez?, ¿conservó la corona de espinas?, ¿la lanzada le fue dada en el lado derecho o en el izquierdo?, ¿cómo representar a Cristo, vivo o muerto?. Estas son algunas de otras tantas cuestiones que los eruditos discutían y se dividían sus opiniones. Los artistas estuvieron también divididos y las particularidades de la crucifixión varían, incluso de una obra a otra del mismo artista.

Cada artista presenta un Cristo crucificado propio, con diferentes interpretaciones iconográficas y formales.

Este hecho hace que no podamos englobar a todos los artistas en una determinada línea, por lo que me centraré en el estudio del Cristo crucificado a través de los artistas más significativos de esta época, que sin lugar a duda marcaron sus escuelas correspondientes.

Los centros artísticos que conforman la escultura española del siglo XVII son Andalucía y Castilla.

**Andalucía**, con Sevilla como núcleo principal encabezado por Juan Martínez Montañés, y Granada como punto secundario, que, con Alonso Cano, adquiere importancia y personalidad. Tomaremos como representante al sevillano Martínez Montañés, escultor más notorio de la ciudad de Sevilla y una de los máximos de la imaginería española.

**Castilla**, con Valladolid como centro y la figura de Gregorio Fernández, y Madrid, que como núcleo de artistas vinculados más o menos directamente al ambiente cortesano, se alza como el segundo foco escultórico de fuerte personalidad.

Tanto en Andalucía como en Castilla es preciso hacer una distinción entre los artistas de la primera mitad del siglo, y los de la segunda, cuando la severidad aún clásica cede ante la presencia de los del barroquismo italiano.

El gusto por la belleza serena de los andaluces, la severidad de ciertos castellanos, y la nobleza y solemnidad de las obras de la corte, aportan equilibrio a los primeros frutos del nuevo siglo.

Los materiales empleados son también diferentes a los usados en Italia o Francia. Así, los materiales más duraderos como el mármol y el bronce, usados en el resto de Europa, son sustituidos por la madera policromada.

La madera es el material más utilizado y sobre ella, la técnica del estofado perdura, con abundante uso del oro y de la menuda decoración pintada en vestiduras y accesorios, así como las encarnaciones a pulimento. Sin embargo, poco a poco se impone la técnica más realista, las vestiduras de colores más planos, buscando la apariencia de la materia misma, y carnaciones mates, más próximas a la apariencia de la carne viva.

Esta nueva moda en las vestiduras es la causante de muchos de los repintes que se realizaban en esta época, y que ocultan las magníficas policromías que se realizaban en épocas anteriores, si estas como sucede en muchos de los casos no han sufrido grandes deterioros.

La búsqueda del realismo hace que ciertos temas de la Pasión de Cristo, la Flagelación, el Ecce Homo, así como algunas representaciones de mártires, puedan crear en el espectador sensaciones de dolor y angustia, debido a la acumulación de efectos sangrientos y patetismos a través de postizos y añadidos.

## LA IMAGINERÍA EN CASTILLA

Valladolid se consagra como el centro escultórico más importante, no solo por la corta presencia de la corte (1601-6) sino por la aparición del maestro Gregorio Fernández que va a marcar tanto la escultura vallisoletana, como castellana por largo tiempo.

### GREGORIO FERNÁNDEZ

Gregorio Fernández nace en Sarriá (Lugo) en 1576. Hijo de un modesto escultor ambulante, Fernández recibe su primera formación en Galicia. Es allí donde comienzan las primeras influencias que recibe del escultor Juan de Juni, a través del maestro Juan de Angés el Joven y su taller establecido en Orense.

Una segunda influencia la recibe de Francisco de Rincón, de quien le hacen discípulo ciertos testimonios antiguos, o tal vez perteneciera a su grupo, recibiendo una formación complementaria y una intensa influencia, pues repitió muchos de sus modelos. Un ejemplo revelador es el gran parecido que tienen los apóstoles San Pedro y San Pablo del retablo de San Miguel de Valladolid con los de la fachada de la Iglesia de las Angustias de Valladolid de Rincón. En ambos el tratamiento de los pliegues es muy similar. Rincón es heredero del clasicismo romanista de Esteban Jordán, escultor en piedra y madera. La gran figura de Rincón se ve eclipsada por su pronta desaparición.

Por último, ya en Valladolid recibe la influencia de Pompeo Leoni, donde el escultor acude con la corte, representando el estilo oficial y asimilando su serena perfección clásica. La elegancia del estilo de Fernández tiene su origen en el contacto con la obra de Leoni, con cuyos colaboradores (Vimercato) también trabaja Fernández.

Bajo esta influencia de tono romanista, junto los modelos junianos, de gran corporeidad, que marcan el ambiente vallisoletano, y la influencia de la corte, su estilo evoluciona desde estas propuestas.

El arte de Gregorio Fernández abarca el ámbito de lo religioso y se mantiene bajo los postulados de la Contrarreforma. El ambiente de la época demanda espectáculos religiosos, donde el auge de las procesiones de Semana Santa es centro de atención. Bajo esta situación espiritual de Valladolid, se desarrolla el ideal expresivo de Fernández: la dureza del dolor, incrementada por los penitentes torturados y ajusticiados, y la evasión hacia la mística, tan desarrollada por los literatos de la época.

Las vías de comunicación de España en este período facilitan el traslado de las obras de Fernández y la fácil influencia de estas. Así, podríamos afirmar que hay obras de Fernández, de mayor o menor cuantía, en todas las capitales de provincia en torno a Valladolid: León, Palencia, Burgos, Segovia, Ávila, Salamanca y Zamora.

Pero no sólo en otros lugares de buenas comunicaciones en la época, como Vitoria, nos encontramos con retablos suyos, sino también en otros de más difícil acceso como Vergara y Aranzazu, en el País Vasco, Valencia y Sollana, o en zonas más apartadas como Plasencia (Retablo Mayor de la Catedral).

Fernández trabajó para los principales lugares de Castilla la Vieja y León, con gran actividad en Madrid, lugar de citas de grandes escuelas escultóricas, y con difusión de su obra por Galicia (Monforte de Lemos y Santiago de Compostela), Extremadura (Plasencia), La Rioja (Alfaro y Calahorra), el País Vasco (Vitoria, Eibar, Vergara, Azbitia y Aranzazu) y Portugal (Miranda do Douro). También el arte de Fernández llega hasta América, como el grupo de San Joaquín, Sta. Ana y la Virgen en Lima.

La personalidad de Fernández se va imponiendo hacia afirmaciones más independientes y novedosas en los planteamientos formales.

En sus primeras obras documentadas (Retablo de Nava del Rey) se refleja el contacto con la tradición romanista: largas barbas, ya usadas por Juni y Rincón, que se remontan al Moisés de Miguel Ángel, anatomías musculosas, plegados redondeados, largos cuellos, cómo los de Pompeo Leoni, actitudes manieristas de Juan de Bolonia, tal vez conocidas a través de las esculturas en bronce de las colecciones reales, Otras influencias las recibe del uso de grabados procedentes especialmente de Flandes sobre la historia de Santa Teresa, y que derivaron en la producción de grandes relieves, como el de san Juan Evangelista de la parroquia de Navas del Rey (Palencia).

En esta primera etapa de presupuestos manieristas, las telas, encoladas en algunas esculturas, forman pliegues que se disponen quebrados.

En la segunda década del siglo XVII, Fernández evoluciona hacia la madurez transformando su estilo, que se caracteriza por la dureza del plegado y la acentuación del naturalismo en las figuras.

## **ESTILO**

La veracidad con la realidad es la principal exigencia de la clientela de esta época. Es así como el arte de la escultura se ve invadido por el complemento de los postizos y añadidos, utilizados para intentar que las esculturas den la impresión de seres reales, aunque esto no le desvía de su buen oficio de escultor.

El dominio del oficio le permite tallar sus esculturas en un solo bloque. Un conocimiento tan preciso de la anatomía, presupone un estudio previo de cadáveres. Las partes desnudas nos desvelan el estudio de las venas y tendones, acentuados por la policromía.

Fernández valora incondicionalmente el desnudo, utilizando en sus Cristos la tela como un adorno que cubre moderadamente la desnudez. Varias esculturas varoniles de Fernández están talladas incluso con los órganos genitales, aunque naturalmente cubiertas con telas encoladas o naturales.

El escultor pone especial énfasis en la cabeza y las manos. El estudio de los cabellos y las barbas son también minuciosos. Los abundantes cabellos están labrados en mechones bien individualizados. En los Cristos yacentes el cabello se dispone cuidadosamente como en un cadáver escrupulosamente amortajado. En los Cristos crucificados, un mechón de cabello siempre cae sobre el lado derecho, ocultando la oreja, pero dejando la izquierda al descubierto. Es habitual un mechoncito de pelo rizado sobre la frente de las esculturas varoniles. Bigote y barba cubren el rostro. La barba se dispone sobre dos ordenaciones simétricas, con las puntas recurvadas.

El realismo patente queda paradójicamente artificioso en los ropajes: siempre amplios, pesados y duros.

Fernández rompe con la tradición renacentista de Alonso de Berruguete, Juan de Juni y Esteban Jordán, y se especializa como escultor. El no realiza la policromía de sus esculturas, ni el planteamiento estructural de los retablos. No por ello deja de seguir de cerca sus indicaciones a los policromadores, y sugerencias en la estructura de los retablos.

Su actividad se centra como imaginero en la escultura procesional (actividad que parece iniciarse en 1614 con el Paso de la Cruz a cuestras), las imágenes de devoción y los grupos escultóricos para retablos.

Sus imágenes son el fiel reflejo de un realismo de época, fruto de la pasión de una clientela devota, junto con un gusto por lo clásico miguelangelesco traído por Leoni.

Su material por excelencia es la madera, aunque excepcionalmente trabajó el mármol.

La figura de Cristo está especialmente tratada por Fernández. Así, sus Cristos yacentes, encabezados por el que custodian las clarisas de Lerma (Valladolid), presentan una gran producción, siendo también frecuentes sus Cristos en la Columna, a veces formando

parte de un paso de la Flagelación, como el de la iglesia de la Vera Cruz o el de la Encarnación de Madrid, sin olvidarnos de sus Crucificados.

### **CRISTOS CRUCIFICADOS.**

Sus Cristos Crucificados representan a un Cristo ya muerto, en actitud de sereno abandono, sin contorsiones de dolor ni crispación alguna, aunque las policromías denoten un exceso de sangre. Los pies siempre están sujetos con un solo clavo. A lo largo de su trabajo, sus crucificados ofrecerán diferentes modalidades sobre este tema, que repercutirán sobre el modelo físico, la corona de espinas (que en un primer momento esta labrada en el mismo bloque de madera) y en el paño de pureza.

Entre los crucificados destaca el **Crucifijo de Sardón de Duero** (Valladolid), de las primeras obras de Fernández, realizada antes de 1610, que no presenta corona de espinas. El paño de pureza es abierto y corto por la parte delantera, sujeto con una cuerda. Los pliegues son finos, siendo éstos todavía los característicos del manierismo de finales del siglo XVI.

**El Cristo del Convento de San Benito** en Valladolid, estaba colocado en la parte superior del retablo barroco. De tamaño muy inferior al natural, mide 126 cm, la obra puede considerarse como una de las primeras de Fernández, hacia 1610.

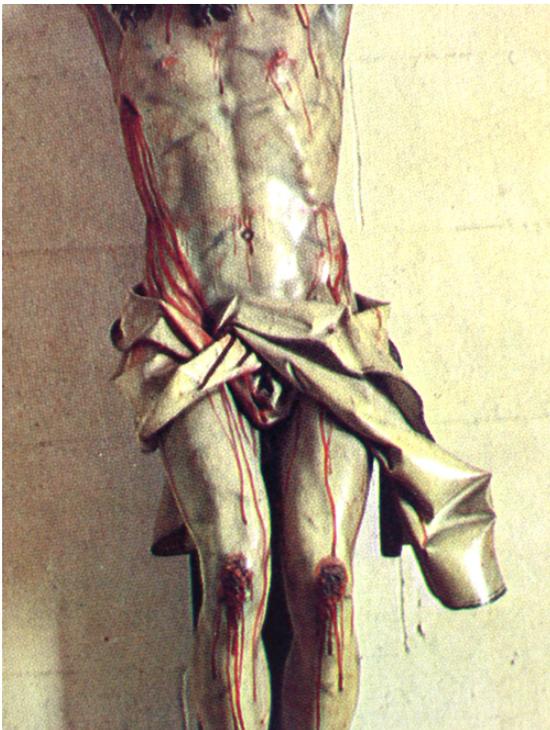
La pieza está realizada siguiendo un criterio anatómico, con una delicadeza excelente, especialmente en la zona de las extremidades.

La corona de espinas está tallada en el mismo bloque, y presenta la característica espina atravesando la ceja izquierda.

El paño de pureza es pequeño, formando un nudo en el costado izquierdo. Los pliegues que forma son suaves, detalles que nos inducen a pensar en el primer período de Fernández. La policromía del paño es de color blanco, con una ligera decoración lineal en los bordes del mismo. El paño de pureza tan reducido, ocultando al mínimo el cuerpo, demuestra el aprecio del escultor hacia la anatomía.

La policromía, de gran calidad, muestra unos ligeros regueros de sangre en el costado y amoratamientos en las rodillas y pies

**El Cristo de la Luz**, ubicado en la Capilla Universitaria del Palacio de Santa Cruz (Valladolid), es una de las obras más apreciadas de Gregorio Fernández. Realizada entre 1631 a 1636, sirve como referencia de muchas de sus obras. El citado Cristo guarda relación con el Crucifijo Floranes, dándole ya el nombre de Cristo de la Luz. Originalmente la obra fue ubicada por el prior del convento de San Benito de Valladolid en la capilla de los Daza. Con la desamortización, la obra ingresa en el Museo de Bellas Artes, donde se hallaba ya en 1843. En 1863 el Cristo fue restablecido al culto, en la capilla del colegio de San Gregorio. En 1913 volvía al Museo. En 1940 pasó en depósito a la capilla de la Universidad del colegio de Santa Cruz.



La talla presenta un cuerpo extremadamente delgado, pero con una anatomía delicada y muy cuidada. Los ojos semiabiertos dan la impresión de encontrarse vivo. Bajo un tórax delgado y un vientre hundido se encuentra el paño superfemoral. Este se presenta con dobleces muy angulosas y pesadas, formando una masa que cae por su costado izquierdo, según la tipología establecida en el Crucifijo del Calvario en la Catedral de Plasencia. Este tipo de paño de pureza se hace rutinario en la década de los treinta. Se sostiene cruzado, sin necesidad de cinta.

FIG. 23: Detalle del paño.  
Cristo de la Luz.

Apenas cubre la desnudez, dejando al descubierto las ingles. Ya hemos mencionado con anterioridad la predilección de Fernández por el desnudo. La policromía se hace especialmente sangrienta, con terribles heridas, incluso por la espalda y el hombro izquierdo, con grandes regueros de sangre que brotan de las mismas, y que como es habitual se presenta en dos tonos, para señalar el tiempo transcurrido.

Cabe destacar la multitud de detalles que presenta la escultura, como una espina que atraviesa la ceja derecha y otra que ha perforado la oreja izquierda, y los postizos como dientes de marfil, corona de espinas natural, uñas de cuerno en manos y pies, grumos de corcho para los coágulos de sangre.

Muchas son las menciones que se hacen sobre la citada obra a lo largo de los últimos siglos. Bosarte en su libro *Viaje artístico a varios pueblos de España* dice sobre la misma:

*Aquí se ve la buena simetría, el decoro, la elegancia del estilo, la nobleza del carácter, y lo que es sobre todo, la divinidad. Admirable figura, capaz ella sola de sostener la fama de su autor, aunque no hubiera hecho otra cosa en su vida.<sup>1</sup>*

El **Crucifijo de Laguna de Duero** (Valladolid), situado en la Iglesia parroquial, es una obra de gran tamaño (190 cm), no posterior a 1610. Pertenece al denominado primer período, donde las obras muestran una clara influencia de Pompeo Leoni. La imagen fue situada en esta Iglesia en 1813, regalo del cura párroco don Manuel Gómez.

---

<sup>1</sup>: BOSARTE, ISIDORO: *Viaje artístico a varios pueblos de España*. Madrid. 1804. pág. 201.

Esta obra fue llamada el *Cristo de los Trabajos*, ya que se encontraba en Valladolid en un lugar abandonado, y tal y como recoge Martín González de la obra *Estudios histórico-artísticos* de Martí y Monsó: “recibiendo los mayores desprecios de algunos libertinos y malos hijos de la religión católica”<sup>2</sup>. Recordemos que eran los momentos finales de la ocupación francesa, cuando los conventos habían sido convertidos en cuarteles, abandonando la riqueza artística.

La escultura, de una anatomía atlética, presenta una encarnación mate, sin exceso de golpes y heridas, como se aprecian en otras esculturas posteriores de Fernández. El paño de pureza, anudado en el costado izquierdo sin cordón, sigue los amplios pliegues característicos del escultor, al igual que sucede en el Cristo de San Andrés.

**El Cristo de Zaratán** (Valladolid), forma parte del retablo de la Iglesia parroquial de dicha localidad. Debió de ser realizado hacia 1621, fecha de que la data dicho retablo. Se trata de un Cristo de tamaño natural con un paño de pureza anudado a la izquierda. Los dobleces de la tela son muy angulosos, y los largos sobrantes del nudo, que sobrepasan por debajo de la rodilla, inician un ligero movimiento de vuelo. En 1738 se citaba como *Cristo del Amparo*.

**El Crucifijo de Carmen Extramuros** (Valladolid), se trata de una obra fechable entre 1620-25. Inicialmente estuvo situado en el coro de la iglesia, para pasar posteriormente a un retablo colateral del lado del evangelio. Actualmente está ubicado en el crucero, en el lado de la epístola. De tamaño menor que el natural, mide 127 cm, presenta los rasgos característicos de las piezas de Fernández; la boca entreabierta y los ojos de cristal entornados dan la sensación de que el Cristo todavía vive. Junto a una anatomía de gran morbidez, el rostro, cabello y barba presentan la mayor unidad plástica.

---

<sup>2</sup>: MARTÍN GONZÁLEZ: *El escultor Gregorio Fernández*. Ed. Ministerio de Cultura. Madrid. 1980. pág. 182. cit. a Martí y Monsó.

Una espina atraviesa la ceja izquierda. La carnación original mate, de un tono grisáceo, se ve ligeramente oculta por el paño de pureza entreabierto, sujeto con cinta.

Sobre el costado izquierdo vuela, de forma similar al Cristo de Zaratán, la tela sobrante del supuesto nudo.

**EL Cristo de San Pedro de las Dueñas** (León), está situado en la Iglesia del Convento de monjas benedictinas. De tamaño algo mayor del natural, la obra está fechada entre 1620-25, y parece ser que el encargo de la misma está relacionado con el Crucifijo de Carmen Extramuros.

Con corona de espinas natural, el cristo ya muerto (pues presenta la herida de lanza en el costado), da la impresión de conservar la vida. El cabello está especialmente trabajado, tallándose algunas madejas exentas. La delicada suavidad con que han sido talladas las diferentes gradaciones del relieve, recuerda la forma de trabajar de Martínez Montañés.

La extremada calidad con que ha sido tallada esta pieza queda especialmente reflejada en las extremidades inferiores; la fina musculatura de las piernas finaliza en un estudio anatómico exhaustivo de los pies.

El paño de pureza abierto está sujeto con una cuerda. A diferencia de los cristos anteriormente tratados, no presenta nudo, y la tela sobrante aletea con cierto movimiento sobre el costado derecho. Los pliegues de la tela son más suaves que en otras tallas, sin presentar tanto quiebro anguloso.

La policromía, de excelente calidad, está al nivel de la calidad escultórica de la talla. La carnación semi-mate presenta una tonalidad olivácea, especialmente en pies y rodillas. Apenas hay sangre, evitándose todo tipo de efectismo en las heridas, tal y como veíamos en *el Cristo de la Luz*.

La obra ha sido considerada como el desnudo más perfecto realizado por Gregorio Fernández, desvelando claramente su formación clásica y su apurado estudio del natural.

El propio Manuel Gómez Moreno en su *Catálogo Monumental de España*, dice sobre este Cristo:

*Crucifijo, de tamaño natural, obra excelente e indudable de Gregorio Fernández, harto mejor que el del Museo de Valladolid, y que sostiene el parangón, sin mucho demérito, con los de Martínez Montañés*<sup>3</sup>

**El Cristo de la Iglesia de San Marcelo de León**, está localizado en la capilla de don Antonio de Valderas. El contrato de esta obra nos permite conocer como funcionaba el sistema de contratación de la época. Éste fue suscrito el día 1 de julio de 1631 en Valladolid por Francisco Moreno, en representación de Antonio de Valderas, vecino de León. El Cristo debía de realizarse: “bien acabado, con mucho arte y con dientes de marfil y uñas en los pies, postizas”, por el precio de 250 ducados. En este caso concreto la policromía y los ojos de cristal serían por cuenta del cliente. Recordemos que Fernández era solamente el tallista de sus obras. La obra debía de entregarse en el plazo de dos meses y medio, lo que indica con toda precisión el tiempo invertido por el escultor en este tipo de obras. Sobre la policromía, se indica que debía de ser realizada en Valladolid, ya que la obra una vez terminada “se puede entregar al pintor que el dicho señor don Francisco Moreno ordenare”<sup>4</sup>. De esta forma sabemos que la obra salió ya policromada de Valladolid.

---

<sup>3</sup> GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *Catálogo Monumental de España, León*. Madrid 1925. Pág.361.

<sup>4</sup> MARTÍN GONZÁLEZ: *op.cit.*, pág. 180.

La escultura de 160 cm de altura presenta las características propias de las obras del último período de Fernández. Siendo piezas muy centradas en los minuciosos detalles y añadidos, y en el enorme patetismo.

La corona postiza de espinas está situada sobre amplias ondas de cabellos que dejan al descubierto la oreja. La poblada barba está formada por minuciosos rizos, y como sucede en todas las barbas está dividida en dos masas. Sobre los ojos de cristal muy hundidos en las órbitas, una espina atraviesa la ceja izquierda.

La musculatura delgada y de cierta rigidez, está ligeramente oculta por el paño de pureza. El paño está sujeto con una cuerda doble, formando un nudo en el lateral izquierdo del que cae un amplio y pesado recogido de telas hasta diez centímetros por debajo de la rodilla. La disposición del perizonium deja ver casi por completo la desnudez de la pierna izquierda. El paño forma pliegues muy quebrados y angulosos propios del escultor. Se han encontrado restos de encaje en la orilla, formando parte del exceso de añadidos de esta última época.

Frente a este último punto podemos señalar que la carnación mate está decorada con numerosos regueros de sangre, que se ven acentuados en las heridas de las rodillas por fragmentos de corcho.

Esta pieza, atribuida a Fernández por Gómez-Moreno, va a ser esencial para poder asignar varias obras a este mismo autor.

**El Cristo de las Carmelitas Descalzas de Palencia** fue regalado al convento en 1748 por don Ignacio de la Ronda Ibáñez y su mujer Petronila Wallop y Smert, vecinos de Mormojón (Palencia), tal y como indica una tarjeta que en su día estuvo unida a la cruz. Las características del Cristo responden al último período del escultor. De aproximadamente 152 cm de altura, la corona de espinas que presenta es postiza. La espesa cabellera y barba son de gran calidad.

A diferencia de otros Cristos, Fernández emplea la tela encolada para la realización del paño de pureza. Esta se dispone de la forma habitual, paño corto inclinado en el centro,

y la caída vertical de la tela final en el costado izquierdo, lo que demuestra la gran tendencia de Fernández al desnudo pleno, sobre todo en el último período.

Como es habitual en las policromías del último período, el policromador se excedió en el empleo de la sangre. Sobre cabeza, piernas y rodillas mana la sangre en abundantes regueros. El rostro presenta diferentes tonos violáceos que matizan la muerte. Los ojos hundidos son de cristal y los dientes de marfil. La obra está fechada hacia 1631-36.

**El Cristo del Convento de Santa Clara** en Carrión de los Condes (Palencia) está situado en un retablo barroco del lado del evangelio. De tamaño inferior al natural, puede considerarse como una réplica del Cristo de la Luz.

La historia del Cristo y su llegada al Convento lo relacionan con la venerable madre María Luisa de la Ascensión, más conocida como la “monja santa de Carrión”, a quien pedían consejo personalidades como Felipe III, el Duque de Lerma y el mismo príncipe de Gales, quien la visitó en 1623. La venerable madre atrajo los recursos de la corona, considerando que existía una relación entre las obras de arte y su iniciativa de traerlas.

La obra pertenece al período final de Fernández. La anatomía se encuentra parcialmente oculta por un paño de pureza de pliegues angulosos, que se envuelven y superponen sin ningún tipo de sujeción ni nudo. El paño es de color blanco con una orilla pintada imitando encaje.

La carnación es mate de un tono oscuro, y sigue el modelo sangriento de este período.

## **CALVARIOS**

En su amplia trayectoria como escultor, Gregorio Fernández dedicó parte de su labor profesional a la realización de retablos. La forma habitual de rematar los retablos barrocos era con un Calvario. Este grupo escultórico estaba compuesto por un Cristo crucificado, la Virgen y San Juan, de ahí que haya decidido incluir este apartado dentro de nuestro estudio del Crucificado.

**El Calvario de Santa Cecilia del Alcor** (Palencia) se encuentra ubicado en la Iglesia Parroquial de dicho pueblo. Tanto en Crucificado como la Virgen presentan las características propias de Fernández en su primer estilo.

El Cristo, de aproximadamente 100 cm, se representa ya muerto, con la herida en el costado y la corona de espinas tallada en el mismo bloque de madera. El paño de pureza está abierto, mostrando completamente la pierna derecha, y sujeto con una cinta, forma el nudo en el costado derecho. Las carnaciones están realizadas a pulimento, mientras que los paños presentan un repinte de colores planos.

El Calvario está inspirado en el que Francisco de Rincón realizó para el retablo mayor del Hospital de Simón Ruiz en Medina del Campo.

**El Calvario de la Iglesia de San Andrés** de Valladolid está datado como una de las obras más tempranas de Fernández. Parece ser que este Calvario inicialmente remataba el retablo Mayor de la Iglesia de San Miguel de Valladolid. La entrada de este Calvario a su ubicación actual, debió de realizarse después de 1772, al ampliarse el templo y realizarse diversos retablos rococó.

El Cristo mide 155 cm. Los brazos están muy inclinados, formando un ángulo recto. El cabello y la barba presentan las peculiaridades propias de Fernández, como las puntas onduladas en las barbas o el mechón de cabello que da la vuelta a la oreja para dejarla visible. El paño de pureza se diferencia ligeramente de los propios de su época inicial, para asemejarse a los de Rincón, formando un nudo a la izquierda, dejando caer la tela en zig-zag.

## LA IMAGINERÍA EN ANDALUCÍA

La época de esplendor de los imagineros andaluces se desarrolla desde finales del siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XVII.

Durante este período florecen dos escuelas artísticas: la de Sevilla y la de Granada. Ambas se gestaron durante el Renacimiento y tienen en común el gusto por el naturalismo.

La Escuela Sevillana crea figuras con bellas proporciones anatómicas y fisonómicas, ejerciendo su influjo por la Andalucía Occidental (actuales provincias de Sevilla, Huelva, Córdoba y Cádiz).

La Escuela Granadina tiende hacia lo intimista y el recogimiento, sin descuidar la belleza de la imagen. Se extiende por la Andalucía Oriental (actuales Granada, Málaga, Jaén y Almería), aunque existen zonas de influencia mutua.

### **Materiales**

Los materiales usados en las esculturas andaluzas del siglo de Oro son los tradicionales en Andalucía: madera, barro, piedra, plomo, pasta, yeso y marfil, a los que se añadieron telas encoladas, cera, corcho y demás postizos, que se generalizaron en la época del Barroco.

Para la imaginería prevalecen los materiales más fáciles de policromar: la madera, la pasta y el barro.

Las maderas que se utilizaban preferentemente eran las maderas nobles, duras y más difícilmente corruptibles, como la caoba, el ciprés, el cedro y el naranjo, aunque no podemos olvidar que se emplearon el pino de Segura o el de Flandes, más blando y barato, además de ser más propenso al ataque de xilófagos.

## **Técnicas**

Las técnicas empleadas para la composición de las imágenes requerían el conocimiento de composiciones de ensamblaje con espigas y colas. Posteriormente a la ejecución de la pieza en su material original, estas se estucaban con aparejos de yeso, para finalmente policromarse, dorarse y estofarse.

Tanto en la escuela sevillana como en la granadina, se empleaban todos estos procedimientos, prefiriéndose las carnaciones mates en la escuela granadina y con menos proliferación de estofados.

En la escuela sevillana se utilizaban indistintamente los tonos mates y brillantes o de pulimento, con gran proliferación de estofados. Según los motivos utilizados en los estofados se puede determinar la evolución de los estilos.

Las depuradas técnicas transmitidas por los gremios de escultores y recogidas en el tratado de pintura de Francisco Pacheco, siguen aún vigentes en muchos talleres de imagineros andaluces, con algunas lógicas sustituciones de materiales y herramientas aportados por las nuevas tecnologías.

## **Temática**

Sin lugar a duda, predominan los motivos religiosos. Los resultados alcanzados en la imaginería no se encuentran en ningún otro lugar de la Europa cristiana. Tal vez la acusada religiosidad del pueblo andaluz es la base que sustenta ésta pronunciada estética en la producción escultórica.

De los temas fundamentales en la imaginería andaluza, la Pasión de Cristo ocupa el lugar predominante. La iconografía del Cristo Crucificado junto con Jesús con la Cruz a cuestas son las más numerosas desde el manierismo.

## LA ESCUELA SEVILLANA

Hacia finales del siglo XVI, la escuela sevillana queda consolidada como tal. El escultor Juan Martínez Montañés es el representante indiscutible de la escuela en los primeros años del siglo XVII, aunque ya con anterioridad se sucedían rasgos estéticos e iconográficos comunes que la definían.

En la primera etapa de formación de la escuela, son fundamentales los trabajos de Isidro de Villoldo, Juan Bautista Vázquez el Viejo y Diego de Velasco para su creación, donde todavía quedan por definir algunas tendencias estilísticas.

Durante la segunda etapa de los comienzos, la escuela se define y se estabilizan rasgos comunes de la estética local. Destacan en esta época los trabajos de Jerónimo Hernández, Marcos Cabrera, Juan de Oviedo y Gaspar Núñez Delgado.

La etapa de consolidación y difusión se sitúa desde 1590 hasta 1620, cuya figura esencial es Juan Martínez Montañés. El dato más significativo es la incorporación del realismo como una de las notas esenciales en la plástica local. Juan de Mesa destaca por su papel preponderante, aunque no podemos olvidar figuras como Francisco de Ocampo, Felipe de Ribas, Juan de Remesal, Pedro Nieto y José de Arce.

El siguiente período de la escuela es el de Pedro Roldán y su taller, que dura hasta la 2ª mitad del siglo XVII y se extiende hasta 1709-10, fecha en que cierran el mismo. Esta etapa está caracterizada por un mayor dinamismo y belleza.

La etapa final de la escuela se desarrolla a lo largo del siglo XVIII, decayendo la actividad artística por conceder excesiva importancia a los efectos secundarios, postizos, lo que implica una pérdida de profundidad en la expresión.

## **LOS COMIENZOS: 1ª ETAPA DEL SIGLO XVI**

Durante esta primera etapa, se desarrollan creaciones del más puro renacimiento italiano en alternancia con otras de origen nórdico, tanto flamenco como germano, dando como resultado una gran variedad de posibilidades.

**Isidoro de Villoldo**, llega de Ávila a Sevilla hacia 1553. Este aventajado discípulo de Alonso de Berruguete, llega con nuevas formas de concebir la figura, tanto en los conceptos de belleza como naturalistas.

La formación de **Juan Bautista Vázquez** es castellana, pero progresivamente se va identificando con los temas andaluces.

En primera línea de la escuela sevillana, aparecen numerosos artistas venidos de Ávila y Toledo, como Juan de Oviedo, Diego Velasco, Gaspar de Águila y Miguel Adán.

Villoldo y Vázquez el Viejo son considerados como los creadores de la escuela, que dan paso al desarrollo de la misma a través de Juan Bautista Vázquez el mozo, su discípulo Jerónimo Hernández, maestro a su vez de Gaspar Núñez Delgado y Marcos de Cabrera.

Durante esta etapa fundacional destacamos el **Stmo. Cristo de Burgos**, en Sevilla, de Juan Bautista Vázquez, escultura transformada en 1882 por el escultor José Ordóñez Rodríguez. Según la lectura del contrato y antiguas ilustraciones, la imagen debía de seguir el modelo del Santo Crucificado de San Agustín, talla gótica de acusada verticalidad, de tamaño natural, con cabellera de pelo natural, corona de espinas y sudario a manera de largo faldellín. Vázquez se vio obligado a seguir un modelo, por lo que no utilizó los cánones esbeltos de otros crucificados (como los de Carmona y Tunja), siendo éste un Cristo muy frontal, de ciertas rigideces, algo corpulento y de rostro duro pero bello, todo lo demás parece proceder de la restauración de 1882.

También realiza **el Cristo del Amor**, de la Iglesia parroquial de Sta. María en el Viso de Alcor (Sevilla), crucificado manierista análogo a la estética de Diego de Velasco, toledano que viaja a Sevilla hacia 1579 y cuya plástica combina los estilos clásico y manierista.

Jerónimo Hernández juega un papel clave en la etapa de los comienzos. Su obra se caracteriza por un especial sentido del volumen, con formas anatómicas robustas y armoniosas; creador de formas de escultura local, tanto por sus temas iconográficos como por la belleza de sus realizaciones.

Su actividad en la ciudad lo relacionó con los más destacados círculos humanistas y artísticos según Pacheco.

Artistas como Gaspar Núñez Delgado y Marcos Cabrera fueron discípulos suyos.

**El Crucificado de la escena del Misterio de las Siete Palabras** fue cedido a la Hermandad por el Arzobispado en 1581. Su fuerte musculatura parece factura de Jerónimo Hernández, su modelado es de un blando naturalismo. La cabeza cae pesadamente sobre la horizontal con corona de espinas postiza, potencias, y los ojos y boca entreabiertos. El paño de pureza es corto y se sujeta mediante una cuerda que se anuda a la cintura. Los pliegues son duros y adquieren forma de triángulo invertido por la parte delantera. La obra ha sido intervenida en tres ocasiones, y su policromía original parece alterada con la restauración realizada por el escultor Emilio Pizarro en 1881. Las otras intervenciones de 1975, realizada por Manuel Escamillas Cabeza, y 1992, por Enrique Gutiérrez Carrasquilla, fueron realizadas para asegurar piezas y ensambles. Esta última, además de separar y ensamblar de nuevo las piezas, se eliminaron todos los elementos metálicos y los repintes.

**El Stmo. Cristo de la Expiración de la Hermandad del Museo**, de Marcos Cabrera, es una de las piezas más significativas de la imaginería sevillana, de carácter manierista, fue realizada en 1575 en pasta de madera, técnica probablemente estudiada en su viaje

a las milicias de las Indias. Representa a Cristo en la cruz (quizá inspirado en el dibujo de Miguel Ángel realizado para Vitoria Colonna hacia 1540 y que actualmente se conserva en el Museo Británico). Su valiente contorsión lo convierte en una de las más dramáticas del manierismo hispalense.

Juan de Oviedo realiza el **Crucificado del Mayor Dolor**, de la Hermandad del Dulce Nombre, de la Parroquia de San Lorenzo. De tamaño menor del natural, representa a Cristo muerto, con la cabeza sobre el lado derecho del pecho, y una fuerte anatomía de tipo miguelangelesco. **El Crucificado de la Misericordia**, de la Iglesia Parroquial de San Juan del Puerto en Huelva, de 130 cm de alto, forma parte de un calvario realizado en 1591. Muestra igualmente a un Cristo muerto, de fuerte musculatura cubierta por un paño corto, de gruesos pliegues que caen en diagonal desde la cadera izquierda, dejando ésta al descubierto. Las piernas paralelas están unidas por un solo clavo.

Andrés de Ocampo realiza en 1622 el **Crucificado de la Fundación**, de la Hermandad de los Negritos de Sevilla, de una estética más temprana, es de un carácter más dramático y expresionista, representa a un cristo muerto, con la cabeza desplomada sobre el pecho. El paño de pureza es corto pero muy voluminoso, de pliegues finos, cae de forma diagonal hacia la pierna izquierda. Restaurado en cuatro ocasiones, la última intervención fue realizada en el IPHE en 1989, donde se encuentran dos manuscritos interiores en la espalda: un pergamino original indicando la fecha de encargo de 1619 y de ejecución de la obra en 1622, y el otro de la restauración realizada en 1940 por Sánchez Cid, quien lo fija con cuatro clavos de tapicero.

Gaspar el Águila, abulense formado con Vázquez el Viejo, se traslada a Sevilla, donde llegará a ser alcalde – veedor del gremio de escultores de 1573 a 1599. De entre sus obras destaca el **Cristo de la Sangre** de Écija de 1583, realizado a imagen del **Crucificado de San Agustín** de Sevilla (siglo XIV), lo que explica su arcaísmo, salvo por el correcto y minucioso tratamiento anatómico.

Miguel Adán, procedente de Castilla, trabaja en Sevilla con Vázquez el Viejo desde 1569 a 1610. Entre sus obras más significativas destaca el **Cristo de la Veracruz**, de Villanueva de los Castillejos (Huelva), obra realizada en 1573.

### CONSOLIDACIÓN Y DIFUSIÓN DE LA ESCUELA.

Entre 1590 y 1620 se desarrollan los años de la época de consolidación y difusión de las formas que caracterizan la escuela Sevillana y entre ellos la indudable figura de Montañés.

#### JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS

Nacido en Alcalá la Real (Jaén) en 1568, pasa su niñez en Granada, donde trabaja bajo el magisterio del escultor Pablo de Rojas en un magnífico ambiente artístico.

En 1582 se traslada a Sevilla, donde en 1588 Gaspar del Águila y Miguel Adán, alcaldes veedores del gremio de escultores y entalladores, lo examinan y aprueban, facultándole para el ejercicio de su arte en tienda pública.

Las grandes posibilidades que ofrece la ciudad en estatuaria clásica y colecciones artísticas son aprovechadas por Montañés. De este ambiente, de indudable manierismo, va surgiendo el Martínez Montañés, que supo aprovechar los aires clásicos y los inicios barroquistas que al final de su carrera introdujeron los discípulos en su taller.

Debemos añadir el estudio de las obras de grandes artistas nacionales y extranjeros, a través de dibujos y grabados, y la cultura humanista, que sin duda adquirió en lecturas y trato con los genios que residían en la ciudad.

Su fama goza de gran prestigio desde sus contemporáneos, y ya en vida se le llamó *Dios de la madera y el Lisipo Andaluz*.<sup>5</sup>

Su labor como imaginero es intensa y son muy numerosas las piezas realizadas. De entre sus crucificados es preciso referirse al **Cristo de la Clemencia**, realizado para la Cartuja de las Cuevas de 1603 a 1606, actualmente conservado en la Sacristía de los Cálices de la Catedral Hispalense.

Su realización fue concertada por el Arcediano don Mateo Vázquez de Leca para su Oratorio particular, el 5 de abril de 1603, estipulándose en dicho documento que el artista debería hacer en “toda perfección” un Crucificado que:

*A de estar bibe antes de auer espirado con la cadeça inclinada sobre el lado derecho mirando a qualquiera Persona que estuuere orando a El pie del, como que le esta el mismo Xpo Hablándole y como quexandose que aquello que padece es por el que esta orando, y así a de tener los ojos y el Rostro con alguna severidad y los ojos del todo abiertos.*<sup>6</sup>

Tres años después Montañés dio carta de pago de esta imagen, que, posteriormente, donada por Vázquez de Leca a la Cartuja de Santa María de Cuevas, pasó a la Catedral sevillana a la extinción de aquel cenobio.

---

<sup>5</sup>: HERNÁNDEZ DÍAZ: *Juan Martínez Montañés*. Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1987, pág.: 39.

<sup>6</sup>: PACHECO: *Arte de la Pintura*, II, pág. 387.

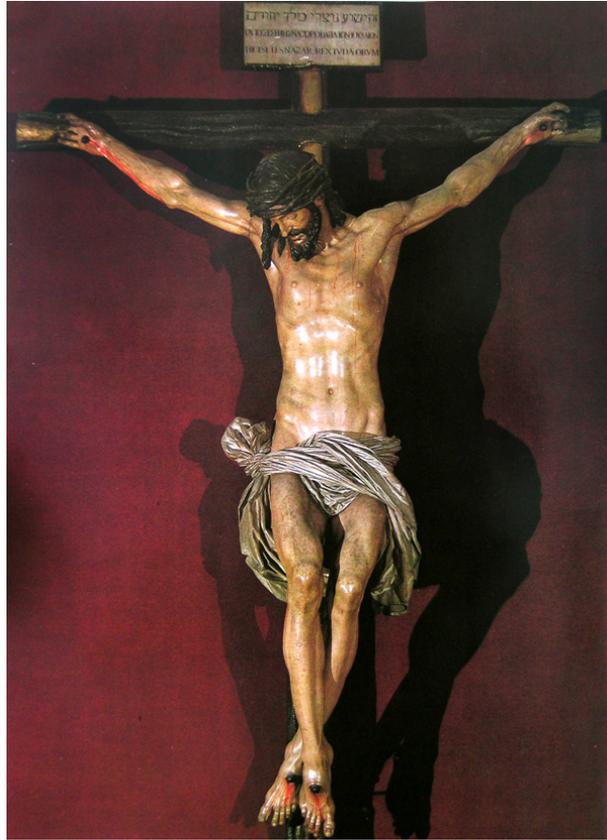


FIG. 24: Cristo de la Clemencia.

La composición alargada del cuerpo esbeltísimo es de origen manierista, a pesar de que la serenidad del rostro y tersura del cuerpo, sin deformaciones ni magulladuras, la confieren cierto aire de clásica belleza. La composición trapezoidal por los cuatro clavos determina que la imagen desprenda un reposo sereno, evitando así el dramatismo de la composición triangular de los tres clavos.

La colocación de los cuatro fue pintor Francisco Pacheco, amigo la mística Sta. Brígida de Suecia, una aparición en la que se veía a



propiciada por el tratadista y de Montañés, según la visión de quien aseguraba haber tenido Cristo sujeto por cuatro clavos.

FIG. 25: Detalle de los pies

Pacheco, comentando su iconografía, dice:

*Siguió felicemente la postura de sus pies conforme a las revelaciones de Santa Brígida, en cada uno su clavo, nuestro contemporáneo Juan Martínez Montañés en el famoso Cristo que dio a la Cartuja Don Mateo Vázquez, Arcediano de Carmona.<sup>7</sup>*

El paño de pureza marca el estilo creado por el propio Martínez Montañés; se trata de un paño de pureza corto por la parte delantera, cuya tela se alarga por ambos costados para envolver toda la parte posterior y alcanzar la altura de las rodillas. Se sujeta mediante un gran nudo bajo el costado derecho. El voluminoso paño está formado por pliegues finos y lineales.



Entre otros Cristos crucificados realizados por Martínez Montañés destacan el **Cristo de los Desamparados**, de la Iglesia del Santo Ángel, Padres Carmelitas Descalzos, realizado en 1617, cuya anatomía es más delgada y estilizada que el de la Clemencia, aunque la disposición del paño es la misma.

FIG. 26: Detalle del paño del Cristo de los Desamparados

**El Cristo Crucificado del Retablo Mayor del Monasterio de San Isidoro del Campo**, en Santiponce, es una obra pequeña, 91 cm, que muestra la calidad propia del maestro, reflejando un profundo estudio anatómico. La cabeza cae pesadamente hacia

<sup>7</sup>: PACHECO: *op. cit.*, pág. 387.

delante, tocando la barbilla en el pecho. Las piernas se flexionan en paralelo y los pies se unen en un solo clavo con ligera rotación interna. El *perizonium* es muy voluminoso, y sus pliegues, que parecen estar deliberadamente arrugados, marcan la señalada diagonal de sus paños.

**El Crucificado del Monasterio de Santa Clara de Sevilla**, realizado en 1623, forma parte del propio retablo que él construye. Es un Cristo muerto, de tres clavos, con las rodillas flexionadas hacia la izquierda, lo que contrarresta el movimiento de la cabeza hacia la derecha. El paño de pureza es voluminoso, con pliegues más amplios de los habituales en el maestro.

Más allá de nuestras fronteras **el Crucificado del Auxilio** de la Iglesia de la Merced en Lima (Perú), obra de tamaño natural, identificada como pieza del artista, tal y como refiere su testimonio:

*...de uno que de los días pasados hice para las provincias del Perú.*<sup>8</sup>

Es el Cristo precedente del de la Clemencia, e iconográficamente coincide en representar los pies cruzados y clavados con cuatro clavos, según las revelaciones de Santa Brígida, y la disposición del paño. La imagen está torpemente repintada, lo que neutraliza la gran calidad técnica de la talla.

La ejecución, casi perfecta, del Cristo de la Clemencia inicia la gran época de los crucificados sevillanos, que culmina con el barroco Cristo de la Expiración “ El Cachorro” de Triana, contrato realizado por Francisco Ruiz Gijón en 1682. Durante casi un siglo la escuela sevillana depura y agota este tema, realizando magistrales versiones.

---

<sup>8</sup> HERNÁNDEZ DIAZ: *op. cit.*, pág.: 105.

La labor de Montañés es excepcional por muchos conceptos, pero fundamentalmente para nosotros porque en sus esculturas del crucificado establece un prototipo.

En esta época dominada por Montañés, son muchos los artistas que se ven influenciados por éste como Luis de la Peña y Juan Gómez. De este último destacamos el **Crucificado de la Veracruz**, en la Parroquia de Sta. María La Blanca, La Campana (Sevilla), imagen de tamaño natural, que entronca estilísticamente con Montañés pero que avanza hacia un naturalismo más intenso, especialmente en la forma de tratar el paño de complicados y retorcidos pliegues, que se sujeta con una doble cuerda, en una disposición original, al ser más corto por el pliegue central que en las caídas de ambos costados, que alcanzan la altura de las rodillas.

Hacia 1620 la escuela sevillana da un paso decisivo hacia el realismo gracias a Juan de Mesa y Velasco, discípulo y colaborador de Montañés durante diez años, que posteriormente dotará a sus trabajos personales de más expresividad y dramatismo. Su gran éxito lo consigue gracias a sus esculturas devocionales y procesionales realizadas para las diferentes hermandades, donde plasma los gustos litúrgicos y estéticos derivados de las necesidades iconográficas y devocionales de la religiosidad emanada en el Concilio de Trento.

Estos nuevos planteamientos ideológicos y litúrgicos favorecen una evolución de la escultura hacia composiciones y tratamientos más realistas con Francisco de Ocampo, Juan de Mesa, Alonso Cano, Pedro Nieto, el flamenco José de Arce, y los hermanos Ribas.

## JUAN DE MESA

Juan de Mesa nacido en Córdoba en 1583, fue discípulo de Montañés. Entre su variada producción destaca su corta pero fecunda labor imaginera. Su **Crucificado del Amor**,

de la Hermandad de la iglesia del Salvador, fechado en 1620, es fruto del contrato de Francisco de Alvarado, en enero de 1618, por la Cofradía del Amor. Se caracteriza por su impresionante realismo, inspirado en el Cristo de la Clemencia de Montañés. El paño de pureza refleja los retorcidos pliegues con las moñas laterales típicas de Mesa, y los tres clavos que determinan la composición triangular.

**El Cristo de la Conversión del Buen Ladrón**, fue realizado en 1619 por encargo de la cofradía de la Iglesia de Montserrat. En él capta con sentido escenográfico el momento concreto, representando a un Cristo vivo de gran envergadura (192 cm) que se mueve en la Cruz para hablar con el Buen Ladrón y prometerle el paraíso de Abraham. Destaca el realismo del tratamiento anatómico, preludio de la portentosa talla que realiza para la Iglesia de San Pedro de Vergara (Guipúzcoa). El perizonium sigue el modelo de su maestro. Se trata de un paño de pureza muy voluminoso, que llega a cubrir la mitad del muslo derecho y se sujeta con una cuerda con triple vuelta, donde se sostiene la tela formando un nudo bajo el costado izquierdo. Esta escultura sufrió en 1851 una restauración realizada por Gabriel Astorga no muy acertada en algunas partes, repintando la imagen y colocando ojos de cristal, si bien le fue devuelto mucho de su aspecto original en la restauración que se realizó en 1982 José Rodríguez Rivero-Carrera, que elimina los repintes, fija las piezas desprendidas y realiza una nueva cruz..

**El Cristo de la Buena Muerte**, perteneció a la Hermandad de Sacerdotes ubicada en la Casa-Profesa de la Compañía de Jesús y hoy titular de la Hermandad de los Estudiantes de la Universidad de Sevilla. Aunque no se han encontrado documentos sobre la carta de pago, la restauración efectuada por el profesor Arquillo en 1983-85 descubre en el interior de la escultura dos papeles que dicen claramente que la escultura fue realizada por Mesa en el año 1620. La última intervención fue realizada en el IPHE en 1995, porque durante un traslado para celebrar su Quinario anual, sufre una caída, desprendiéndose la cabeza.

La talla de madera de cedro tiene una altura de 176 cm y representa a la figura más humana. La quietud y reposo que muestra es propia de un Cristo muerto. El rostro es

muy similar al de Jesús del Gran Poder, donde parece copiar los rasgos de un modelo o repite la fisonomía de una belleza ideal. En contraste, el paño de pureza parece ser concebido con fines dramáticos, tanto por los complicados pliegues como por la cuerda. La disposición del mismo sigue las directrices de su maestro Montañés, siendo más corto por la parte delantera y alargándose hasta las rodillas por la parte posterior, adquiriendo un exuberante volumen. Se sujeta a la cintura con una cuerda que se entrelaza con la tela simulando un nudo bajo el costado derecho. El drapeado está formado por minuciosos y pequeños pliegues.

**El Crucificado de la Veracruz** se conserva en la Iglesia Parroquial de las Cabezas de San Juan, titular de la Hermandad de esa advocación. Fechado hacia 1622, Arquillo descubre un papel hallado en el interior de esta escultura, en la zona de ensamblaje de la cabeza; el perizonium sigue la misma estructura y disposición del **Crucificado de la Misericordia**, de la Iglesia colegial de Osuna, encargado por el canónigo Don Diego de Fontineros en septiembre de 1623. Esta imagen, con un tamaño más pequeño del natural, 135 cm de alto, presenta un tratamiento anatómico muy similar al **Cristo de los Estudiantes**, aunque su paño es de efectos manieristas y más cercano a los de Montañés.

De Francisco de Ocampo distinguimos el **Cristo del Calvario de la Iglesia de la Magdalena**, encargo de 1611, en cuyo contrato se especifica que debía seguir el modelo del Cristo de la Clemencia de Montañés, con la variante de que debía de tener tres clavos en lugar de cuatro. En esta obra, durante la restauración realizada en 1941 por Sánchez- Cid, se encuentra en el ensamble posterior del sudario un papel de lino, plegado en varios dobleces, donde el escultor deja constancia de su ejecución y fecha.

El Crucificado, de 165 cm de altura, representa a un Cristo muerto, lo que obliga al escultor a disponer de una cabeza caída sobre el pecho. El *perizonium*, representado de una forma simétrica y pareada, no es tan bajo como es costumbre.

## LA SEGUNDA ETAPA DEL SIGLO XVI

### PEDRO ROLDÁN

La segunda mitad del siglo XVII representa la época de pleno y mejor barroco de la Escuela Sevillana. Las obras de este período se caracterizan por su realismo y dinamismo, pero fuera de la influencia manierista. Es un período de plenitud en todas las artes, de expresividad en literatura y música, que supone la culminación del período anterior, con mayores efectos escenográficos.

Pedro Roldán se convierte en la primera figura durante la segunda mitad del siglo y en el escultor que marcará las directrices de la escuela durante este período. Fue el creador de un taller con gran número de colaboradores que extendió su influjo por Andalucía Occidental, Jaén y Canarias.

Nacido en Sevilla en 1624, se traslada con catorce años a Granada para ser aprendiz de Alonso de Mena, donde se relaciona con su hijo Pedro de Mena. A la muerte de Alonso se traslada a Sevilla, con veintidós años. Es allí donde se adapta a la plástica sevillana de los dos grandes talleres de entonces, el de Montañés y el de Felipe de Ribas. Con la muerte de estos dos escultores y el agotamiento de ideas, Roldán asume las riendas renovadoras.

Su actividad se consolida y se amplían los contratos en toda Andalucía Occidental. Domina todo tipo de materiales (piedra, madera, barro, yeserías, etc.) y el tiempo de ejecución es el establecido en sus contratos. Roldán consigue así un estable estatus que le permite desarrollar un enorme taller de escultura, junto con sus hijos, casi todos ellos escultores. Entre ellos cabe señalar la figura de su hija “La Roldana”, la mejor dotada artísticamente.

La obra realizada por el maestro es de las más numerosas, aunque el gran número de colaboradores tuvo como resultado apreciables desigualdades, si bien todas ellas con la huella de su estilo.

Su producción imaginera es numerosa, entre sus imágenes de Cristo más representativas destacan:

**El Cristo de la Misericordia**, de la parroquia de Santa Cruz, antigua Iglesia de los Menores, es una imagen de Cristo vivo y expirante en la cruz. La talla es de tamaño natural (175 cm) y está realizada en madera de ciprés. El paño de pureza es corto y está sujeto con una cuerda, dejando toda la pierna derecha al descubierto. Uno de los extremos se recoge simulando un nudo.

**El Cristo de la Expiración**, de la Iglesia de Santiago de Écija, está realizado en 1679. La imagen, de marcada delgadez pero de estudiada anatomía, representa a un Cristo a las puertas de la muerte.

En el Paso de la Exaltación, inicialmente encargado a Luis Antonio de los Arcos, esposo de “La Roldana”, Roldán se ve obligado a terminar las esculturas pendientes: el crucificado, los dos ladrones y los relieves de la canastilla.

**El Cristo de la Exaltación**, titular de la Hermandad de la Iglesia de Sta. Catalina, es una imagen de cierta blandura, que presupone la intervención del taller. Los brazos se extienden en horizontal, la cabeza se gira hacia la izquierda mirando al cielo en actitud de súplica. El paño de pureza es corto y está sujeto mediante una cuerda real, abriéndose en la cadera derecha para mostrar parte del muslo. La parte superior del paño se gira sobre la cuerda, ocultándola. El drapeado está formado por amplios pliegues oblicuos y paralelos en sentido diagonal hacia la derecha. Forma un amplio nudo bajo el costado, cuyo extremo cae largo y vertical. Fue restaurado por Ricardo Comas entre 1980 y 1981.

## EL TALLER.

Como ya comentamos anteriormente, el taller de Roldán fue muy amplio, y estuvo formado por numerosos artistas que siguieron las técnicas y el estilo propio del maestro. Sin embargo, algunos consiguieron desarrollar su propia personalidad. Ejemplos como “La Roldana”, Agustín de Perea, Alejandro Martagón y el llamado “maestro del Silencio”.

Pero no todos los escultores durante esta época estuvieron influenciados por las formas de Pedro Roldán. Algunos de ellos siguieron las influencias propias de los italianos y los flamencos, tal es el caso de Andrés Cansino, José de Arce o Francisco Ruiz Gijón.

Entre las obras realizadas por estos escultores, y más concretamente sobre los Cristos crucificados, destacamos **el Cristo Crucificado de la Salud**, realizado por José de Arce y ubicado en la Iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera. Esta obra, polémica en cuanto a su atribución, es la imagen titular de la Hermandad de San Bernardo. En un principio estaba ubicada en la pequeña capilla del Hospital del Espíritu Santo, cerca de donde tenía su taller Andrés Cansino.

Francisco Ruiz Gijón, discípulo de Pedro Roldán durante cuatro años, aprende los secretos de taller con Andrés Cansino, con quien mantuvo un contrato de aprendizaje que no pudo finalizar por la muerte del maestro, haciéndose cargo del taller, la clientela y la mujer.

Su estilo, agitado y patético, alcanza los valores extremos del arte de Roldán, que funde con los de Arce-Cansino.

Su obra cumbre es **el Cristo de la Expiración, llamado “el Cachorro”**, de la Sevillana Hermandad de la Capilla del patrocinio de Triana. Esta obra, contratada en 1682, no fue finalizada hasta cinco años después. La escultura de tamaño natural mide 184 cm, está tallada en madera de cedro sin ahuecar. Representa a Cristo expirante en la cruz. Su

apodo se debe a una leyenda que dice que el maestro, agobiado por la fecha de la entrega y la falta de inspiración, una noche oyó voces y lamentos en la calle, y acudiendo encontró a un gitano moribundo apodado “el Cachorro”, a quien acababan de apuñalar. Trasladó a su escultura los rasgos de la agonía de este hombre.

La cabeza se alza hacia arriba, con los ojos mirando al cielo y la boca abierta. El cabello es muy largo y cae por ambos hombros. El tórax se hincha y sale hacia fuera, buscando el último aliento. La anatomía es corpulenta, mostrando claramente la inspiración previa a la expiración final, con las costillas muy marcadas y el vientre hundido. Los brazos se elevan considerablemente por encima de la horizontal, en forma de Y, y con las manos crispadas. Las piernas se juntan contraídas y levemente flexionadas.

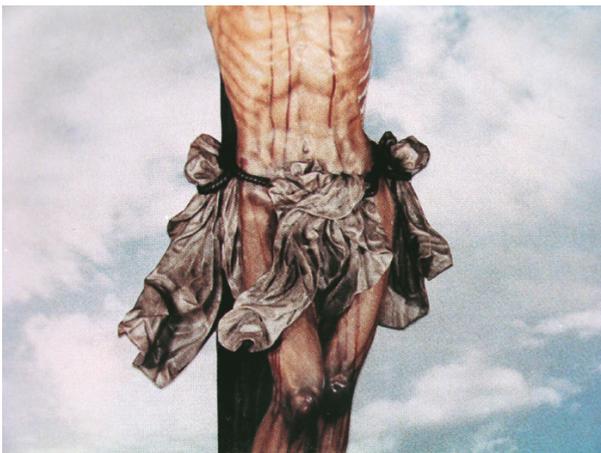


FIG. 27: Detalle del paño del “Cachorro”.

El paño de pureza tiene gran movimiento, reflejo de la agitación barroca de los cristos sevillanos. Se sostiene a la cintura por una cuerda que sujeta tres aleteantes fragmentos de tela de los que se compone: un fragmento en la parte delantera del cuerpo y otros dos a los costados, dejando ambas piernas al descubierto.

Cada fragmento lateral forma un nudo en la parte superior. El drapeado está formado por pliegues finos y abundantes.

Otro cristo realizado por Ruiz Gijón es **El Cristo de las Tres Caídas**, de la Hermandad de Loreto, de la Iglesia de San Isidoro.

Esta extraordinaria obra cierra el ciclo de los Cristos crucificados sevillanos del siglo XVII, que fue inaugurada con *el Cristo de la Clemencia* de Martínez Montañés.

## LA ESCUELA GRANADINA

Granada se convierte en el último reducto reconquistado a los musulmanes, factor que provoca que la introducción de la imaginería se realice de forma más lenta. No es hasta mediados del siglo XVI, cuando se introduce ésta, sirviendo como camino evangelizador de la iglesia cristiana.

El artista que pone las bases para el desarrollo de la imaginería en Granada es Diego de Siloé, escultor burgalés que viaja a Granada a mediados del siglo XVI, requerido por el Duque de Sessa, para realizar las obras del Monasterio de San Jerónimo, y que además se pone al frente en las labores de la Catedral granadina.

A pesar de las monumentales edificaciones al estilo antiguo que se realizan en esta época, lo que conlleva el desarrollo fundamentalmente de una talla en piedra, se realizarán esculturas exentas y retablos.

Con su obra imaginera, de fuerte tendencia emocional, nacerá la escuela representada por Siloé y sus continuadores. Los más destacados Diego de Aranda, Toribio de Liébana, Baltasar de Arce o Diego de Pesquera.

De entre todos ellos, Baltasar de Arce es el escultor que sigue más de cerca la imaginería religiosa. Sus obras más representativas son *el Cristo atado a la columna* del hospital del Corpus Christi, y **el Santísimo Cristo de los Favores**, de la iglesia parroquial de San Cecilio, y que actualmente se encuentra en la iglesia conventual de Sta. Catalina, en la ciudad de Granada. Esta imagen representa a un Cristo Crucificado ya muerto, sujeto a la cruz por tres clavos. La anatomía es alargada y dura, como si de una pieza de cantero se tratase. La cabeza, inclinada hacia la derecha, es de expresión fuerte, con los cabellos en mechones cayendo sobre la espalda. Está cubierto por un paño de pureza voluminoso, realizado a base de amplios pliegues muy simplificados, cuya policromía está realizada a base de un fino y arcaizante estofado esgrafiado.

No podemos olvidar mencionar la serie de Cristos realizada por Diego de Siloé, de la que ya hablamos en el capítulo anterior; entre los que destaca en la capital granadina el del Calvario de Santa Ana, en el convento de la Encarnación.

Siloé y sus seguidores asentaron las bases de la escuela escultórica granadina, cuya continuidad y desarrollo se realiza bajo las directrices de Pablo de Rojas.

### LA CONSTITUCIÓN DE LA ESCUELA

#### **PABLO DE ROJAS**

La figura de Pablo de Rojas surge en el momento propicio, entre el declive renacentista y el comienzo de una nueva época, basada en el realismo.

Poco se sabe de este artista decisivo en la escuela granadina. Francisco Pacheco lo sitúa como el maestro de Martínez Montañés, y entre sus obras sí se puede apreciar un cierto lazo entre los dos artistas.

Recordemos que los intercambios mantenidos entre las escuelas sevillanas y granadinas son continuos, a diferencia del marcado carácter individualista que poseen las escuelas castellanas.

Los grandes estudiosos de este artista como Gallego y Burín, y Gómez-Moreno, lo sitúan como creador de tipos iconográficos, y Orozco llega a afirmar que Rojas es el verdadero creador de la imaginería barroca andaluza. Fue el artista que saca a la figura del retablo y la da su propia independencia.

Es, por tanto, el escultor que concibe la imagen aislada, y le da la valoración necesaria para la imagen procesional, tan arraigada en la plástica andaluza.

Iconográficamente, Pablo de Rojas fija ciertos tipos como son la Inmaculada, el Cristo Crucificado, el Nazareno y el San Juan.

Además asienta los criterios para la creación de la típica policromía, de técnica tradicional, que impone el pintor Pedro de Raix, y que se extenderá hasta la segunda época de Cano, hasta volver a resurgir en el siglo XVIII.

El tema del Cristo Crucificado supone una visión más real y concreta de los volúmenes, alejándose de las formas ideales. Los Cristos anteriores a Rojas carecían de una personalidad propia, de emoción. Eran básicamente Cristos que ejercían una función simbólica, signos de la cruz, muchos de ellos parte integrante del ático de los retablos.

Rojas saca los Cristos fuera de los retablos, para que puedan ser vistos de cerca, y los devotos puedan rezarlos y conmovirse con ellos. Para ello les debe adaptar a un canon diferente. La figura, tanto las piernas, torso y, especialmente los brazos, se acorta. El cuerpo se hace más robusto, abandonando el alargamiento y verticalidad de la composición, y dándole mayor fuerza.

Pero lo que supone básicamente es un cambio conceptual. La imagen de culto pasa a ser imagen de devoción, lo que conlleva una humanización de la imagen y un consecuente acercamiento al fiel.

La serie de Cristos Crucificados realizada por Pablo de Rojas es numerosa. A excepción del primero que realiza para Guadix, con notas aún arcaizantes, los demás siguen las mismas características. Entre todos ellos destaca **el Cristo Crucificado de la Catedral**, actualmente en la capilla de las Angustias, **el Cristo Crucificado de la Iglesia del Sagrario** y **el Crucificado de la Casa Diocesana de Acción Católica**, procedente de la capilla Arzobispal de Zubia.

Todos ellos guardan las mismas características. Son Cristos de formas fuertes. Las cabezas caen pronunciadamente hacia la derecha, pero de forma tranquila. Los cabellos se distribuyen en grandes mechones bajo la corona de espinas. La anatomía viene marcada por el movimiento. El paño de pureza está resuelto con mucha naturalidad,

se sujeta a la cintura mediante una cuerda y se anuda bajo el costado derecho. Los pliegues son amplios, los necesarios de una tela que cae sin muchas extravagancias. A medida que avanzan cronológicamente las tallas de Crucificados, estas se van haciendo cada vez más blandas, y su rostro más expresivo.

### HERMANOS GARCÍA

Desaparecido el círculo de Rojas, cabe destacar las obras realizadas por los hermanos gemelos Miguel Jerónimo y Jerónimo Francisco García. Sus obras son de carácter popular, pero a diferencia de las ejecutadas por Rojas y sus seguidores, no están hechas para una colectividad, sino que son obras intimistas, para el disfrute de las mismas a nivel particular. Están realizadas principalmente en barro y cera.

Tal y como recoge el historiador granadino Francisco Bermúdez de Pedraza, en su época fueron definido como: *los mayores estatuarios de cuerpos de zera que ay en Europa, resaltando que no hay estangero de ninguna nación que no les reconozca superioridad*<sup>9</sup>.

Recientemente Orozco les atribuye **el Cristo Crucificado de la Sacristía de la Catedral de Granada**. Cristo de tres clavos, de tamaño natural, que representa a un Cristo ya muerto, donde los autores se recrean en la dramatización del dolor. La anatomía resalta por la suavidad de formas. El paño de pureza es voluminoso, y se recoge bajo el costado izquierdo con un amplio nudo, la tela forma numerosos y amplios pliegues de gran fuerza expresiva.

Cabe citar otro Crucificado, pero de dudosa atribución, que pertenece a una colección particular de Granada un **Cristo de la Expiración** de 40 cm que guarda una relación

---

<sup>9</sup>: OROZCO DÍAZ, *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*, Madrid, 1972, pág.: 127.  
Cita a Francisco Bermúdez de Pedraza en *Antigüedad y excelencias de Granada*. Madrid, 1608.

muy estrecha con los Ecce Homo de los García, los rasgos de la cabeza son idénticos, así como la forma de plegarse las telas y las distintas masas en las que se agrupan. El paño está sujeto con una cuerda y anudado bajo el costado izquierdo, con una disposición muy similar al del Cristo de la Catedral, aunque no tan voluminoso.

### ALONSO DE MENA

Alonso de Mena fue seguidor de la escuela de Rojas. De él recibió una educación directa durante unos meses, e igual de corto fue su aprendizaje con Andrés de Ocampo, al cual dejó para formarse con Bernabé de Gaviria y Martín de Aranda, seguidores de Pablo de Rojas.

Su obra es de pequeño tamaño, su talla es indecisa y monótona, con un modelado más seco y duro. No se caracteriza por ser fundamentalmente un artista imaginero, ya que no trata el amplio repertorio de temas relacionados con la Pasión de Jesús o los Dolores de su Madre, pero a la hora de ejecutar el tema de Cristo crucificado, su único tema pasional, su talla se transforma haciéndose más realista y patética.

**El Cristo del Perdón, de la Catedral de Málaga**, está situado en la Capilla de los Caídos, junto con una dolorosa de su hijo Pedro. Originalmente estaba situado en la capilla de los Capuchinos. Se trata de un Cristo de tres clavos, expirante. La anatomía muestra un cuerpo delgado, con las costillas y la caja torácica muy marcadas. La cabeza, vertical, mira hacia arriba, enmarcada con gran corona de espinas. Los brazos se extienden completamente, ligeramente por encima de la horizontal, con las manos abiertas. Está cubierto por un voluminoso paño de pureza que se sujeta mediante una cuerda, abriéndose por el lado derecho, mostrando el muslo. El extremo del mismo se recoge bajo el costado derecho a modo de nudo, finalizando en movidos pliegues. El drapeado del paño está formado por multitud de finos pliegues que siguen la forma de

éste. La policromía ha sufrido varios repintes, que han desvirtuado la calidad original. El paño es de color blanco con líneas azules y borde azul.

**El Cristo Crucificado de la Iglesia de la Alhambra**, realizado en 1634, se caracteriza por el realismo de la talla, de cierta dureza, de sobria anatomía y una flexión de piernas que las hace ligeramente cortas. El paño de pureza se anuda en el costado derecho, formando un drapeado de menudos pliegues.

**El Cristo del Desamparo o de los Siete Reviernes, de la Iglesia de San José de Madrid**, fue un encargo del corregidor Fariñas, que a su muerte pasó al Convento de Agustinos de Madrid, y después de la desamortización a su actual ubicación.

Se trata de un Cristo de cuatro clavos, al igual que el realizado en marfil por Pablo de Rojas, o el famoso *Cristo de la Clemencia* de Martínez Montañés. Se representa vivo, en el momento de la expiración. La talla está realizada en madera de cedro, sin policromar, lo que le da a la talla un tono más patético y sombrío. Queda de manifiesto el buen estudio anatómico, delgado y huesudo, que contrasta con la talla, un tanto arcaizante, del paño de pureza, convencionalmente dispuesto.



FIG. 28: Cristo del Desamparo.

El paño de pureza es voluminoso y se sujeta con una cuerda. Se abre por el costado derecho para mostrar parte de la pierna, cayendo de forma diagonal hacia la pierna izquierda.

La tradición dice que tardó dos años en tallarlo, y que, se confesaba y comulgaba antes de empezar a trabajar.

**El Cristo Crucificado de la Iglesia de Santa Ana de Granada**, es el resultado de una evolución en la que sigue su trayectoria depuradora hasta estilizar la figura, afinar la cabeza y simplificar el paño, aunque restándole expresividad.

Alonso Cano es ante todo un escultor de Inmaculadas, y el primer maestro de escultores del prestigio de Pedro de Mena, su hijo, y Pedro Roldán.

## ALONSO CANO

Alonso Cano desarrolla su trayectoria profesional en el campo de la pintura, escultura y arquitectura. Durante la corta pero intensa trayectoria del artista, podemos diferenciar tres períodos diferentes:

El primer período es el desarrollado en Sevilla, donde se traslada desde Granada en 1614, a la edad de trece años. Allí es aprendiz de Francisco Pacheco, y entabla amistad con Velázquez. Ejerce principalmente como pintor y retablista, destacando por el retablo mayor Santa María de Lebrija, que supone una revolución en el diseño de los retablos con el uso de las columnas de orden “colosal”. De sus obras escultóricas se presupone un aprendizaje con Martínez Montañés.

De 1638 a 1652 es su etapa madrileña, donde Cano se dedica esencialmente a los pinceles como pintor de cámara del conde-duque de Olivares.

Su regreso a Granada, como racionero de la Catedral, constituirá su último período, donde desarrolla una actividad eminentemente escultórica, con encargos de conventos y monasterios.

Es en este momento cuando Alonso Cano asienta las bases definitivas y define lo que será la escuela escultórica granadina. En sus creaciones escultóricas, Cano se centra en la pureza y sobriedad del volumen, que luego cobra vida mediante las policromías siempre al óleo, de calidades lisas, lejos de oros y colores ostentosos.

Su policromía, basada en los tonos lisos, se impondrá como característica propia de la escuela granadina. Podemos afirmar que Cano supo conjugar el mundo de las formas con el del color.

Las esculturas realizadas son principalmente de pequeño tamaño, de carácter intimista. Al igual que sucede con Alonso de Mena, Cano no se inclina por tratar temas de la Pasión de Cristo, alejándose así de la plástica procesional.

No por ello hemos dejado de encontrar una talla de Cristo crucificado. Una atribución que se encuentra en la localidad de Lecaróz, de Navarra, que se cree que pudiera estar originalmente en la Iglesia de Ntra. Sra. de Montserrat de Madrid, que en 1891 fue donada por la Academia de San Fernando a los Capuchinos vascos. Se trata de una imagen que representa a un Cristo ya muerto, de cierto academicismo, y muy simétrico en cuanto a su composición. La cabeza cae muy hundida en el pecho, con rasgos muy serenos, sin corona tallada, y con una policromía discreta, sin dramatismos sangrientos. Sigue con fidelidad el ideal de Cristo Crucificado manifestado en sus lienzos, especialmente el de la Academia de Bellas Artes de Granada y el de Gregorio Curto, de Madrid. Es difícil poder confirmar la autoría de la talla, ya que una restauración realizada por Pedro Hermoso en 1824, ha alterado su talla y policromía, oscureciéndolas visiblemente.

El regreso de Alonso Cano a la capital granadina supuso un foco de atracción de todos los artistas de su tierra. Estos estaban ávidos de nuevas ideas, estancados como estaban, en continuas reiteraciones.

## PEDRO DE MENA

Tras la muerte de su padre Alonso, Pedro no duda en acudir a Cano. De él recoge el sentido de la elegancia y de la proporción, que traslada, bajo su perfecto conocimiento de la técnica, a sus tallas. Esto le permite progresar y crear una actitud espontánea y sencilla que se impondrá en el arte granadino como modelo a seguir.

Pedro alcanza gran prestigio en España. Se instala en Málaga, donde realiza la sillería del coro de la Catedral. Se le nombra escultor de la Catedral de Toledo, y realiza trabajos en la Corte de Madrid.

Su extremada religiosidad queda plasmada en sus obras. Su estilo evoluciona, distinguiendo cuatro períodos:

El primer período es el de formación con su padre, y el del taller con Cano, donde adquiere un estilo más innovador.

El segundo período es el de la Catedral de Málaga, donde realiza el coro.

El tercer período es el de su estancia en Madrid y Toledo, donde alcanza su carácter y estilo, alargando y espiritualizando sus figuras.

El último período y más largo, es donde comienza su decadencia.

Toda la obra de Mena está enfocada a realizar obras de devoción, que llenan su profundo espíritu religioso e intimista. Los temas preferidos de Mena son las Dolorosas y el Ecce-Homo. No por ello deja de ejecutar la figura de Cristo, como en el caso del **Calvario del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid**, que además de las figuras tradicionales de la Virgen y San Juan, es acompañado de M<sup>a</sup> Magdalena arrodillada a los pies de la cruz. El Cristo, de tres clavos, presenta la cabeza hacia el hombro derecho y el cuerpo girado, con los brazos asimétricos. El paño es corto y voluminoso con amplios pliegues en sentido diagonal. El extremo se recoge bajo el costado derecho simulando un nudo, cuyo extremo cae con ritmo hasta la altura de las rodillas.

## LOS MORA

Importante familia de escultores, emparentados con los Mena, que desarrollan su actividad entre los siglos XVII y XVIII. Procedentes de Palma de Mallorca, se instalan en Granada, donde realizan un consorcio artístico con Pedro de Mena. Cuando este se traslada a Granada quedan al frente del taller. Sus obras son muy realistas, sin llegar a alcanzar un valor espiritual.

El más conocido fue José, que llega a ser escultor del rey Carlos II. Sus obras, sin embargo, están llenas de pasión y sentimiento. Su técnica es típicamente granadina, con bocetos previos en barro o dibujos. Utilizaba telas encolada y era muy propenso al empleo de postizos y añadidos como lágrimas de cristal, pestañas naturales, cuerdas reales, coronas de espinas, y adelantándose al siglo XVIII, encajes naturales, pelucas, vestiduras completas, etc.

José Mora cuida con esmero la policromía de sus obras, cuidando que la policromía guarde relación con la talla. Son habituales los colores equilibrados, sin oros, para sus ropajes. Las carnaciones las realiza con técnica compuesta. Sobre una base de óleo, transparente, aplicaba los últimos toques pulimentando a la vejiga, o difuminado con la yema de los dedos. Sus obras realizadas no parecen ser de carácter procesional.

**El Cristo de la Misericordia, de la iglesia de San José de Granada**, fue encargado por los Clérigos menores. Se trata de un Cristo de tamaño mayor del natural, que representa a Jesús en el momento justo en que acaba de expirar. La cabeza, de un dramatismo sereno, descansa sobre los hombros, y el cabello cae revuelto por el pecho. La anatomía es de gran belleza, donde las formas parecen modeladas. El paño de pureza es pequeño y está realizado mediante una tela encolada que cuelga de un cordón, lo que confiere un carácter naturalista a la obra. El drapeado forma finos pliegues, muy arrugados, abriéndose en el lado derecho para dejar la pierna prácticamente al descubierto. La escultura fue restaurada en 1995 por Bárbara Hasbuch.

## LA ESCULTURA EN JAÉN

Desde la segunda mitad del siglo XVI se produce en Jaén un gran desarrollo de la escultura, especialmente motivada por la demanda de las cofradías. Las dos más importantes son las de la Veracruz, de 1541, y la del Stmo. Cristo de la Humildad, de 1551.

Esta demanda da como resultado la formación de una escuela local, donde nacerán escultores como Salvador de Cuellar, Blas de Figueredo, Cristóbal Téllez o Sebastián de Solís. Este taller se ve influenciado por las escuelas castellana y granadina, especialmente la de Pablo de Rojas.

De Salvador de Cuellar se han encontrado numerosas referencias, aunque no tantas obras. Se conoce con seguridad **el Cristo de la Clemencia**, de la Iglesia de la Magdalena, realizado para la cofradía del mismo nombre, y **el Cristo de la Salud**, de la Iglesia de la Merced. Ambas tallas representan a un Cristo con un tratamiento anatómico naturalista, aunque de cierta dureza, donde el autor intenta imprimir dramatismo a sus imágenes, exagerando las muestras de dolor, hinchando el vientre y marcando la caja torácica.

Sebastián de Solís es considerado como el más destacado imaginero jiennense de cambio de siglo. Su prestigio durará hasta el primer tercio del siglo XVII. Entre sus obras de Crucificados destacamos **el grupo del Crucificado** con los dos ladrones y el San Juan, realizados para la cofradía del Sto. Sepulcro y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo.

Otro Cristo de su factura es el **Cristo Crucificado del Retablo Mayor de la Iglesia de San Andrés**, de Baeza.

## CONCLUSIÓN

La escultura barroca en España vive por sí misma, prevaleciendo la inspiración en lo natural.

El ámbito religioso adquiere vital importancia, renovando a su gusto los temas iconográficos. Es así como se multiplican las imágenes procesionales, fruto del culto y la devoción, que sirven para conmover al fiel, admitiéndose una amplia variedad de versiones.

El Crucificado se representa indistintamente antes o después de la muerte, y preferentemente con tres clavos (el pie derecho sobre el izquierdo), aunque reaparece el Cristo clavado con cuatro clavos, tanto manteniendo las piernas y los pies paralelos, como cruzando ambos pies y traspasados con un clavo cada uno, como el Cristo de la Clemencia de Martínez Montañés.

La cabeza puede caer pesadamente hacia delante, o elevar su mirada hacia los cielos, como el Cachorro de Sevilla.

El paño de pureza característico de esta época es el denominado cordífero, formado por una cuerda que sujeta el paño a las caderas. De esta forma, y al no ser el propio paño el que se sujeta a la cintura, el escultor se permite descubrir el costado y pierna prácticamente en su totalidad.

No obstante, el lazo característico de sujeción no desaparecerá, sino que se formará mediante un estrangulamiento que hace la cuerda al oprimir el paño.

Indistintamente se deja al descubierto tanto el lado derecho como el izquierdo, o incluso ambos lados, como es el caso del Cachorro de Sevilla.

Durante este período los artistas se ayudan de elementos postizos para dar mayor realismo a sus composiciones: ojos de cristal, dientes de marfil..., e incluso algunos escultores deciden utilizar telas encoladas para sus paños así como cuerdas auténticas para sujetarlos, como el Cristo de la Misericordia de José de Mora.

Los dos focos más importantes de este período: Castilla y Andalucía, están representados por las figuras de Gregorio Fernández y Martínez Montañés.

Sus escuelas serán determinantes para la creación de estilos y modelos, por lo que nos centraremos en el estudio de sus paños, cuyos modelos se extienden por toda España.

## CASTILLA Y LEÓN

### GREGORIO FERNÁNDEZ

La perfecta proporción y elegancia de los cuerpos naturales de Fernández muestran un espléndido conocimiento anatómico, que queda contrastado con los paños de pliegues duramente quebrados.

Iconográficamente en sus crucificados se mantiene la misma modalidad: Cristo muerto, con los pies sujetos en un solo clavo. A lo largo de su actividad ofrecerá un muestrario variado de este tema, que afecta al modelo físico, a la corona de espinas (labrada en el bloque de madera en los primeros ejemplares) y el paño de pureza.

Tras el estudio realizado de los Crucificados de Gregorio Fernández, y el análisis de sus paños de pureza, podemos establecer tres períodos diferentes.

**1<sup>er</sup> PERÍODO:** el paño de pureza está abierto en el lado derecho y sujeto con una cuerda. Se crea bajo este costado la forma de un nudo por estrangulamiento de la tela con la cuerda. Los pliegues son más suaves y siguen el sentido diagonal que forma el paño.

Pertenecen a este período obras como el Cristo de Sardón de Duero (Valladolid), el Cristo del Calvario de Santa Cecilia de Alcor (Palencia), el Cristo del Convento de las Benedictinas de San Pedro de Dueñas (León), el Cristo de la Iglesia del Carmen de Extramuros (Valladolid).



Dibujo 20

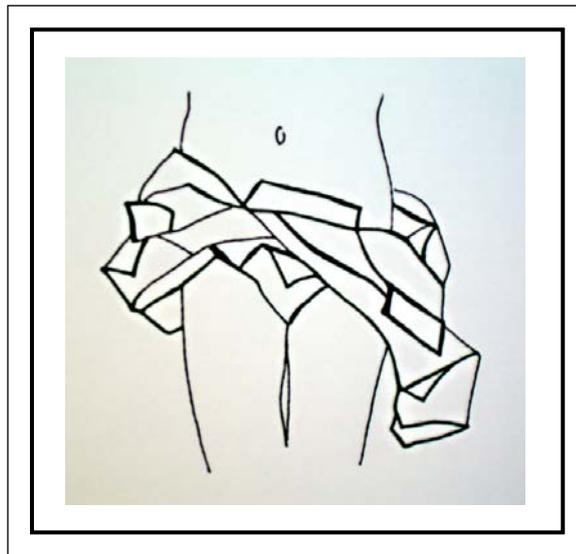
2º PERÍODO: el paño de pureza está anudado bajo el costado derecho, siendo esta su forma de sujeción. Los pliegues continúan siendo de formas suaves, siguiendo la diagonal del paño.



Dibujo 21

Son obras de este período el Cristo del Convento de San Benito(Valladolid), el Cristo perteneciente al Calvario de la Iglesia de San Andrés (Valladolid), o el Cristo de la parroquia de Laguna de Duero (Valladolid).

3<sup>er</sup> PERÍODO: los pliegues del paño de pureza adquieren duras formas, se sostiene cruzado, sin necesidad de cuerda o nudo, y una gran masa del paño cae por uno de los laterales.



Dibujo 22

En esta etapa final de Fernández los pliegues de los paños de pureza adquieren duras formas. Destacamos el Cristo de la Luz, del Palacio de Santa Cruz (Valladolid), una de las obras más estimadas de Fernández, o el Cristo del Convento de Santa Clara de Carrión de los Condes (Palencia). Este tipo de paño se hace rutinario en la década de los treinta.

ANDALUCÍA
-----------

**LA ESCUELA SEVILLANA:**JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS

Martínez Montañés representa una influencia básica para la escuela sevillana. La alta espiritualidad de su arte religioso se halla en esta línea de cumplimiento de los contratos. La eliminación del desnudo, en beneficio del ropaje, también. Diferente es la postura de Fernández, que llegó a auto recrearse en el desnudo.

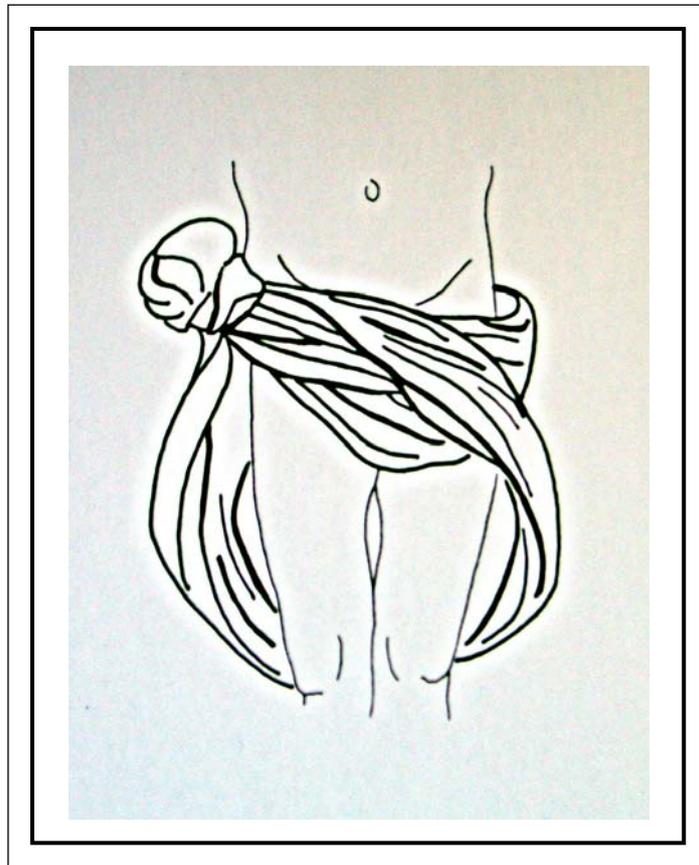
Sus Cristos en la cruz están todavía vivos, presentan tres o cuatro clavos indistintamente y el clasicismo de la belleza de las formas.

El paño de pureza que representan sus cristos es especialmente abundante y su estructura será igualmente representada por sus seguidores, como Juan de Mena, entre otros.

Todos sus paños presentan un nudo en el costado derecho, que se hace con el mismo paño. Los pliegues son minuciosos, dando la impresión de tela deliberadamente arrugada. Este paño, arremolinado en mil quiebros, es más corto por la parte delantera, y cuelga por los laterales hasta llegar por la parte trasera a la altura de las rodillas.

En algunos Crucificados el paño está sujeto con una cuerda, como el Cristo de la Vera Cruz de San Lucar de Barrameda, o el Cristo de la Buena Suerte de la Iglesia de San Agustín de Cádiz, pero en el modelo típico de sus paños de pureza la cuerda es sustituida por tela, sujetándose el paño a manera de tira que se enlaza para formar el nudo bajo el costado derecho.

Ejemplos de esta estructura son el Cristo de los Desamparados de la Iglesia del santo Ángel de Sevilla y el Cristo de la Clemencia de la Catedral de Sevilla.



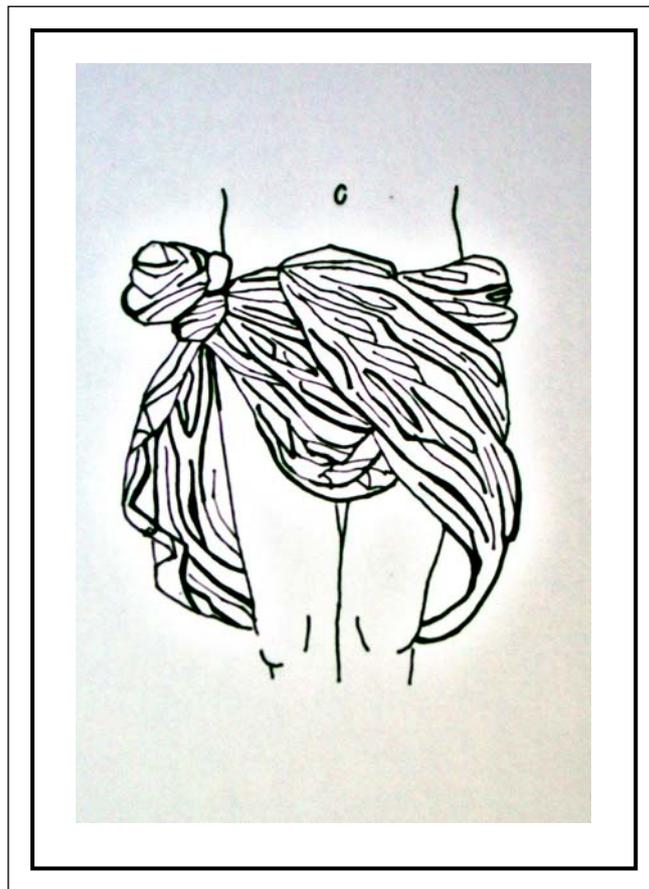
Dibujo 23

La estructura, por tanto, más generalizada del paño de pureza de los cristos de Martínez Montañés es la formada por una abundante masa de pequeños y minuciosos pliegues, anudados bajo el costado derecho y que se prolongan lateralmente hasta llegar a la altura de las rodillas por la parte posterior.

### JUAN DE MESA

No dejaremos de hacer hincapié en la influencia que Martínez Montañés ejerce sobre sus seguidores. Es por ello por lo que citaremos como ejemplo a Juan de Mesa.

La estructura de sus paños es la misma, si bien se aproxima más concretamente a la del Cristo de los Desamparados de Martínez Montañés, aunque Mesa añade al exuberante volumen un drapeado minucioso de pequeños pliegues vibrantes y arrugados.



Dibujo 24

**LA ESCUELA GRANADINA:**

**PABLO DE ROJAS.**

La escuela granadina está ligada a la sevillana, si bien vemos a través de su más claro exponente, Pablo de Rojas, una visión más real de los volúmenes.

Sus paños están resueltos con gran naturalidad, sujetándose mediante una cuerda o anudados bajo el costado derecho.

La tela sobrante del nudo cae pesada y vertical, sin movimiento, mientras que el resto del paño, dispuesto en diagonal, forma escasos y amplios pliegues, con una vuelta de tela bajo la cintura de forma triangular.



Dibujo 25

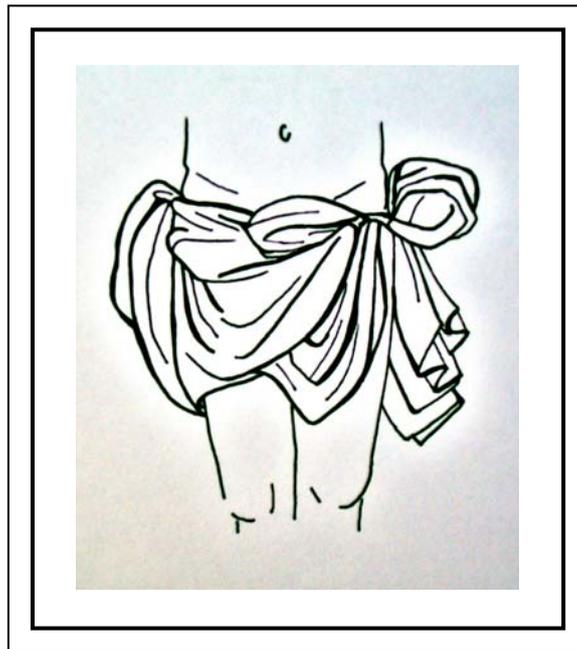
La sujeción puede realizarse también mediante una cuerda o soga, lo que da el nombre de paños cordíferos.



Dibujo 26

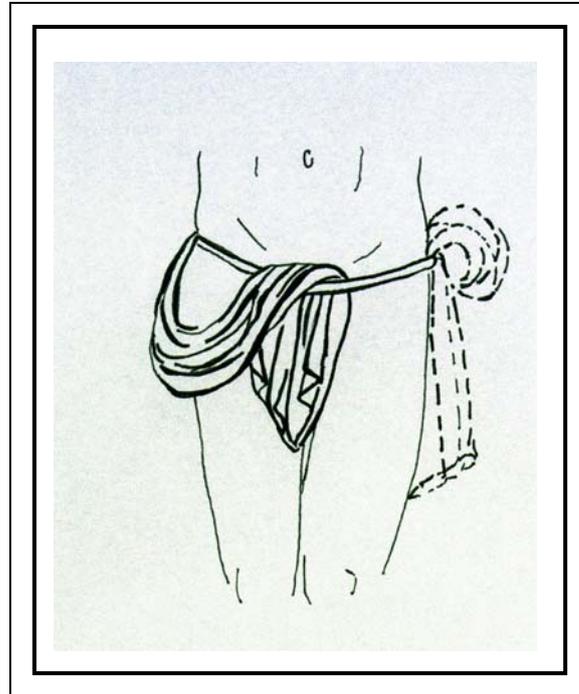
HERMANOS GARCÍA

Los Hermanos García nos recuerdan que el nudo también se realiza bajo el costado izquierdo, y sus paños, con abundantes volúmenes, son el resultado de un paso entre el naturalismo de Rojas y la artificiosidad de Montañés.



Dibujo 27

Es frecuente durante la segunda mitad del siglo XVII en todo el territorio nacional, la representación del paño tipo cordífero en su mínima expresión (dibujo 26), lo que permite dejar al descubierto casi por completo la anatomía del cuerpo de Cristo. El paño en este caso se sostiene por un cordón a la altura de la cadera, entrelazándose uno de los extremos del mismo en la parte central, para caer de forma vertical, mientras el resto desaparece por la parte posterior. En algunas ocasiones el otro extremo aparece sujeto con el cordón simulando un nudo bajo el costado contrario.



Dibujo 28

En la etapa final de este período se utilizan las telas encoladas, generalmente escasas, tanto en el volumen que aportan, como en el tamaño, porque de esta forma facilitan la adhesión al cuerpo. Como el Cristo de la Misericordia de José de Mora.

## VI



## CONCLUSIONES



## CONCLUSIONES

Aunque algunas conclusiones ya han sido señaladas en lo expuesto en líneas anteriores, quiero agruparlas de manera sistemática con el fin de evidenciar y resaltar la labor y aportaciones al estudio escultórico de la figura del Cristo crucificado y en consecuencia de la imaginería española.

El estudio comparativo llevado a cabo entre los diferentes Cristos ha dado como resultado una profundización en la figura del Crucificado, fundamentalmente en aspectos de valor morfológico y formal, sin olvidar la valoración de los aspectos socioculturales e iconográficos que han motivado dichas variaciones.

La serie de dibujos y esquemas elaborados facilita las conclusiones, así como la rápida identificación de los Cristos por épocas y regiones.

Destacamos asimismo, la utilidad que puede suponer para el conocimiento de nuestra imaginería el poder ser clasificada de una forma rápida y sencilla. La fácil identificación cronológica y geográfica puede resultar interesante no sólo para el estudioso de la obra, sino también para aquellas personas que, con un interés menos especializado, visitan nuestras iglesias y museos.

Además de la diferenciación, interdependencias y relaciones entre algunos de los grandes maestros, el proceso estilístico y evolutivo de las propias obras, hemos conseguido identificar la existencia de talleres y escuelas de varios de ellos, así como la de maestros secundarios, lo que sin ser objetivo de la tesis, puede servir para ayudar a entender la difusión de las diferentes tendencias artísticas por la península.

Por otra parte, el estudio ha servido para una datación más ajustada de algunas obras. Nombraré como ejemplo el Museo de Sta. María de Becerril de Campos en Palencia,

donde obras como el *Cristo crucificado anónimo* (70 x 59 cm), fechado en el siglo XVI, lleva un paño de tipo cordífero propio de un cristo barroco del siglo XVII, por lo que su datación podría ser posterior. Otro ejemplo es el Cristo de Alejo de Vahía, que aparece datado en el siglo XIV, pero cuya cronología lo sitúa a finales del siglo XV, principios del XVI, y cuyo paño de pureza es un claro ejemplo de gótico tardío.

Analizaremos a continuación las conclusiones alcanzadas en cada una de las épocas estudiadas.

## ROMÁNICO

### CATALUÑA

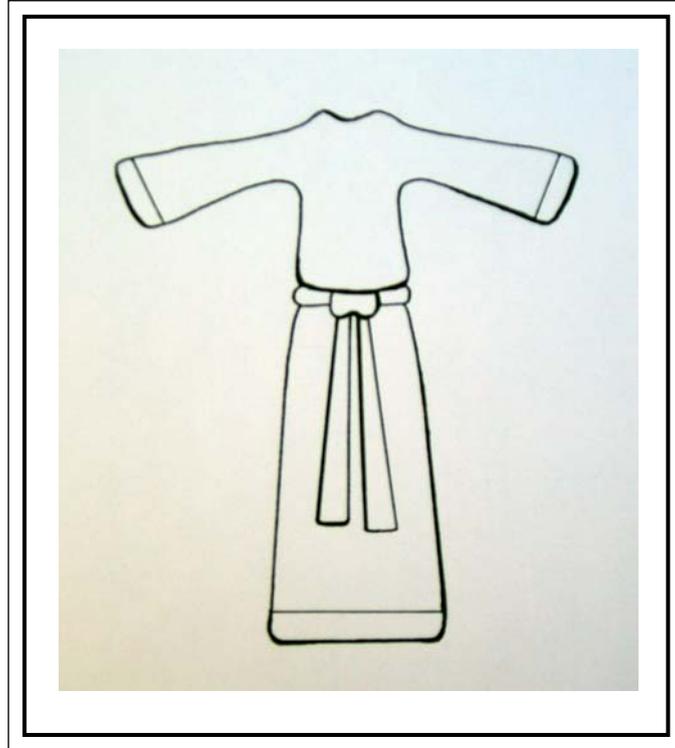
A diferencia del resto de la Península, durante la 1ª mitad del siglo XII, se desarrolla en Cataluña una forma muy concreta de representación de Cristo: la figura del Cristo Majestad, hierático y vivo, vestido con larga túnica con mangas, cubriendo todo el cuerpo.

Este carácter hierático que presentan las figuras, queda también reflejado en sus vestiduras: túnicas simples, ceñidas por un cinturón de doble nudo. Siendo éste el esquema-dibujo representativo del momento. (Dibujo 1)

Las túnicas no presentan ningún tipo de pliegue, excepto una ligerísima hendidura entre las piernas y el pequeño abultamiento del ceñidor.

Dos importantes ejemplos son el Cristo de la Llaguna y el Cristo de Orgaña en Lérida.

Conforme avanza el siglo XII surgirán nuevos modelos. La figura pierde rigidez, y el incipiente naturalismo comienza a modelar también los pliegues de la túnica. Además, muchas de las túnicas están ricamente decoradas. Ejemplo claro y muy representativo es la Majestad Batlló en el Museo de Arte de Cataluña.



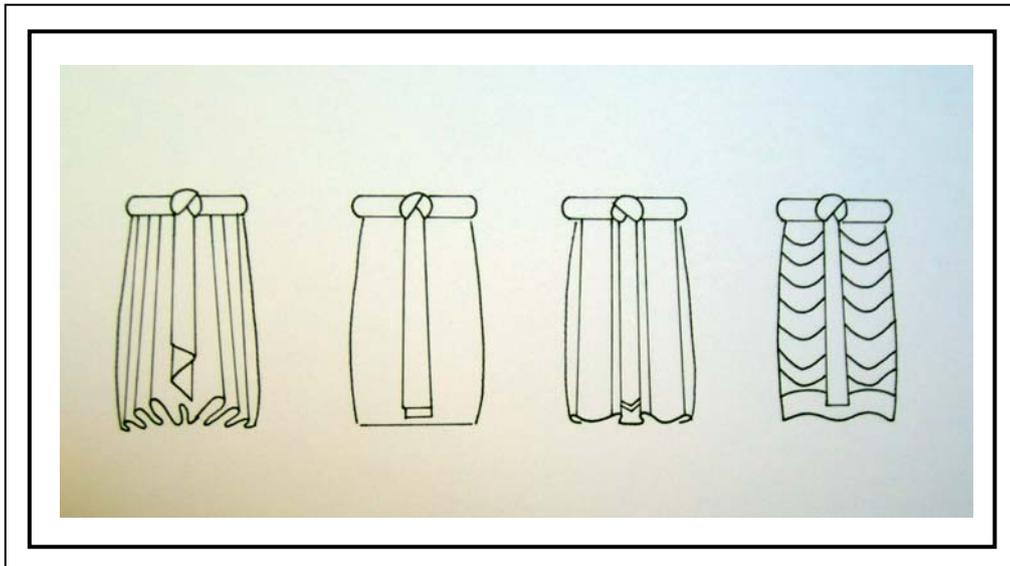
Dibujo 1

En la 2ª mitad del siglo surgen nuevos modelos, en los que la figura pierde rigidez. El Románico avanza hacia lo realista, sustituyendo la idea del Cristo Rey de reyes, vivo, por la del Crucificado, víctima, desnudo y muerto. Los brazos tienden a la horizontal y los pies se encuentran clavados separadamente. La anatomía busca el realismo, aunque todavía de una forma esquemática, y la cara se hace más expresiva y redondeada.

La túnica es sustituida por el *perizonium* o paño de pureza, que cubre desde la cintura hasta la altura de las rodillas.

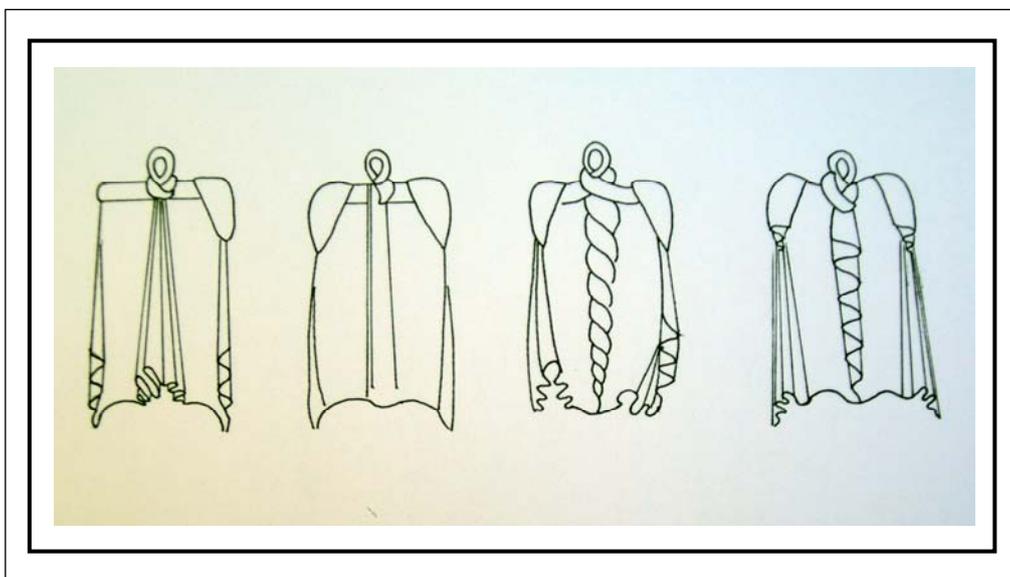
Podemos distinguir la presencia de cuatro grupos diferentes de paños:

4. El primero, más limitado y localizado, está estructurado bajo los cuatro ejemplos dibujados: La Portelle, Ix, Irevals y Museo de Lleida. Se trata de un paño de pureza largo, sostenido por una faja en la parte superior de este, que lo ciñe a la cintura mediante un nudo central, del que penden dos tiras superpuestas.



Dibujo 2

2. El segundo grupo es muy habitual, más complicado y convencional. El paño va ceñido con una faja alta, que parece derivar de la propia tela, sin la existencia de un ceñidor. Sobre él y cubriéndolo, caen a ambos costados unas pequeñas vueltas. El perizonium del Museo Marés podría ser el modelo originario, por ser el más perfecto y antiguo. Completan el grupo del Cristo de Llimiana, el Cristo de Erill y el Cristo de Salardú.



Dibujo 3

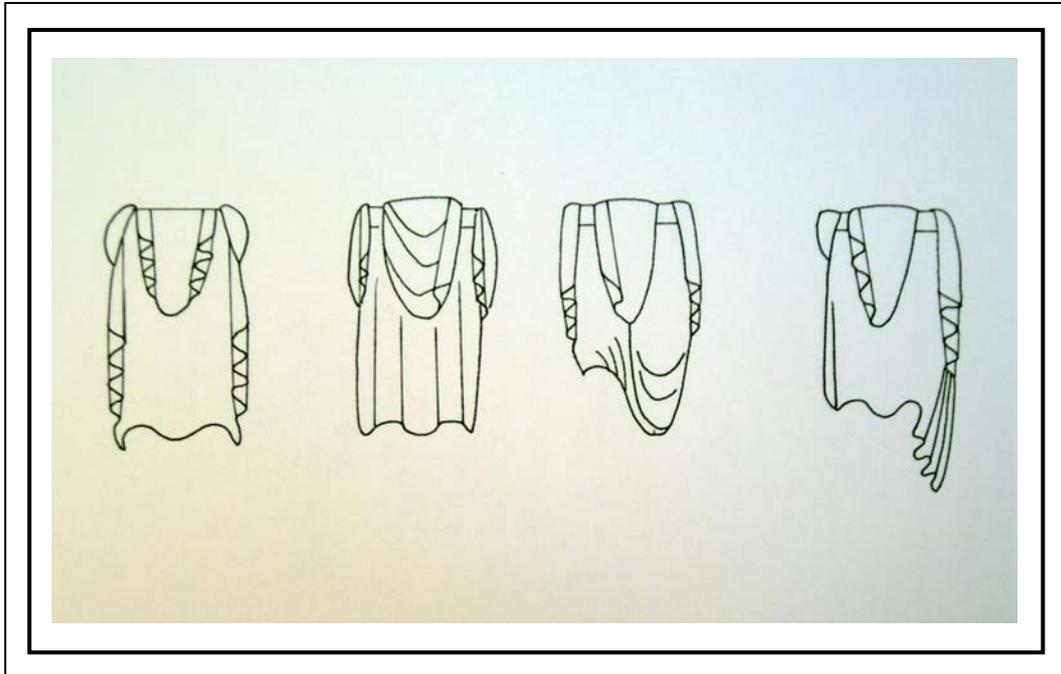
5. El tercer modelo es el más simple y abundante: una vuelta central sobre el ceñidor, que queda debajo y con el nudo oculto. Hemos observado que esta vuelta se produce igualmente en la parte posterior del Cristo, cara que normalmente no se ve. Es característico de los Cristos de Áneu, de Manresa de Ripio y el denominado Cristo de 1147, del bisbat de la Seu( Andorra).



Dibujo 4

4. La cuarta modalidad se considera como un compendio de las dos anteriores, donde se interfiere y complica el esquema. Se trata de un modelo relativamente escaso, con cuatro ejemplos: Cristos de Boston, Envalls, Casarill y Cubells. En él se sucede una amplia vuelta central sobre el ceñidor, dejando caer sobre ambos costados unas pequeñas vueltas. (Dibujo 5)

Estos cuatro grupos representativos de paños de pureza ejercerán su influencia por la zona norte de la península, guardando cierta similitud con algunos de las regiones norte de Castilla y León.



Dibujo 5

## GALICIA

Los soberbios crucifijos de Vilanova dos Infantes de la Catedral de Orense, y el Cristo de Allariz, acreditan la recia personalidad de la imaginería gallega.

Se trata de un tipo de Cristo hierático, de técnica sobria, que acentúa el sentido volumétrico y superpone el esquema estructural por encima del detalle superficial.

El paño de pureza presenta en todos ellos la misma estructura: paño de pureza largo, de la cadera derecha surge una banda que bordea la parte superior del paño y se introduce bajo una gran vuelta que cae bajo el costado izquierdo.

El paño muere justo encima de las rodillas, formando dos pliegues perfectamente centralizados sobre las piernas, cuyos extremos finalizan en zig-zag. El *perizonium* cuelga por la parte posterior, por donde es mucho más largo, formando pliegues en zig-zag por el escalón lateral.



Dibujo 6

## CASTILLA Y LEÓN

El paño de pureza de los Cristos crucificados de estas regiones presenta una misma base estructural.

Todos ellos tienen una faja o cinturón anudado en el centro de la parte superior, que cae por el centro en dos bandas. Por ambos costados cuelgan dos pliegues que sobresalen por encima del cinturón.

Dos grandes pliegues paralelos caen sobre las rodillas, tal y como se observan en la región gallega.

Son ejemplos significativos el Cristo crucificado salmantino del Museo Arqueológico Nacional, el Crucificado castellano del School of Design en Providence, Rhode Island (USA), el Crucifijo procedente de la Iglesia del Convento de santa Clara de Palencia, y que actualmente se encuentra en el Museo de los Claustros de Nueva York, y el

naturalista Cristo de San Miguel, en Aguilar de Campoó, con la particularidad de que éste último se ciñe y acusa las formas corporales como si estuviese mojado.



Dibujo 7

Se extiende por esta región otra forma más simple de sujeción del paño de pureza. Este otro sistema, mucho más sencillo que los anteriores, consiste en la sujeción mediante un ceñidor, banda o faja, con una caída por la parte anterior central de una vuelta de tela sobre el ceñidor. Esta estructura la hemos visto en el tercer modelo de los Cristos catalanes, aunque de una forma más compleja, incluyendo pliegues en zig-zag o en la vuelta central o en la parte de los laterales del faldón.



Dibujo 8

Finalmente, señalar como rasgo característico de la gran mayoría de los paños de pureza del Románico, que se tratan de paños largos, alcanzando todos ellos la altura de las rodillas, y formando una línea horizontal en el borde inferior de éstos. En cualquiera de sus versiones, en todos ellos una vuelta de tela sobrante cae por la cintura, ya sea por la parte central o por uno o ambos laterales.

**GÓTICO**

El artista gótico experimenta un cambio en la interpretación del Crucificado, éste es ahora la representación del Hijo del Hombre que sufre en el Calvario.

La iconografía de esta época se ve fuertemente influenciada por las dramáticas descripciones de los místicos, como Santa Brígida en sus *Revelaciones*, ó el Pseudo Buenaventura en sus *Meditaciones*. Nacen así las llagas en las manos, los pies y el costado, con abundante sangre. Los ojos también cobran protagonismo, mostrándose entreabiertos y sufrientes.

A finales del siglo XIII, y como culmen de esta nueva tendencia, aparece el modelo llamado Gótico Doloroso, presa de un dolor y sufrimiento extremo.

Esta nueva interpretación de la figura de Cristo queda reflejada en el cuerpo de Cristo.

Los pies ya no se ven atravesados por dos clavos, sino que un solo clavo traspasa ambos pies, superpuestos en un característico quiebro, desapareciendo así el paralelismo de las piernas.

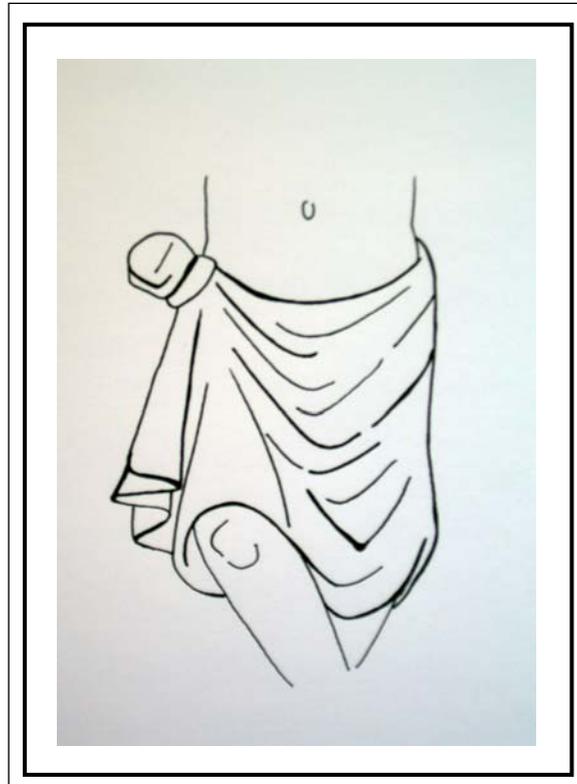
El cuerpo entero abandona su hierática verticalidad, y se arquea, desplazando la cadera y doblando una pierna sobre la otra. La cabeza cae hacia el hombro derecho, mostrando un rictus de dolor.

Todos estos cambios repercuten de forma muy directa en la nueva disposición que adopta el paño de pureza.

El resultado del estudio de los Cristos góticos desvela que durante esta época el paño de pureza se ejecuta conforme a una disposición que básicamente vemos repetida en todos estos crucificados:

El *perizonium* está anudado a la cadera, generalmente a la derecha, dejando esta rodilla al descubierto, y cubriendo la rodilla izquierda. El plegado busca, sobre todo, los efectos plásticos, con escasos y marcados pliegues con caída vertical bajo el nudo y en composiciones forma de V o diagonal en el resto del paño.

## GENERAL

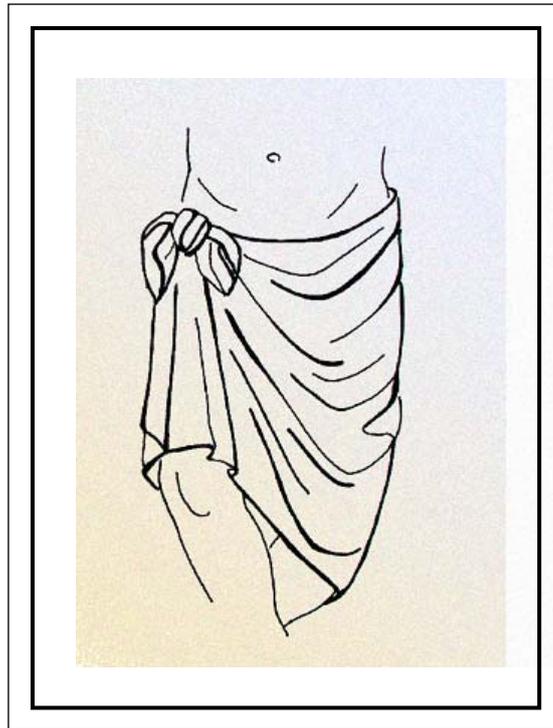


Dibujo 9

Si bien el esquema básico del gótico se repite en todas las regiones, podemos matizar algunas características regionales cómo en Castilla y León, y Andalucía.

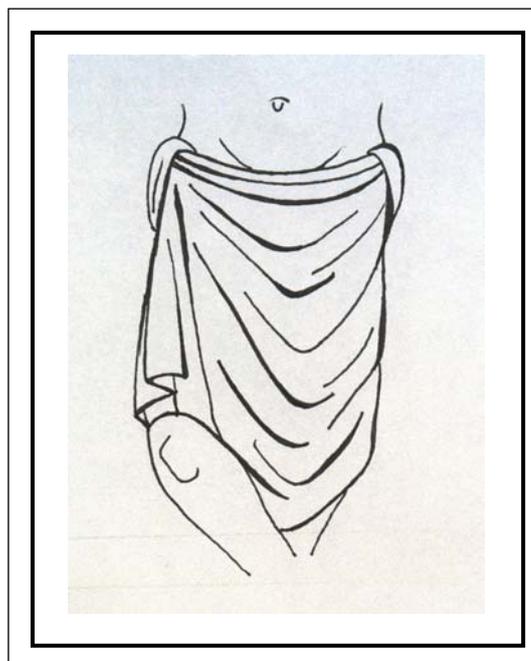
## CASTILLA Y LEÓN

En Castilla y León, además de la sujeción del paño con un nudo bajo el costado, a finales del XIII también aparecen ejemplos en los que éste puede recogerse mediante una lazada bajo el costado derecho.



Dibujo 10

Otra de las formas de recogido que se repinten, es la sujeción del paño mediante un recogido de donde penden por ambos costados los extremos finales del paño.



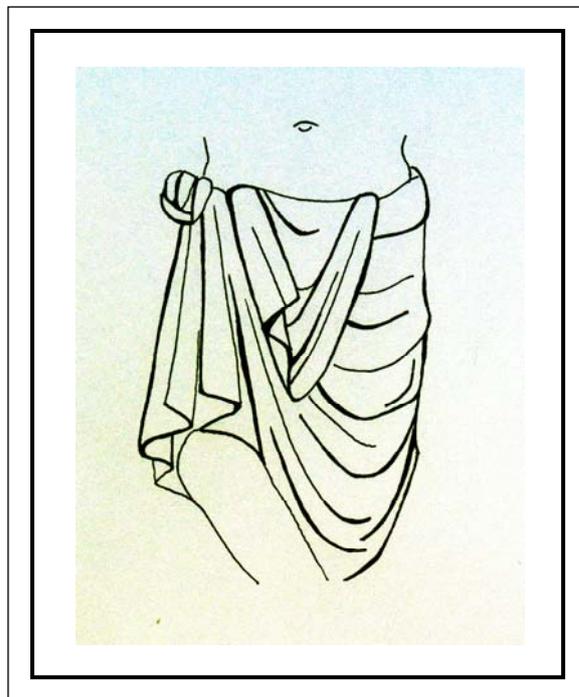
Dibujo 11

Esta fórmula se repite a menudo, aunque no tan frecuentemente como los casos anteriores.

Los extremos finales de tela pueden aparecer por ambos costados o indistintamente solo por uno de ellos. Estos forman un reducido trozo de tela que se asoma sobre la estructura general del paño: caída vertical de los pliegues en la pierna que se flexiona, y pliegues oblicuos en la pierna que permanece extendida. (Dibujo 11)

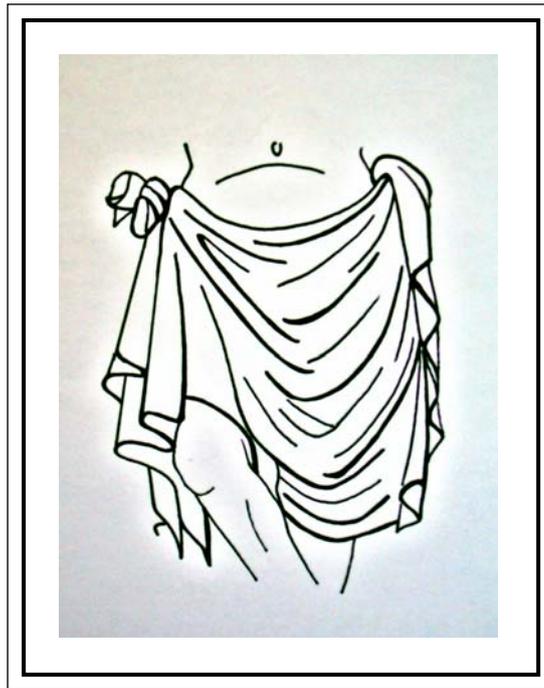
Otro de los recogidos más frecuentes, es el formado por el extremo final del paño, que se asoma por la parte central del paño, adquiriendo la forma de triángulo invertido. En esta estructura el nudo generalmente aparece bajo uno de los costados.

Esta disposición, al igual que todas las anteriores, se asienta bajo la estructura generalizada para todo el gótico de los pliegues en vertical sobre la pierna que se flexiona, y de forma oblicua en forma de U o V en el resto del paño.



Dibujo 12

La modalidad del Cristo gótico doloroso, que se desarrolla en el primer tercio del siglo XIV, acentúa también las formas del paño, siendo este más voluminoso y con más pliegues.

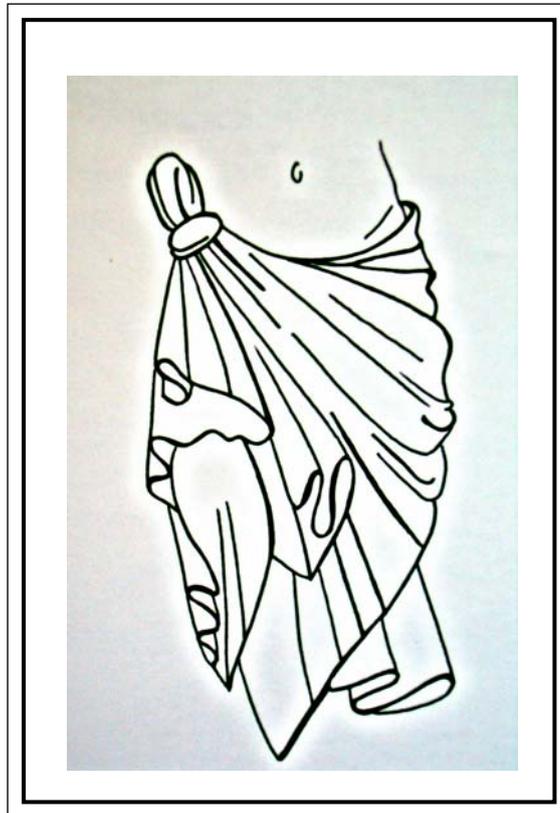


Dibujo 13

## ANDALUCÍA

En Andalucía el paño es más largo de lo habitual, cubriendo en muchos casos ambas rodillas. Siempre aparece sujeto con un nudo situado bajo el costado derecho.

Durante el siglo XIV, el crucificado adopta una postura más natural, de cierta verticalidad, dejando caer el peso del cuerpo sobre los brazos. Sin embargo, la anatomía es todavía esquemática, mientras que el rostro, severo y bello, parece estar dormido.



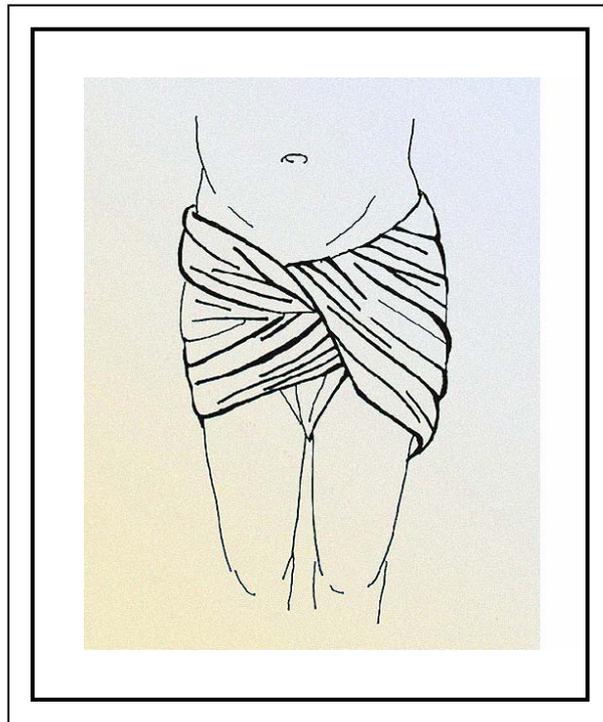
Dibujo 14

### **GÓTICO TARDÍO**

En la última etapa de este período, el paño de pureza se acorta, y las formas son más expresivas y nerviosas. Claro ejemplo es el Cristo que preside el retablo Mayor de la Cartuja de Miraflores, en Madrid, o el Cristo de la Viga de la Catedral de Jerez de la Frontera.

En ellos, la tela del paño se entrecruza por la parte delantera, formando pliegues en sentido diagonal. Los pliegues son más finos y lineales (dibujo 14).

**GENERAL**



Dibujo 15

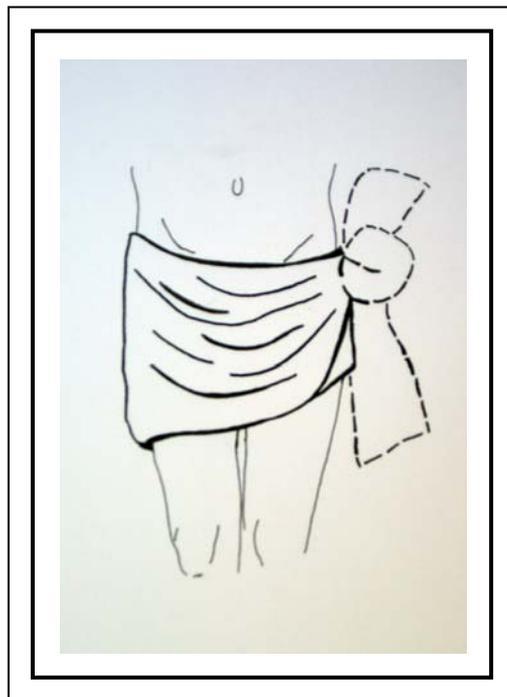
**RENACIMIENTO**

En la primera etapa del siglo XVI, el Cristo renacentista arrastra todavía cierta rigidez anatómica, con rasgos faciales de la estética flamenca de la época, y con el tratamiento del abdomen y torso de formas cilíndricas.

Conforme avanza el siglo XVI, la interpretación del desnudo se hace más naturalista. El conocimiento científico del cuerpo humano permite un estudio anatómico más realista. El paño de pureza acompaña al desnudo, permitiendo la máxima expresividad y visión del cuerpo de Cristo. Es por ello por lo que se acorta y se reduce a un paño sencillo, de una breve franja horizontal, pegada a las caderas.

1<sup>er</sup> TERCIO DEL SIGLO XVI.

Durante este período la Escuela de Burgos marca estilo. La estructura clásica renacentista queda definida por un paño corto, formando suaves y finos pliegues redondeados, en sentido horizontal.



Dibujo 16

A esta estructura más sencilla se le puede añadir ocasionalmente un nudo bajo el costado izquierdo. Este nudo en muchas ocasiones está además formado por un amplio pliegue que sobresale por la parte superior del paño.

### 2º TERCIO DEL SIGLO XVI.

Durante este tercio se desarrolla la etapa más significativa de este período. La Escuela burgalesa queda desplazada por las escuelas palentina, traducida en la figura de Alonso Berruguete, y vallisoletana, cuyo máximo representante es Juan de Juni. Comienzan los artistas con nombre propio que marcarán escuela.

#### ALONSO BERRUGUETE

Es difícil establecer un patrón generalizado en sus paños de pureza, tal vez la exaltación expresiva, atormentada imaginación y originalidad de Berruguete, hacen que ninguno de ellos sea igual. Intentaremos, sin embargo, buscar algún tipo de relación entre ellos.

El primer tipo de paño que utiliza Berruguete para sus Crucificados, como el Cristo de las Batallas de Valencia de Alcántara (Cáceres), es herencia del pasado. Corresponde con la estructura básica que veíamos en la etapa anterior: el paño de pureza corto, de suaves formas horizontales, sin ningún tipo de nudo. **(Figura A)**

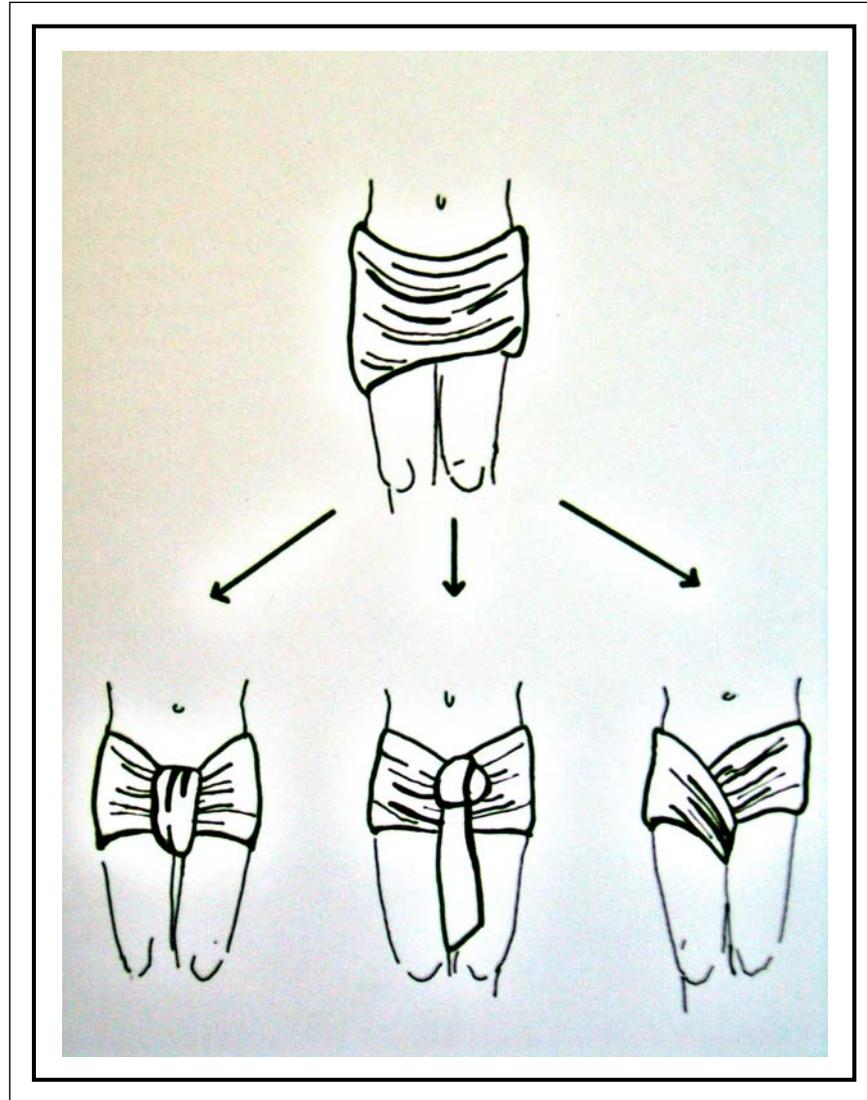
Los paños de pureza posteriores pueden considerarse variaciones sobre esta misma estructura.

En el Cristo del retablo de Fonseca, ésta estructura está rota por una sección del paño que sale por la parte superior central, para meterse por la inferior, formando una curva. **(Figura B)**

En el Cristo del Calvario del retablo de San Benito, la estructura base puede considerarse rota al presentarse en paño anudado en el centro, llegando sus extremos hasta el comienzo de las rodillas. **(Figura C)**

Bajo esta misma estructura base, el Cristo del Calvario del retablo de Mejorada (en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid), rompe la estructura al cruzarse el paño entre las piernas. Estructura que veremos repetida en los Cristos de Salzillo. **(Figura D)**

El siguiente esquema muestra las variaciones del paño de pureza ejecutado por Berruguete sobre un mismo modelo de partida.



Dibujo 17

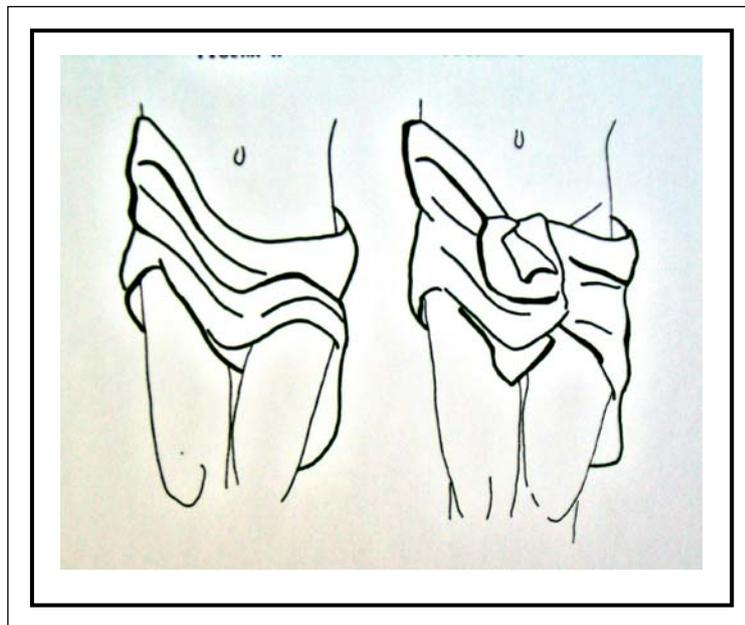
JUAN DE JUNI

Busca la grandiosidad y el heroísmo mítico a través de formas hercúleas, que se contorsionan, se revuelven y se agitan patéticamente en sí mismas.

Este mismo espíritu es el que también reflejan las telas de sus paños, que no pueden quedar impasibles ante tal actividad.

Sin descuidar la forma, los abundantes y movidos ropajes, siguen la agitación de las figuras, a cuyo servicio pone sus profundísimos conocimientos anatómicos. Sus paños de pureza están llenos de formas y movimientos, acompañados de abundantes y pequeños pliegues.

Por lo general, sus paños presentan la misma estructura: todos ellos están ejecutados en diagonal, siendo éste bastante más alto por el costado derecho. En todos ellos una parte del paño se entrecruza por las piernas, rasgo que ya veíamos en algunos de Berruguete. Bajo estas líneas generales, representadas por el Cristo del Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid, podemos matizar que algunos de ellos llevan un gran nudo central, como los Cristo de del Monasterio de las Huelgas en Valladolid, y el de Olivar de Duero, también en Valladolid.



Dibujo 18

#### ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVI.

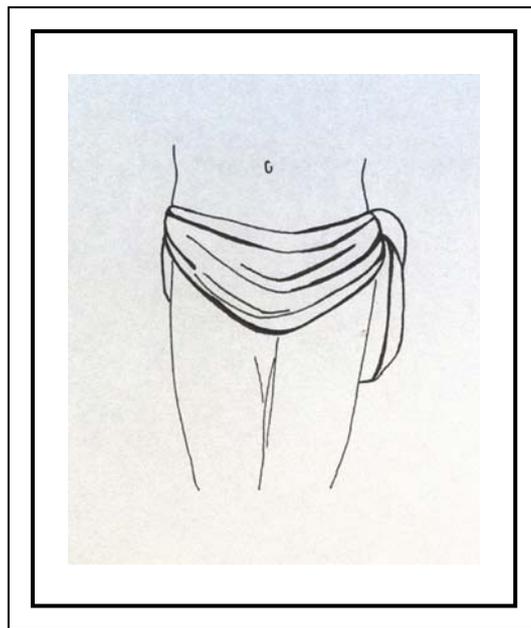
Durante el último tercio de siglo, triunfa en toda España el Manierismo italiano. Éste muestra la preocupación por la buena técnica y corrección de formas, bases fundamentales del naturalismo idealizado y la gran maestría de los escultores barrocos.

El Crucificado acusa un cambio notable que se manifiesta en el tratamiento del desnudo, que se guía a través de la figura de Miguel Ángel, bajo el concepto estético italiano de la belleza serena y tranquila. Se tiende a evitar la nota patética y el agitado apasionamiento de los escultores de la etapa anterior, acabando con el expresionismo de los cristos renacentistas de detalladas musculaturas y vibrantes paños volados.

En esta década, Cristo aparece muerto, con la cabeza inclinada sobre el pecho. La flexión de las piernas hacia un lado compensa la inclinación de la cabeza hacia el lado contrario. El pie derecho siempre clavado sobre el izquierdo.

El desnudo clasicista e idealizado refleja un cuerpo apolíneo y perfecto sobre el que parece no haber hecho huella la Pasión.

En esta época el paño de pureza se reduce al mínimo para no ocultar el cuerpo.



Dibujo 19

Tanto obras vallisoletanas como el Cristo del Santuario Nacional de Valladolid, de Esteban Jordán, como andaluzas, los Crucificados de Juan Bautista Vázquez el Viejo o Jerónimo Hernández, son reflejos del nuevo paño. A estas obras se une la escuela cortesana, encabezada por León y Pompeyo Leoni, con El Calvario del retablo Mayor del Monasterio de El Escorial.

Ahora el paño de pureza adopta la forma de una franja horizontal y estrecha, con desarrollo triangular, que se recoge en la cadera formando un nudo al lado derecho o izquierdo indistintamente, cuyo extremo cae sin ningún movimiento. (Dibujo 19)

## BARROCO

El ámbito religioso adquiere vital importancia, renovando a su gusto los temas iconográficos. Es así como se multiplican las imágenes procesionales, fruto del culto y la devoción, que sirven para conmover al fiel, admitiéndose una amplia variedad de versiones.

El Crucificado se representa indistintamente antes o después de la muerte, y preferentemente con tres clavos (el pie derecho sobre el izquierdo), aunque reaparece el Cristo clavado con cuatro clavos, tanto manteniendo las piernas y los pies paralelos, como cruzando ambos pies y traspasados con un clavo cada uno, como el Cristo de la Clemencia de Martínez Montañés.

La cabeza puede caer pesadamente hacia delante, o elevar su mirada hacia los cielos, como el Cachorro de Sevilla.

El paño de pureza característico de esta época es el denominado cordífero, formado por una cuerda que sujeta el paño a las caderas. De esta forma, y al no ser el propio paño el que se sujeta a la cintura, el escultor se permite descubrir el costado y pierna prácticamente en su totalidad.

No obstante, el lazo característico de sujeción no desaparecerá, sino que se formará mediante un estrangulamiento que hace la cuerda al oprimir el paño.

Indistintamente se deja al descubierto tanto el lado derecho como el izquierdo, o incluso ambos lados, como es el caso del Cachorro de Sevilla.

Durante este período los artistas se ayudan de elementos postizos para dar mayor realismo a sus composiciones: ojos de cristal, dientes de marfil, etc., e incluso algunos escultores deciden utilizar telas encoladas para sus paños así como cuerdas auténticas para sujetarlos, como el Cristo de la Misericordia de José de Mora.

Los dos focos más importantes de este período: Castilla y Andalucía, están representados por las figuras de Gregorio Fernández y Martínez Montañés.

Sus escuelas serán determinantes para la creación de estilos y modelos, por lo que nos centraremos en el estudio de sus paños, cuyos modelos se extienden por toda España.

## CASTILLA Y LEÓN

### GREGORIO FERNÁNDEZ

La perfecta proporción y elegancia de los cuerpos naturales de Fernández muestran un espléndido conocimiento anatómico, que queda contrastado con los paños de pliegues duramente quebrados.

Iconográficamente en sus crucificados se mantiene la misma modalidad: Cristo muerto, con los pies sujetos en un solo clavo. A lo largo de su actividad ofrecerá un muestrario variado de este tema, que afecta al modelo físico, a la corona de espinas (labrada en el bloque de madera en los primeros ejemplares) y el paño de pureza.

Tras el estudio realizado de los Crucificados de Gregorio Fernández, y el análisis de sus paños de pureza, podemos establecer tres períodos diferentes.

- 1<sup>er</sup> PERÍODO: el paño de pureza está abierto en el lado derecho y sujeto con una cuerda. Se crea bajo este costado la forma de un nudo por estrangulamiento de la tela con la cuerda. Los pliegues son más suaves y siguen el sentido diagonal que forma el paño.

Pertenecen a este período obras como el Cristo de Sardón de Duero (Valladolid), el Cristo del Calvario de Santa Cecilia de Alcor (Palencia), el Cristo del Convento de las Benedictinas de San Pedro de Dueñas (León), el Cristo de la Iglesia del Carmen de Extramuros (Valladolid).



Dibujo 20

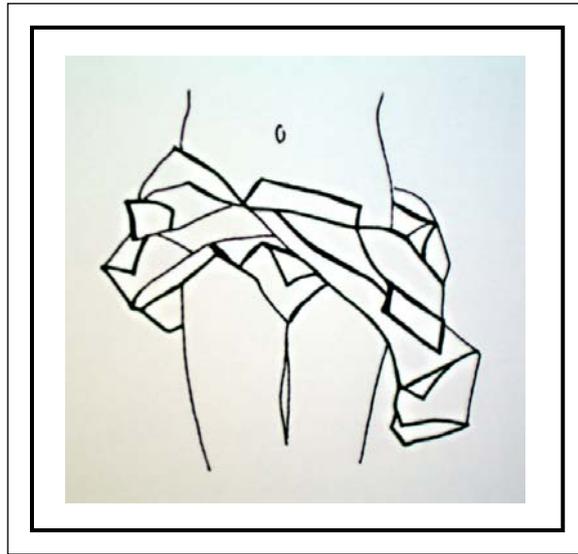
2º PERÍODO: el paño de pureza está anudado bajo el costado derecho, siendo esta su forma de sujeción. Los pliegues continúan siendo de formas suaves, siguiendo la diagonal del paño.



Dibujo 21

Son obras de este período el Cristo del Convento de San Benito(Valladolid), el Cristo perteneciente al Calvario de la Iglesia de San Andrés (Valladolid), o el Cristo de la parroquia de Laguna de Duero (Valladolid).

3<sup>er</sup> PERÍODO: los pliegues del paño de pureza adquieren duras formas, se sostiene cruzado, sin necesidad de cuerda o nudo, y una gran masa del paño cae por uno de los laterales.



Dibujo 22

En esta etapa final de Fernández los pliegues de los paños de pureza adquieren duras formas. Destacamos el Cristo de la Luz, del Palacio de Santa Cruz (Valladolid), una de las obras más estimadas de Fernández, o el Cristo del Convento de Santa Clara de Carrión de los Condes (Palencia). Este tipo de paño se hace rutinario en la década de los treinta.

## ANDALUCÍA

### LA ESCUELA SEVILLANA:

#### JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS

Martínez Montañés representa una influencia básica para la escuela sevillana. La alta espiritualidad de su arte religioso se halla en esta línea de cumplimiento de los

contratos. La eliminación del desnudo, en beneficio del ropaje, también. Diferente es la postura de Fernández, que llegó a auto recrearse en el desnudo.

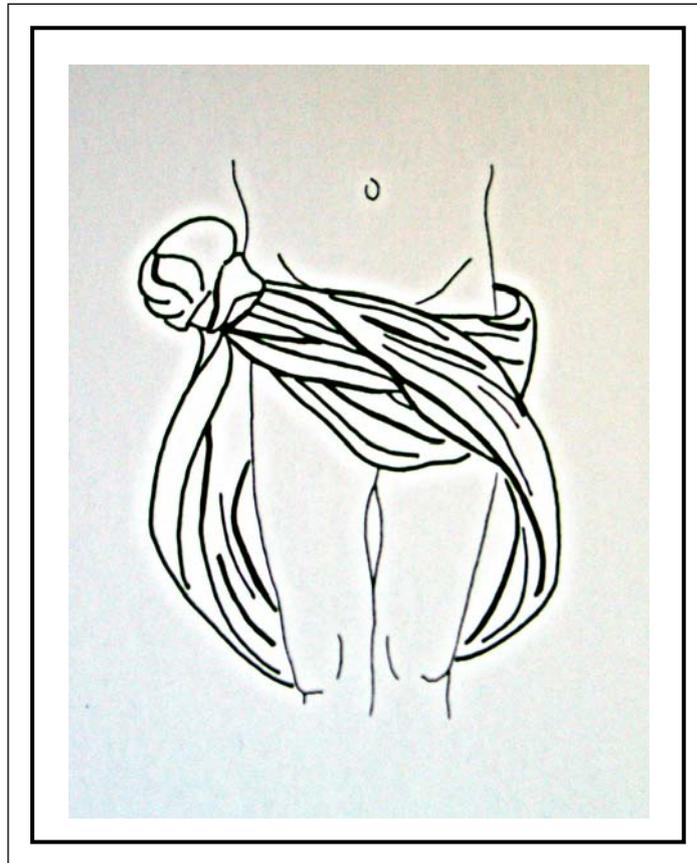
Sus Cristos en la cruz están todavía vivos, presentan tres o cuatro clavos indistintamente y el clasicismo de la belleza de las formas.

El paño de pureza que representan sus cristos es especialmente abundante y su estructura será igualmente representada por sus seguidores, como Juan de Mena, entre otros.

Todos sus paños presentan un nudo en el costado derecho, que se hace con el mismo paño. Los pliegues son minuciosos, dando la impresión de tela deliberadamente arrugada. Este paño, arremolinado en mil quiebros, es más corto por la parte delantera, y cuelga por los laterales hasta llegar por la parte trasera a la altura de las rodillas. (Dibujo 22)

En algunos Crucificados el paño está sujeto con una cuerda, como el Cristo de la Vera Cruz de San Lucar de Barrameda, o el Cristo de la Buena Suerte de la Iglesia de San Agustín de Cádiz, pero en el modelo típico de sus paños de pureza la cuerda es sustituida por tela, sujetándose el paño a manera de tira que se enlaza para formar el nudo bajo el costado derecho.

Ejemplos de esta estructura son el Cristo de los Desamparados de la Iglesia del santo Ángel de Sevilla y el Cristo de la Clemencia de la Catedral de Sevilla.



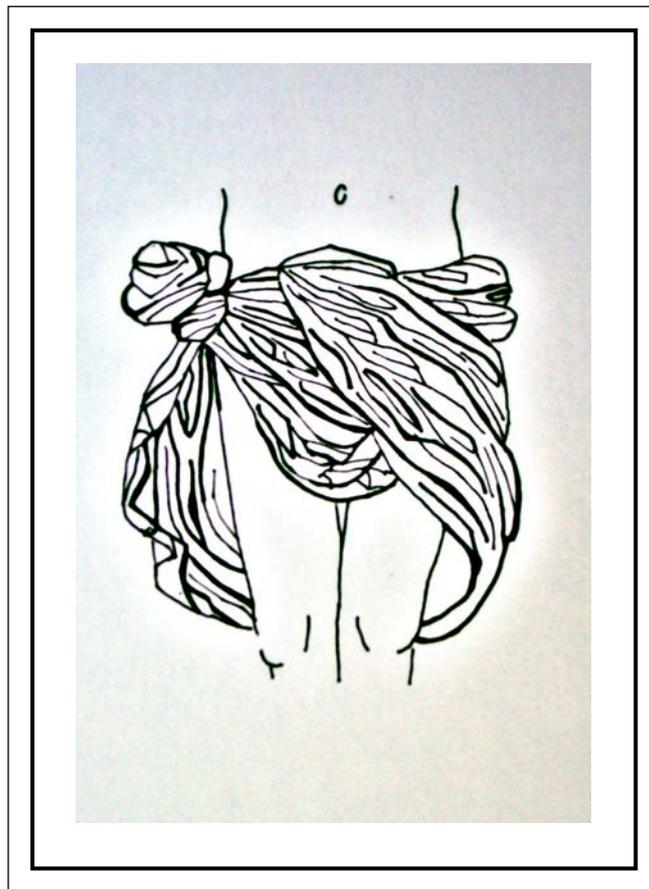
Dibujo 23

La estructura, por tanto, más generalizada del paño de pureza de los cristos de Martínez Montañés es la formada por una abundante masa de pequeños y minuciosos pliegues, anudados bajo el costado derecho y que se prolongan lateralmente hasta llegar a la altura de las rodillas por la parte posterior.

JUAN DE MESA

No dejaremos de hacer hincapié en la influencia que Martínez Montañés ejerce sobre sus seguidores. Es por ello por lo que citaremos como ejemplo a Juan de Mesa.

La estructura de sus paños es la misma, aunque Mesa añade al exuberante volumen un drapeado minucioso de pequeños pliegues vibrantes y arrugados. (Dibujo 24)



Dibujo 24

### LA ESCUELA GRANADINA

PABLO DE ROJAS.

La escuela granadina está ligada a la sevillana, si bien vemos a través de su más claro exponente, Pablo de Rojas, una visión más real de los volúmenes.

Sus paños están resueltos con gran naturalidad, sujetándose mediante una cuerda o anudados bajo el costado derecho.

La tela sobrante del nudo cae pesada y vertical, sin movimiento, mientras que el resto del paño, dispuesto en diagonal, forma escamos y amplios pliegues, con una vuelta de tela bajo la cintura de forma triangular. (Dibujo 25)



Dibujo 25

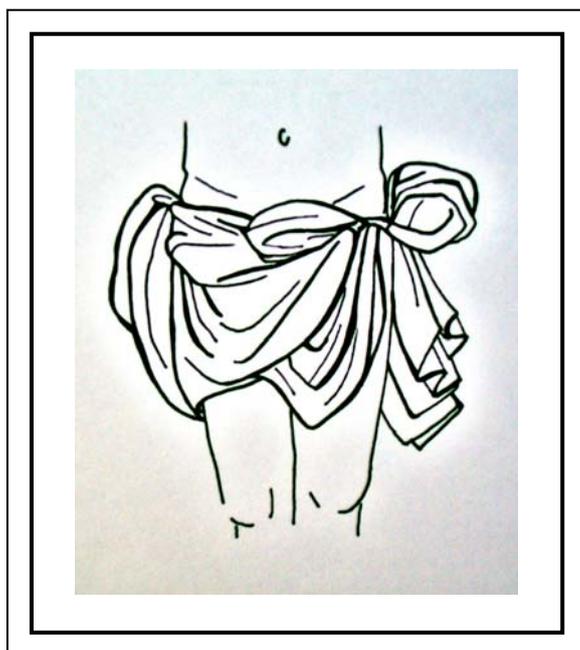
La sujeción puede realizarse también mediante una cuerda o soga, lo que da el nombre de paños cordíferos. (Dibujo 26)



Dibujo 26

## HERMANOS GARCÍA

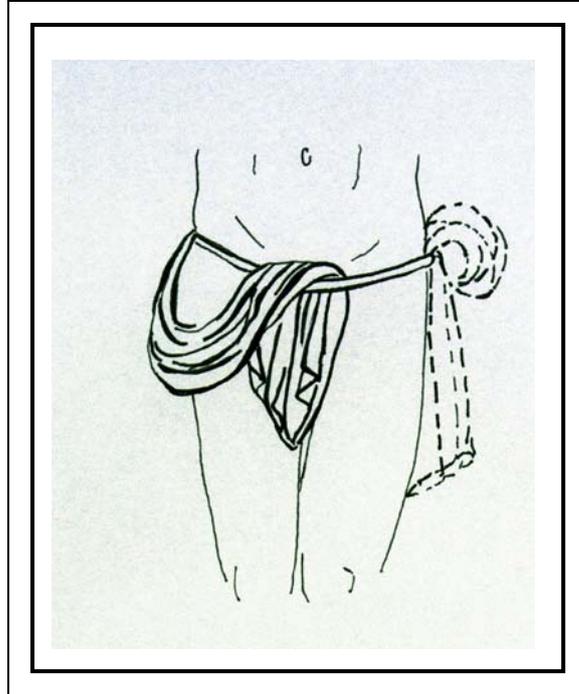
Los Hermanos García nos recuerdan que el nudo también se realiza bajo el costado izquierdo, y sus paños, con abundantes volúmenes, son el resultado de un paso entre el naturalismo de Rojas y la artificiosidad de Montañés.



Dibujo 27

Es frecuente durante la segunda mitad del siglo XVII en todo el territorio nacional, la representación del paño tipo cordífero en su mínima expresión (Dibujo 28), lo que permite dejar al descubierto casi por completo la anatomía del cuerpo de Cristo. El paño en este caso se sostiene por un cordón a la altura de la cadera, entrelazándose uno de los extremos del mismo en la parte central, para caer de forma vertical, mientras el resto desaparece por la parte posterior. En algunas ocasiones el otro extremo aparece sujeto con el cordón simulando un nudo bajo el costado contrario.

En la etapa final de este período se utilizan las telas encoladas, generalmente escasas, tanto en el volumen que aportan, como en el tamaño, porque de esta forma facilitan la adhesión al cuerpo. Como el Cristo de la Misericordia de José de Mora.



Dibujo 28

El Barroco, siglo de oro de la imaginería española, muere arrastrando toda la fuerza y el genio creativo de la imaginería española. Los siglos posteriores no serán sino una sombra del recuerdo de épocas anteriores, donde se repetirán los modelos que tantas pasiones arrancaron previamente.

En el convulso siglo XVIII, se liberan las artes, dejando a su suerte los talleres y técnicas barrocas, anteriormente tal controladas por los gremios. Con el XVIII, la seriación, la disminución del tamaño, la completa ejecución de la obra por un mismo autor, y la falta de calidad de las mismas, son el resultado de la dependencia del mercado y el arte.

A partir del siglo XIX el arte europeo se caracteriza por el abandono de la temática religiosa, a excepción de algunos artistas. Los talleres de imaginería son uno de los últimos reductos de arte religioso, especialmente en España y en particular en Sevilla.

La imaginería tradicional se nutre principalmente de las copias y reproducciones del barroco, empleando las nuevas técnicas y materiales. La iconografía del Cristo crucificado se estanca, y los paños de pureza ya no se renuevan, sino que se repiten.







**BIBLIOGRAFÍA**

- AINAUD, Joan: *Le consagració del Crist en creu, abadía de Montserrat*, 1966.
- AINAUD DE LASARTE: *Arte románico. Guía. Museo de Arte de Cataluña*. Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1973.
- ALCOLEA, Santiago: *Escultura española*, Polígrafa, Barcelona, 1969.
- ALONSO ORTEGA: *El Románico en el norte de Castilla y León*. Junta de Castilla y León, Valladolid, 1990.
- ARADILLAS, Antonio e IÑIGO, José María: *Cristos de Madrid*, La Librería, Madrid, 2001.
- ARA GIL, Clementina Julia: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Inst. Simancas. Valladolid, 1977.
- ARA GIL, Clementina Julia: *Historia del Arte de Castilla y León, Ámbito*, Valladolid, 1994.
- ARA GIL, Clementina Julia: *Jornadas sobre Arte en la provincia de Palencia*. 1988.
- ARAUJO GÓMEZ, Fernando: *Hª de la escultura en España desde principios del s. XVI hasta el s. XVIII*. Libros Paris, Valencia, 1992.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel y LUNA, Luis: *Museo Nacional de Escultura*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1995.
- AVELLANOSA, Teresa y FRANCISCO, Carmen de: *Guía de los museos de España*, Espasa, Madrid 1995.
- AZCÁRATE Y RISTORI, José Mª: *Arte gótico en España*, Cátedra, Madrid, 1990.
- AZCÁRATE Y RISTORI, José M: *Alonso Berruguete*, 4 ensayos. Soler, Valencia, 1963.
- AZCÁRATE Y RISTORI, José M: *Escultura del siglo XVI*. Vol. XIII de *Ars Hispaniae*, Plus-Ultra, Madrid, 1980.
- BANCO TORVISO, Isidro G.: *El arte románico en Castilla y León*, Banco de Santander, Madrid, 1997.

- BARRIO LOZA: *La escultura romanista en la Rioja*, Ministerio de cultura, 1981.
- BARTOLOMEU, Joseph: *Guía del románico catalá*, Cavall Bernat, Publicaciones de l'Abadía de Motserrat, Barcelona, 1980.
- BASTARDES, Rafael: *Les talles romàniques del sant Crist a Catalunya*, Artestudi, Barcelona, 1978.
- BERENGUER, Magín: *Arte románico en Asturias*, Instituto de Estudios asturiano, Oviedo, 1966.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO: *Imagineros andaluces de los siglos de oro*, Andaluzas unidas, Sevilla, 1986.
- BERRY, A.M.: *Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús a través del Arte*, Poseidón, Buenos Aires, 1942.
- BERTY, Luciano y CECCHI, Alessandro: *Donatello*, Art e dossier, Firenze, 1986.
- BLANCH, Monserrat: *Arte gótico en España*, Polígrafa, Barcelona, 1972.
- BRÉHIER: *Laert chrétien: Son developpment iconographic*, Paris, 1918.
- BUENDÍA, José Rogelio, *Historia del arte español*. Vol. IV, Planeta, 1998.
- CAMÓN AZNAR, José: *Alonso Berruguete*, Espasa-Calpe, Madrid, 1980.
- CAMÓN AZNAR, José: *Los grandes temas del arte cristiano en España, La Pasión de Cristo (III)*. B.A.C. Católica, Madrid, 1949.
- CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *La escultura del crucificado en la Tierra Llana de Huelva*, Diputación Provincial de Huelva, Huelva, 2000.
- CENNINO CENNINI: *El libro del arte*, Akal, Madrid, 1988.
- COOK, Walter William Spencer y GUDIOL RICART, José: *Pintura románica. Imaginería románica*. Vol. VI de *Ars Hispaniae*, Plus-Ultra, Madrid, 1980.
- CURROS, M<sup>a</sup> Ángeles: *El lenguaje de las imágenes románicas*, Encuentro, Madrid, 1991.
- DANIELAU, Jean: *Sacramentos y culto según los Santos Padres*, Guadarrama, Madrid, 1964.

- DELGADO ROIG, Juan: *Los signos de la muerte en los crucificados de Sevilla*, Sevilla, 1951.
- DALMASES, Nuria y PITARCH, Antoni José: *L'art Romanic catalá y els seus antecedents*, Barcelona.
- DOMINGO SÁNCHEZ y MESA MARTÍN: *Técnica de la escultura policromada granadina*, Universidad de Granada, Granada, 1971.
- DURÁN SANPERE, Agustín y AINAUD DE LASARTE, Juan: *Escultura gótica*, vol. VIII de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1956.
- DURLIAL, Marcel: *El arte románico en España*. Juventud, Barcelona, 1964.
- ETERIA, *Itinerario*. Trad. Castellano de HERRERO LLORENTE, V.J., Madrid, 1963.
- FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Emecé, Buenos Aires, 1956.
- FRANCO MATA, Ángela: *Escultura gótica en Ávila*. Fundación las Edades del Hombre. León. 2004.
- FRANCO MATA, Ángela: *El crucifijo gótico doloroso andaluz y sus antecedentes: manifestación plástica del siglo XIV*. Vol. XXIII, nº 88 abril-junio. Reales Sitios, Madrid, 1986. pp. 65-72.
- FRANCO MATA, Ángela: *El crucifijo gótico de la Iglesia del Convento de San Pablo de Toledo y los crucifijos góticos dolorosos castellanos del siglo XIV*, Archivo español de Arte, vol. LVI, nº 223, Madrid, 1983.
- FRANCO MATA, Ángela: *Escultura gótica en León*. Excma. Diputación de León. León. 1976.
- FRANCO MATA, Ángela: *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*. Fundación Juan March. Serie Universitaria. Madrid. 1984.
- GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y Evolución de la Imaginería policroma en Sevilla*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999.
- GILMAN PROSKE, Beatrice: *Martínez Montañés, sevilian sculpture*, The Hispanic Society of America, New York, 1907.
- GODOY ALCÁNTARA, José: *Iconografía de la cruz y crucifijo en España*. Microfilm.

GÓMEZ MORENO, M<sup>a</sup> Elena: *Breve historia de la escultura española*, Dossat, Madrid, 1951.

GÓMEZ MORENO, M<sup>a</sup> Elena: *Juan Martínez Montañés*, Selectas, Barcelona, 1942.

GÓMEZ MORENO, M<sup>a</sup> Elena: *Escultura del siglo XVII*, vol. XVI de *Ars Hispaniae*, Plus-Ultra, 1980.

GÓMEZ MORENO, Manuel: *Catálogo monumental de España, León*. Madrid 1925.

GÓMEZ MORENO, Manuel: *Diego Siloé*. Universidad de Granada, Cuadernos de arte y literatura, Facsímil, Granada, 1963.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *Escultura mariana onubense*, 2<sup>a</sup> edición, Diputación Provincial, Huelva, 1992.

HERNÁNDEZ ÁLVARO, Ana Rosa: *La imaginería medieval en la provincia de Soria*, Centro de estudios sorianos (C.S.I.C.), Beltrán, Soria, 1984.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Martínez Montañés*, Guadalquivir, Sevilla, 1987.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *La Catedral de Sevilla. (Retablos y esculturas)*. Guadalquivir. Sevilla 1984.

KINGSLEY, Porter A.: *La escultura románica en España*, tomo II. Casa Edditrice. Pantheon, Firenze, 1928.

LLAMAZARES, F: *Museos de León y provincia*. Nebrija, León, 1985.

MACARRÓN MIGUEL, Ana M<sup>a</sup>: *Historia de la conservación y restauración*, Tecnos, Madrid, 1995.

MALE, Emile: *El arte religioso*, Fondo de cultura económica, México, 1945.

MALE, Emile: *El Gótico*, Encuentro, Madrid, 1986.

MALE, Emile: *El Barroco*, Encuentro, Madrid, 1985.

MARTÍN GONZÁLEZ: *El escultor Gregorio Fernández*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.

MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca en España*. Cátedra, Madrid, 1983.

MARTÍN GONZÁLEZ: *Inventario artístico de Palencia y provincia*, Madrid, 1977

MARTÍN IBARRARÁN, Edurne: *Santos Cristos en Álava*, Diputación Foral, Vitoria, 1993.

MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier: *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca*, Universidad de Granada, Granada, 1989.

MAYER, Augusto: *El estilo románico en España*. Espasa-Calpe, Madrid, 1931.

MAYER, Augusto: *El estilo gótico en España*. Espasa-Calpe, Madrid, 1960.

NIETO ALCAIDE, Victor: *Arte prerrománico asturiano*, Ayalya, Salinas, Asturias, 1989.

OCÁRIZ, F. MATEO SECO, RUESTA: *El Misterio de Jesucristo*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1991.

OROZCO DÍAZ: *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*, Madrid, 1972.

ORUETA, R. de: *Berruguete y su obra*, Biblioteca Calleja, Madrid, 1917.

PANTORBA, Bernardino: *Imagineros españoles*, Mayfe, Madrid, 1952.

PALOMINO, A.: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, vol. II, Aguilar, Madrid, 1998.

PÉREZ CARMONA, José: *Arquitectura y esculturas románicas en la provincia de Burgos*, Aldecoa, Burgos, 1975.

PORTELA SANDOVAL, Francisco: *La escultura del Renacimiento en Palencia*, Colección palentina, Palencia, 1977.

RODRÍGUEZ IGLESIAS, Francisco, *Arte Medieval II. Tomo XI de GALICIA-ARE*. Hercules de Ediciones, La Coruña.

SANCHO CAMPO, Ángel: *Arte Sacro en Palencia. V. III. La Pasión y Resurrección del Señor en el arte palentino*, Obispado de Palencia, Palencia, 1972.

SANCHO CAMPO, Ángel: *La Catedral de Palencia*, Edilesa, León, 1996.

SACALINI, Mario: *Benvenuto Cellini*, Scala Florencia, 1995.

SCHILLER, Gertrud: *Iconography of Christian Art, vol. II: The Pasión of Jesus Christ* (versión inglesa de la original alemán), Lund.Humpies, London, 1972.

SUBIAS GALTER, Juan: *Imágenes españolas de Cristo*, Selectas, Barcelona, 1943.

SUREDA, Joan y BARRAL I ALTET, Xavier: *La época de los Monasterios*, vol. IV de Historia del Arte Español, Planeta, Barcelona, 1995.

SUREDA, Joan : *La época de las Catedrales*, vol V de Historia del Arte Español, Planeta, Barcelona, 1995.

SUREDA, Joan : *La España Imperial*, vol. VI de Historia del Arte Español, Planeta, Barcelona, 1995.

SUREDA, Joan y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: *El Siglo de oro*, vol. VII de Historia del Arte Español, Planeta, Barcelona, 1995.

THOBY, Paul: *Le Cricifix des origines au concili de Trente*, Nantes, 1959.

TRENS, Manuel: *El arte de la pasión de Nuestro Señor*, Amigos de los museos, Barcelona, 1945.

TRENS, Manuel: *Las Majestades Catalanes*. Vol. III de Monumenta Cataloniae, Alpha, Barcelona, 1967.

URREA FERNÁNDEZ: *La Catedral de Valladolid y Museo Diocesano*, Everest, León, 1978.

WILLIAMSON, Paul: *Escultura gótica: 1140-1300*. Manuales Arte Cátedra, Cátedra, Madrid, 1997.

YARZA LUACES, Joaquín: *Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII*. Separata del Archivo Español de Arte. CSIC: Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1974.

YARZA LUACES, Joaquín: *Alejo de Vahía y su escuela. Nuevas obras*. Miscelánea de Arte, Inst. Diego Velásquez, CSIC, Madrid, 1983.

YARZA LUACES, Joaquin: *Historia del Arte Hispánico*, Alambra, Madrid, 1980.

VVAA: *Castilla la Vieja. León*. Publicaciones de la Fundación Juan March. Níger, Vitoria, 1975.

VVAA: *Catálogo de obras restauradas 1988-1994*, CCRBC, Junta de Castilla y León, Juárez, Valladolid, 1996.

VVAA: *Catálogo de obras restauradas 1995-1998*, CCRBC, Junta de Castilla y León, Juárez, Valladolid, 1999.

VVAA: *Catálogo de obras restauradas ICRBC 1982-1986*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989.

VVAA: *Catàleg d'escultura i pintura medievals, Fons del Museu Frederic Marés / I*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1991.

VVAA: *Catàleg d'escultura i pinturadeos seglesXVI, XVII i XVIII, Fons del Museu Frederic Marés / 3*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1991.

VVAA: *Epístola de Bernabé*, IX; 8, Padres Apostólicos. B.A.C., 1967.

VVAA: *Galicia no tempo*, Xunta de Galicia, 1991.

VVAA: *Historia del Arte de Castilla y León. Arte Gótico*. Vol III. Ámbito, Valladolid, 1995.

VVAA: *Historia del Arte en Andalucía*, vol. III, Gevers, Sevilla 1990.

VVAA: *Tierras de España: Andalucía*, Noguer, Madrid, 1980.

VVAA: *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1972.

VVAA: *Museo Nacional de Escultura*, Guía, T.F. Editores. Madrid. 1995.

VVAA: *La España románica: vol. V. León y Asturias*, Encuentro, Madrid, 1979.

VVAA: *Las Edades del Hombre: El arte en la iglesia de Castilla y León*, Europa, Salamanca, 1988.

VVAA: *Las Edades del Hombre: Estampas y Memorias*, Incafo, Madrid, 1990.

VVAA: *Las Edades del Hombre: La ciudad de los siete pisos*, Fundación: Las Edades del Hombre, Madrid, 1997.

VVAA: *Las Edades del Hombre: En torno a la exposición iconográfica*, Fundación: Edades del Hombre, Valladolid 1988.

VVAA: *Las Edades del Hombre: Encrucijadas*, Fundación: Las Edades del Hombre, Salamanca, 2000.

VVAA: *Las Edades del Hombre: El árbol de la Vida*, Fundación: Las Edades del Hombre, Salamanca, 2003.

VVAA: *Les sculptures de Michel-Ange*, Atlas, Paris, 1983.

VVAA: *Obras maestras recuperadas*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1998.

VVAA: *Orígenes. Arte y cultura en Asturias. S. VII- XV*. Lunwerg, Asturias, 1993.

VVAA: *Patrimonio Histórico restaurado en Andalucía: 1987-97. Escultura policromada*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2003.

VVAA: *Peregrinación de Etería*, Madrid, 1963.

VVAA: *Santísimo Cristo de la Misericordia de José de Mora. Proceso de restauración*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Cromax, Granada, 1995.

VVAA: *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Ayuntamiento de Jaca y Huesca, Huesca, 1993.

VVAA: *Semón 4º de tiempo de Vigilia en Navidad*, I. B.A.C. Madrid, 1955.

VVAA: *Tratado sobre el Evangelio de San Lucas*, lib. X. Ed. Madrid, 1966.

VVAA.: *Y murió en la cruz*, Caja Sur, Córdoba, 2001.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

**FIG. 1:** Marca de cantero. Catedral de Santiago de Compostela. SUREDA, Joan y BARRAL I ALTET, Xavier, *La época de los monasterios*, vol. IV. de la Historia de Arte español, Planeta, Barcelona, 1995. Archivo Max de Barcelona.

**FIG. 2:** Detalle de pies. Cristo de 1147. (MNAC). SUREDA, Joan y BARRAL I ALTET, Xavier, *La época de los monasterios*, vol. IV. de la Historia de Arte español, Planeta, Barcelona, 1995. Archivo fotográfico del Museo Nacional de Arte de Cataluña.

**FIG. 3:** Majestad Batlló (MNAC): COOK, Walter William Spencer y GUDIOL RICART, José, *Pintura románica. Imaginería románica*, vol. VI de *Ars Hispaniae*, Plus-Ultra, Madrid, 1980.

**FIG. 4, 5 y 6:** Dibujos de pies realizados por la propia autora.

**FIG. 7:** Calvario de Tragos de Noguera. Postal.

**FIG. 8:** Cristo Del Museo Marés (nº inv. 650). VVAA. *Catàleg d'escultura i pintura medievals, Fons del Museu Frederic Marés / I*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1991.

**FIG. 9:** Cristo de Siresa antes de la restauración. VV.AA. *Obras maestras recuperadas*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1998.

**FIG. 10:** Cristo de Siresa después de la restauración. VV.AA. *Obras maestras recuperadas*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1998.

**FIG. 11:** Crucifijo de don Fernando y doña Sancha. Diapositiva adquirida al Museo Arqueológico Nacional.

**FIG. 12:** Cristo Salmantino (MAN). Museo Arqueológico Nacional (Madrid). Fotografía de la autora.

**FIG. 13:** Cristo de las Batallas. Catedral de Palencia. Fotografía de la autora.

**FIG. 14:** Cristo gótico doloroso. Iglesia de Sta María de Carrión de los Condes (Palencia). Fotografía de la autora.

**FIG. 15:** Cánticas de Alfonso X. VVAA, *Historia del Arte en Andalucía*, vol. III, Gevers, Sevilla 1990.

**FIG. 16:** Cristo de Sanlúcar la Mayor. VVAA, *Historia del Arte en Andalucía*, vol. III, Gever, Sevilla 1990.

**FIG. 17:** Cristo crucificado de Cellini. SACALINI, Mario, *Benvenuto Cellini*, Scala, Florencia, 1995.

**FIG. 18:** Cristo crucificado de Miguel Ángel. VVAA, *Les sculptures de Michel-Ange*, Atlas, Paris, 1983.

**FIG. 19:** Detalle del paño del Cristo del Monasterio de San Benito. (MNE). Fotografía digital cedida por el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

**FIG. 20:** Detalle de paño del Cristo de Juni. (Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid). Foto de la autora.

**FIG. 21:** Documentos encontrados en el interior del Cristo de la Fundación. Fotos cedidas por la Fototeca del Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE).

**FIG. 22:** Detalle del documento del propio autor. Cristo de la Fundación. Fotos cedidas por la Fototeca del Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE).

**FIG. 23:** Detalle del paño del Cristo de la Luz. MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.

**FIG. 24:** Cristo de la Clemencia. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Martínez Montañés*, Guadalquivir, Sevilla, 1987.

**FIG. 25:** Detalle de los pies. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Martínez Montañés*, Guadalquivir, Sevilla, 1987.

**FIG. 26:** Detalle del paño del Cristo de los Desamparados.

**FIG. 27:** Detalle del paño del “Cachorro”. Postal.

**FIG. 28:** Cristo del Desamparo. VVAA.: *Y murió en la cruz*, Caja Sur, Córdoba, 2001.

**MAPAS 1 Y 2:** División de España en época románica, obtenidos de: SUREDA, Joan y BARRAL I ALTET, Xavier: *La época de los Monasterios*, vol. IV de Historia del Arte Español, Planeta, Barcelona, 1995.

**MAPA 3:** División de España en el gótico, obtenida de SUREDA, Joan : *La época de las Catedrales*, vol V de Historia del Arte Español, Planeta, Barcelona, 1995.

**MAPAS 4 Y 5:** División de España durante el renacimiento, reinados de Carlos V y Felipe II, obtenidos de SUREDA, Joan : *La España Imperial*, vol. VI de Historia del Arte Español, Planeta, Barcelona, 1995.

**MAPAS 6:** División de España durante el barroco, reinado de Felipe IV, obtenido de SUREDA, Joan y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: *El Siglo de oro*, vol. VII de Historia del Arte Español, Planeta, Barcelona, 1995.

**DIBUJOS 1 A 28:** Realizados por la propia autora.