

**IMAGINERÍA ROMÁNICA: UNA MANIFESTACIÓN
DE LA ESPIRITUALIDAD MEDIEVAL**

M^a José Martínez Martínez

La Anunciación. Iglesia San Vicente (Ávila)

El hecho de que algunas esculturas tuvieran la función de imágenes de culto motivó que la producción de estas manifestaciones artísticas se viera interrumpida durante el Bajo Imperio Romano, y no volviese a reaparecer hasta el siglo xi en la península Ibérica¹. Existen varias circunstancias que propician su recuperación, una de ellas es la nueva concepción del espacio sacro en las construcciones románicas, íntimamente ligado a los cambios producidos en la liturgia. La liturgia altomedieval hispana era la visigodo-mozárabe, que transcurre entre los siglos vii y xi, a partir del siglo xi se adopta el rito romano bajo la influencia de la orden benedictina². La nueva liturgia introduce una nueva concepción de los espacios arquitectónicos, con la desaparición de los iconostasios o cancelas propias de las iglesias visigodas, en las que se debía separar el *chorus* del *spatium fidelium*, porque en determinados momentos de la celebración del oficio religioso un velo o cortina debía ocultar al oficiante de los fieles³, estas cortinas se colocaban en los iconostasios⁴. Con la liturgia romana la compartimentación del espacio arquitectónico desaparece y el ábside adquiere un nuevo protagonismo, produciéndose una continuidad visual entre el lugar destinado a los fieles y aquel reservado al oficiante, al ábside se destinarán las imágenes de culto hasta el siglo xiii⁵, a partir de entonces los retablos irán reemplazando a las tallas en los muros.

Algunos autores han relacionado la importancia de las reliquias con la reaparición de las imágenes de culto, para Keller fue imprescindible la función de relicario para que las esculturas exentas fuesen admitidas por la iglesia occidental⁶, otros autores no opinan lo mismo, constatan la presencia de esculturas que no tuvieron este uso, pero consideran que su empleo como relicarios las alejaba de una posible vinculación con la idolatría⁷.

En la sociedad actual es difícil imaginarse la importancia que adquirieron las reliquias durante la Edad Media, pero en el período que nos ocupa el renombre de catedrales y monasterios dependía en gran parte de las reliquias que allí se atesoraban, gracias a ellas acudían peregrinos y se realizaban donaciones, lo que repercutía en el bienestar de las comunidades religiosas. Entre las reliquias más valiosas estaban las relacionadas con Cristo y la Virgen, gracias al *Chronicon Centulense* de Hariulfo se conocen las que se custodiaban en la abadía de Saint-Riquier: Reliquias del Nuestro Salvador, del leño de la cruz, de su túnica, de sus sandalias, de su pesebre, de su esponja, del agua del Jordán con la que fue bautizado, de la piedra donde se sentó después de dar de comer a cinco mil hombres, del pan que distribuyó entre sus discípulos, del templo del Señor, de la vela que fue encendida cuando nació, del monte de los Olivos, de la mesa en que hizo oración, de la montaña en la que se transfiguró, de la columna en la que lo ataron para flagelarlo, de la

¹ Existen esculturas anteriores en Alemania y Francia. Desde el siglo x hay esculturas del crucificado en el norte de Francia y Alemania.

² HEITZ, C.: *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*. París, 1963. RIVERA RECIO, J.F. (Director): *Estudios sobre la liturgia mozárabe*. Toledo, 1965.

³ ARIAS PÁRAMO, L.: *Guía del arte prerrománico asturiano*. Gijón, 1999, p. 74.

⁴ REGUERAS, F.: *La arquitectura mozárabe en León y Castilla*. Salamanca, 1990, p. 32. SAENZ RODRÍGUEZ, M.: *Imaginería románica en La Rioja. Tallas de Cristo crucificado y de la Virgen con el Niño*. Logroño, 2005, p. 23.

⁵ IÑIGUEZ HERRERO, J.A.: *El altar cristiano 2. De Carlomagno al siglo xiii*. Pamplona, 1991, p. 73.

⁶ La importancia de las reliquias en la aparición de las imágenes ha sido estudiada por C. Fernández Ladreda, entre otros autores. Para más información véase FERNÁNDEZ LADREDA, C.: *Imaginería medieval mariana*. Pamplona, 1989, p. 18. KELLER, H.: «Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit», *Festschrift für Hans Jantzen*. Berlín, 1951, pp. 71-90.

⁷ FERNÁNDEZ LADREDA, C.: *Imaginería medieval mariana*. Pamplona, 1989, p. 19. HAUSSEHERR, R.: *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*. Bonn, 1963, p. 40. FORSYTH, W.H.: *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France*. Princeton, 1972, p. 79.

piedra donde subió a la cruz, de los clavos con que le crucificaron, además de otras ocho reliquias relacionadas con Cristo. De la Virgen conservaban leche, cabellos, un trozo de su túnica y otro de su manto. También poseían reliquias de los apóstoles y otros santos.

Del monasterio de San Pedro de Arlanza recoge Enrique Flórez, en 1777, como reliquias donadas por el conde Fernán González las siguientes:

Además de los santos propios, Pelayo, Arsenio, Silvano, y García, las siguientes. Una muy grand parte de la Cruz, donde nuestro Redemptor Jesu_Christo fue crucificado, toda engastada y cubierta de chapas de plata sobredorada, hecha à manera de cruz, con muchas piedras muy ricas y preciosas, cubierta y adornada, así de granates, como turquesas, la qual envió el Papa Juan XI. Al santo Conde Fernan Gonzalez y es el remedio de toda esta tierra, cuando en tiempo de tempestades se saca, lo qual experimentamos cada dia. Es cosa muy probada y de gran reverencia, y en toda la Europa no se halla pieza semejante y de tan gran cantidad, sino es sola la de S. Toribio de Liébana en las Asturias. Tiene un olor tan divino y celestial, que verdaderamente recrea, no solamente el cuerpo del que gusta de él, pero particularmente el alma: y en el año de 1488. Don Luis de Acuña, Obispo de Burgos, estando en esta Casa, por ver y experimentar si era la verdadera Cruz donde Christo fue crucificado, la echó en un brasero de fuego ardiendo, y luego milagrosamente se mataron todas las brasas à la vista de él y de todos los circunstantes, y se tomó por testimonio.

Item están pedazos y reliquias del Sepulcro de Christo N. Redemptor, y de la Columna donde fue azotado.

Item ay reliquias de Nuestra Señora la Virgen María, así de su leche en una redomita muy pequeña de vidrio, como de sus vestiduras, y particularmente un solo cabello con su letrero gotico antiquisimo, que lo dice así.

Continúa la relación agrupando a los Apóstoles (San Pedro, San Pablo, San Andrés, San Felipe, Santiago, Santo Tomás, San Bartolomé y San Juan), de los mártires (San Esteban, San Gervas, San Cristóbal, San Baudelio, San Pelayo, San Quirce y San Felicio, San Quiriaco, San

Marcelo Papa, San Sotero Papa, San Berban, San Fructuoso, San Caprasio, San Pantaleón, San Vitores, San Terso, San Justo y Pastor, San Michario, San Sixto Papa, San Fausto, San Juanuario, San Marcial, San Julián, Santa Basilia, San Vigilancia Papa, San Felices, San Cucufato y San Quiriaco) y de las Vírgenes mártires (Santa Sofia, Santa Eufemia, Santa Constanza, Santa Eugenia, Santa Eulalia, Santa Marina, Santa Águeda, Santa Catalina y Santa María Magdalena), a los que suceden otros santos confesores.

Existe una descripción del relicario donde se custodiaba la reliquia más importante, el Lignum Crucis: *Tiene cuatro brazos, al modo de los de Caravaca, los dos de arriba más cortos que los inferiores. Además de este relicario recoge otra cruz que el Conde llevaba a las batallas, de madera cubierta de plata*⁸.

La importancia de las reliquias en el desarrollo de la escultura deriva de que éstas se custodiaban en relicarios, que en un importante número eran escultóricos⁹. Función de relicario tuvo la Virgen de las Batallas de San Pedro de Arlanza, que, según la leyenda recogida por H. Flórez, acompañaba al conde Fernán González a las Batallas: *Tienese por indubitable, que en este Relicario llevaba el Conde las Formas consagradas para comulgar él y sus caballeros antes de entrar en batalla. El Monasterio tiene esta prenda en mucha estimación, como merece: y en los Domingos primeros de cada mes la lleva el Preste en sus manos en la procesión que se hace por el Claustro*¹⁰.

A pesar del elevado precio de los metales preciosos, por su escasez, éste no era equiparable al de las reliquias, el considerable valor de ambos facilitó que éstos se unieran, porque tanto los metales preciosos como las reliquias servían para transmitir el poder y la importancia del edificio que los albergaba.

Las reliquias también se consideraban indispensables para la consagración de un altar o una iglesia, al menos se tenía que asegurar la presencia de una. Cuando la demanda de éstas fue muy elevada se procedió a partir el cuerpo, del que se constata una jerarquización en la valoración de algunas partes, las uñas, el cabello y las extremidades eran las más relevantes¹¹.

⁸ FLÓREZ, H.: *España sagrada*, t. XXVII, 1777 (1983). Madrid (Burgos), pp. 146-151.

⁹ BARRAL ALTET, X.: *La Alta Edad Media. De la Antigüedad tardía al año mil*. Colonia, 1998, p. 163.

¹⁰ FLÓREZ, H.: o. cit., p. 151. NUÑO, J., y RODRÍGUEZ, A.: «Virgen de las Batallas». Museo de Burgos, Burgos IV, *Enciclopedia del Románico de Castilla y León*. Aguilar de Campoo, 2002, pp. 2378-2380.

¹¹ GEESE, U.: «La escultura románica», en el *Románico*. Colonia, 1996, p. 360.

La uniformización del estilo románico, primer arte europeo medieval, contribuye a que en la imaginería, al igual que en las otras expresiones artísticas, sólo se constaten algunas singularidades territoriales¹². Los tipos iconográficos están aún muy delimitados, destacan las esculturas del crucificado y de la Virgen sedente, menor importancia numérica adquieren los grupos del descendimiento y del calvario. Según J. Ara la presencia de esculturas de la Virgen sedente y del crucificado está relacionada con la religiosidad monástica, *fundamentada sobre aspectos dogmáticos cuyos principales pilares son la encarnación del Verbo en el seno de una Madre Virgen y la Crucifixión como culminación de la tarea redentora del Hijo de Dios*¹³.

Los códices miniados, los bronceos y los marfiles, por su reducido tamaño y su fácil portabilidad, van a ejercer una gran influencia en la uniformización de es-

tos tipos. En el Duero oriental se han conservado representaciones del crucificado, el crucificado articulado, el descendimiento y la Virgen sedente. La pervivencia de estas imágenes se debe a la devoción que han suscitado, lo que ha posibilitado su conservación. En ocasiones estas esculturas han sido sometidas a grandes alteraciones para una mejor adaptación a los cambios estéticos. La inmensa mayoría de las tallas románicas han desaparecido con el paso del tiempo, debido a la evolución de las expresiones artísticas.

1. El crucificado

La cruz es el tema iconográfico central del arte cristiano. Su origen se encuentra en la escena de la crucifixión, que fue recogida por los cuatro evangelistas: San Mateo (27, 32-50)¹⁴, San Marcos (15, 22-41)¹⁵, San Lucas (23, 33-46)¹⁶ y San Juan (19, 16-37)¹⁷. Ninguno de

¹² Por ejemplo los grupos del descendimiento, de los que se constata una concentración significativa en Cataluña frente a otros territorios peninsulares y europeos. Véase BASTARDES, R.: *Els devallaments romànic a Catalunya* («Artestudi»), *Art romànic*, 13. Barcelona, 1980. «Importancia dels devallaments romànic catalans», *Quaderns d'estudis medievals*, 1. Barcelona, 1980. «Iconografía dels crucifixos», *Amic d'art romànic*, 80. Barcelona, 1989. O la pervivencia de un crucificado articulable románico en Segovia.

¹³ ARA GIL, C.J.: «La imaginería y la escultura funeraria en el románico burgalés», *El arte románico en el territorio burgalés*. Burgos, 2004, p. 229.

¹⁴ SAN MATEO (27, 33-50): «Cuando llegaron a un lugar llamado Gólgota, es decir, lugar "de la Calavera", le dieron a beber vino mezclado con hiel; él lo probó, pero no lo quiso beber. Después de crucificarlo se repartieron sus vestidos echando suertes; y, sentados, lo custodiaban allí. Y encima de su cabeza pusieron escrita su causa: ÉSTE ES JESÚS, EL REY DE LOS JUDÍOS. Al mismo tiempo fueron crucificados con él dos ladrones: uno a la derecha y otro a la izquierda».

¹⁵ SAN MARCOS (15, 22-41): «Lo conducen, pues, al lugar llamado Gólgota, que quiere decir lugar "de la Calavera". Le daban vino mezclado con mirra, y se reparten sus vestidos, echando suertes sobre ellos, a ver qué le tocaba a cada uno. Era la hora tercera cuando lo crucificaron. Y encima estaba escrito el título de su causa: EL REY DE LOS JUDÍOS. También crucificaron con él a dos ladrones: uno a su derecha y otro a su izquierda».

Y los que pasaban por allí lo insultaban moviendo la cabeza diciendo: «Eh! Tú que destruyes el templo y lo reconstruyes en tres días: sálvate a ti mismo bajando de la cruz». Igualmente, también los pontífices se burlaban de él, juntamente con los escribas, diciéndose unos a otros: «Ha salvado a otros, y no puede salvarse a sí mismo: ¡Eh Cristo, el rey de Israel: que baje ahora mismo de la cruz, para que veamos y creamos!». También los que estaban crucificados lo insultaban.

Llegada la hora sexta, quedó en tinieblas toda aquella tierra hasta la hora nona. Y a la hora nona clamó Jesús con voz potente: Eloí, Eloí lamá sabajani. Lo cual quiere decir: «¡Dios mío, Dios mío! ¿por qué me has desamparado?». Y algunos de los que allí estaban, decían al oírlo: «Mira está llamando a Elías». Corrió entonces uno a empapar una esponja en vinagre y poniéndola en la punta de una caña, le daba de beber, diciendo: «¡Dejadlo; vamos a ver si viene Elías a bajarlo!». Entonces Jesús, lanzando un potente grito, expiró.

Y el velo del templo se rasgó en dos de arriba abajo.

Al ver el centurión, que estaba allí frente a Jesús, de qué manera había expirado, dijo: «Realmente, este hombre era Hijo de Dios». Había además unas mujeres que miraban desde lejos, entre las cuales estaban también María Magdalena, María, la madre de Santiago el Menor y José, y Salomé, las cuales, cuando él estaba en Galilea, lo seguían y le servían, y otras muchas que habían subido con él a Jerusalén».

¹⁶ SAN LUCAS (23, 33-46): «Cuando llegaron al lugar llamado de la Calavera, lo crucificaron allí a él y a los malhechores: uno a la derecha y otro a la izquierda. Jesús decía: «Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen». Luego se repartieron sus vestidos echando suertes.

El pueblo estaba allí mirando. Y también los jefes se mofaban de él, diciendo: «Ha salvado a otros; pues que se salve a sí mismo, si él es el Cristo de Dios, el elegido». También se burlaban de él los soldados, que se acercaban para ofrecerle vinagre y le decían: «Si tú eres el rey de los judíos, sálvate a ti mismo». Había también sobre él una inscripción: ÉSTE ES EL REY DE LOS JUDÍOS.

Uno de los malhechores crucificados lo insultaba: «¿No eres tú el Cristo? Pues sálvate a ti mismo y a nosotros». Pero respondiendo el otro, lo reprendía y le decía: «¿Ni siquiera tú temes a Dios, tú que estás en el mismo suplicio? Para nosotros, al fin y al cabo, esto es de justicia; pues estamos recibiendo lo merecido por nuestras fechorías. Pero éste nada malo ha hecho». Y añadía: «Jesús acuérdate de mí cuando llegues a tu reino!». Él contestó: «Yo te aseguro que hoy estarás conmigo en el paraíso».

Era ya alrededor de la hora sexta, cuando quedó en tinieblas toda aquella tierra hasta la hora nona, por haberse eclipsado el sol. Y el velo del templo se rasgó por medio. Entonces Jesús, exclamando con voz potente, dijo: «Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu». Y dicho esto expiró.

¹⁷ SAN JUAN (19, 17-30): «Y él, cargándose la cruz salió hacia el lugar llamado "de la Calavera", que en hebreo se dice Gólgota. Allí lo crucificaron; y otros dos con él, uno a un lado y otro a otro, y en medio a Jesús».

ellos hace una descripción física de Jesús, lo que propiciará la temprana coexistencia de diferentes tipologías.

La representación de la cruz no es frecuente hasta el Edicto de Milán, año 313, cuando la religión cristiana se convierte en la oficial del Imperio. En las primeras imágenes no aparece el crucificado, porque los cristianos no osaban representar plásticamente a su Dios sufriendo el suplicio de los esclavos¹⁸. La plasmación de Cristo en la cruz no se constata hasta finales del siglo v¹⁹, este cambio es consecuencia directa del diferente valor que se otorga al hecho de la crucifixión, los padres de la iglesia griega la representan en su aspecto metafísico, en cuanto que culmina en ella la redención, es Dios quien muere voluntariamente por los hombres, es la divinidad humanizada, esta voluntariedad del sacrificio facilita la sustitución del cordero por la figura de Cristo²⁰, como un reflejo del rechazo que suscitan algunas herejías, que niegan la Encarnación de Jesús. En el canon 11 del Concilio de Trullado, celebrado en Constantinopla en el año 692, se estableció que en las representaciones del crucifi-

cado apareciese la forma humana en sustitución del cordero²¹.

Desde la incorporación de la figura de Cristo a la crucifixión en las artes figurativas coexisten dos fórmulas bien diferenciadas: la helenística y la siríaca. Estas representaciones se limitan, durante la Alta Edad Media, a la orfebrería, la miniatura, el marfil y el mosaico, no se realizan obras escultóricas por temor a la idolatría con la que se relaciona a las esculturas de bulto redondo. A partir de los últimos años del siglo x a estas dos tipologías hay que añadir una tercera, la germánica²².

Es característico de las imágenes bizantinas que Cristo esté unido a la cruz por cuatro clavos, vivo y sin aparentar sufrimiento, el cabello peinado en mechones individuales se distribuye sobre los hombros, la barba es larga y está trabajada de forma esquemática, los ojos pueden estar abiertos o semicerrados, los brazos se mantienen en la horizontal o ligeramente por encima de ella, el pecho está en capelina, se tallan las

Pilato escribió también un letrero y lo puso encima de la cruz. En él estaba escrito: JESÚS EL NAZARENO, EL REY DE LOS JUDÍOS. Este letrero lo leyeron muchos judíos, porque el lugar donde Jesús fue crucificado estaba cerca de la ciudad; y estaba escrito en hebreo, en latín y en griego. Y decían a Pilato los pontífices de los judíos: "No escribas "el rey de los judíos", sino que él dijo: "Soy rey de los judíos". Respondió Pilato: "Lo que he hecho, escrito está".

Luego los soldados, cuando crucificaron a Jesús, tomaron sus vestidos e hicieron cuatro partes, una para cada soldado; y además la túnica. Esta túnica era sin costura, tejida toda ella de una pieza de arriba abajo. Dijéronse entonces los soldados: "No la rasguemos, sino que vamos a echarla a suertes, a ver a quién le toca". Así se cumplió la Escritura:

Repartieron mis vestidos entre sí,

Y sobre mi túnica echaron suertes.

Esto precisamente hicieron los soldados.

Estaban junto a la cruz de Jesús su madre y la hermana de su madre, María la Cleofás y María Magdalena. Cuando Jesús vio a su madre, y de pie junto a ella al discípulo a quien él amaba, dice a su madre: "Mujer, abí tienes a tu hijo". Luego dice al discípulo: "Abí tienes a tu madre". Y desde aquel momento el discípulo la acogió en su casa.

Después de esto, consciente Jesús de que todo quedaba ya cumplido, para que se cumpliera la Escritura dice: "Tengo sed". Había allí un jarro lleno de vinagre; pusieron, pues, en una caña de hisopo una esponja empapada en el vinagre y se la acercaron a la boca. Cuando Jesús tomó el vinagre dijo: "¡Todo se ha cumplido!". E inclinando la cabeza, entregó el espíritu.

¹⁸ RÈAU, L.: *Iconographie de l'Art chrétien*, t. II. París, 1955-58, p. 475.

¹⁹ PIJOÁN, J.: *Arte cristiano primitivo. Arte bizantino* («Summa Artis» VII). Madrid, 1989, p. 169. De finales del siglo v data alguno de los marfiles del British, y del siglo vi datan las representaciones de la iglesia de Santa Sabina de Roma y Evangelionario sirio de Rábula, iluminado en torno al año 586 por un monje del convento de Zagba en Mesopotamia. Actualmente se conserva en la biblioteca laurenciana de Florencia.

²⁰ MÂLE, E.: *L'Art religieux du XII^e siècle en France*. París, 1924, p. 78.

²¹ PIJOÁN, J.: o. cit., pp. 86-87. Aparece la cruz asociada al cordero en algunos sarcófagos del siglo v, como en dos de los que se conservan en San Apolinar in Classe de Rabena. Existe otro sarcófago, el de San Honorio en el Mausoleo de Gala Placidia de Rabena. CARRASCO TERRIZA, M.J.: *La escultura del Crucificado en la Tierra Llana de Huelva*. Huelva, 2000, p. 133. «En consecuencia, para que la perfección sea expuesta a todas las miradas, incluso por medio de pinturas, decidimos que, en adelante, será lícito representar en las imágenes de Cristo a nuestro Dios bajo forma humana, en lugar del antiguo cordero. Es preciso que podamos contemplar toda la sublimidad del Verbo a través de la humildad. Es preciso que el pintor nos tome como de la mano para recordarnos a Jesús viviente, en carne, sufriendo, muriendo por nuestra salvación y adquiriendo así la redención del mundo». SAENZ RODRÍGUEZ, M.: *Imaginería románica en La Rioja. Tallas de Cristo crucificado y de la Virgen con el Niño*. Logroño, 2005, p. 30.

²² MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.J.: «Imaginería románica», *Actas del curso Arte Antiguo y Medieval en la Ribera del Duero I*, 7 al 11 de agosto del 2000, publicado en *Biblioteca. Estudio e Investigación*, 16. Aranda de Duero (2001), pp. 201-203.

costillas y en ocasiones el esternón, el abdomen se divide en lóbulos. Las piernas están rectas y paralelas y tienen forma tubular, los pies se encuentran sujetos a la cruz por dos clavos. Visten con un *perizonium* que suele prolongarse hasta las rodillas, algunos lucían corona. La representación bizantina refleja a Cristo triunfante sobre la muerte.

La fórmula helenística o bizantina se gesta en centros griegos de Asia Menor, donde se crea una imagen de Cristo imberbe, con el pelo largo. Esta iconografía resurge durante el renacimiento carolingio, como una respuesta a su gusto por lo clásico, en marfiles y algunas miniaturas²³. La representación helenística en Europa se modificará levemente con el añadido de la barba.

Las tallas siríacas se diferencian de éstas, sobre todo, porque Cristo viste una larga túnica, que llega hasta los pies, sin mangas, conocida con el nombre de *colobium*²⁴ y la aparición de la barba. A esta iconografía no se adapta totalmente ninguna imagen española, pero se puede considerar como una variante de la misma a las majestades catalanas, en las que las túnicas se realizan con mangas o *túnica manicata*. Este tipo es el que presenta el *Volto Santo* de Lucca de finales del siglo xi, su importancia como imagen de culto facilitó su configuración como talla tipo y su propagación por Occidente²⁵. Las esculturas catalanas más conocidas son la Majestad Batlló (Museo de Barcelona), la de Caldes de Montbuy, las de Beget y Cruilles (Museo de Gerona), la de Planes d'Hostoles (Museo de Vic), la de Bellpuig y la de Sant Joan Les Font. Existe otra Majestad catalana en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Fuera de España pertenecen a la misma iconografía tres tallas francesas (Llagone, Belpuig y Angustrine)²⁶. Este grupo de imágenes coinciden, además de en la indumentaria, en presentar el cuerpo en vertical y los brazos en la horizontal.

A diferencia de las representaciones bizantinas y siríacas, que muestran a Cristo vivo, con los ojos abiertos y ajenos a toda expresión de dolor, la variante germánica plasma al crucificado muerto en la cruz. Las primeras esculturas se encuentran en el norte de Francia y la Renania en el siglo x. Su más elevado exponente es el Cristo de Gero, en la catedral de Colonia, datado en torno al año 980²⁷. Esta advocación se debe al nombre del arzobispo que dirigió la sede catedralicia por esos años. A esta temprana fecha se anteponen las iluminaciones de algunas miniaturas, la más antigua es la de la escuela de Reims, datada en el año 830²⁸. En torno al año 1000 se realizó el crucificado de plata de San Bernward en la catedral de Hildesheim.

La característica más destacada de los crucificados germánicos es su avanzado naturalismo. Cuando se inició el estudio de estas tallas fue su naturalismo el que motivó un retraso considerable en su datación, que osciló entre el siglo xii y mediados del siglo xiii²⁹. Las diferencias más reseñables entre estas tallas y las bizantinas están en que los ojos se esculpen cerrados, la anatomía ha abandonado el esquematismo y se ha realizado un estudio más naturalista, con formas redondeadas, el pecho sólo se insinúa, el vientre está ligeramente abultado y no se esculpen las costillas. Las piernas no son tubulares, responden a un análisis anatómico más realista, en el que se produce un estrechamiento de los tobillos. Compositivamente han abandonado la verticalidad, y ya desde el siglo xi aparecen las piernas flexionadas o flexionadas y ligeramente desviadas.

En esta variante Jesús no aparece triunfante, sino como un hombre que sufre, a lo que contribuye la desaparición de la usual corona de los Cristos románicos y el hecho de que los ojos se esculpan cerrados.

²³ PANOFSKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid, 1985, pp. 93-100.

²⁴ YARZA LUACES, J.: «Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos x al xii», *AEA*, 184 (1973), p. 15.

²⁵ MÂLE, E.: *L'art religieux du xième siècle en France*. París, 1966 (1924), p. 253 y ss.

²⁶ THOBY, P.: *Le Crucifix. Des origines au concile de Trente. Etude iconographique*. Nantes, 1959, p. 108.

²⁷ BERGMANN, U. (Coord.): «Kölner Bildschnitzerwerkstätten von 11. bis zum ausgehenden 14. Jahrhundert», en *Schnütgen-Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters (100-1400)*. Köln, 1989, p. 21. También existe un ejemplar en este museo datado en 1070 y que sigue el modelo de la catedral, número de catálogo 3. Menciona esta imagen, pero retrasando su cronología al siglo xi. REAU, L.: *Iconographie de l'art chrétien*. París, t. II (2), p. 478. Añade que en Italia no se adopta este modelo hasta el siglo xiii. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.J.: «Imaginería románica», *Actas del curso Arte Antiguo y Medieval en la Ribera del Duero I*, o. cit., pp. 189-231. Estas tallas derivan de los Cristos otonianos.

²⁸ YARZA LUACES, J.: «Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos x al xii», o. cit., p. 31.

²⁹ BERGMANN, U. (Coord.): *Schnütgen-Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400)*. Köln, 1989, número 1. Este crucifijo está datado a principios del segundo cuarto del siglo xi. El número 2 a principios del siglo xii, cuando su fecha es de hacia 1050, el número 3 a mediados del siglo xii, siendo su cronología de hacia 1070.

No se conoce el origen de esta iconografía, A. Legner cree que se desarrolla de forma simultánea en Oriente y Occidente, con pequeñas diferencias, J. Ara establece su origen en Bizancio³⁰.

1.1. Esculturas de Crucificados románicos

Las representaciones escultóricas del crucificado están realizadas en materiales diversos, destacan algunas piezas ebúrneas de gran belleza, esmaltes y las esculturas realizadas en madera, que son las más numerosas.

En España la escultura más antigua del crucificado es la cruz eboraria de Fernando I y Sancha, que se custodia en el Museo Arqueológico Nacional, realizada en el año 1063³¹, en ella el crucificado aparece barbado. Este tipo se generalizará en la imaginería castellano-leonesa a partir del siglo XII.

A. Piezas en marfil del Duero oriental

Las esculturas realizadas en marfil son más antiguas que las talladas en madera, algunas incluso se adelantan a la aparición de la escultura monumental. En el reino de León destacan por su importancia el crucificado ya mencionado, de don Fernando y doña Sancha, y el crucificado de Carrizo, en el área oriental del reino de Castilla sólo ha pervivido el crucificado mutilado de San Juan de Ortega, actualmente en el Museo del Retablo de la ciudad de Burgos. Este crucificado es una obra de

mediados del siglo XII³² y pudo ser una donación del rey Alfonso VII a San Juan de Ortega, el único autor que recoge esta información es Enrique Flórez: «Tiénesse por indudable que el rey don Alfonso dio al Santo un Crucifijo de marfil del tamaño de un gemo que no tiene corona de espinas, sino de rey persevera entre las reliquias del Santo porque le trajo siempre consigo»³³. La escultura ha llegado hasta nuestros días incompleta, le faltan ambos brazos y la cruz. Sobre la desaparición de los brazos también escribió Flórez, uno lo cogió Adriano VI y el otro brazo se lo llevó la reina Isabel la Católica³⁴. Fray Simón de Santa María cita a otro receptor de uno de los brazos de la escultura, doña Margarita de Austria, esposa de Felipe III³⁵. A pesar de las importantes pérdidas de material sigue siendo una pieza de gran belleza que ha sufrido un considerable desgaste, lo que denota la gran devoción que suscitaba, las partes más desgastadas son el cabello y el rostro.

La escultura destaca por el naturalismo de su anatomía, que se adapta a la iconografía bizantina. El trabajo del paño de pureza es sutil y delicado, más original que el de las esculturas de su entorno geográfico realizadas en madera.

Para M. Estella este marfil es de factura hispánica y se puede relacionar con los talleres leoneses que comenzaron su andadura en el siglo XI, además de con los talleres de la escultura monumental y la eboraria del momento en la península³⁶.

³⁰ A pesar de que las primeras imágenes las encontremos en Alemania. No está muy claro su origen iconográfico. ARA GIL, J.: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1977, pp. 66-67. «Al parecer fue en Bizancio donde primero se generalizó con una fundamentación dogmática. La justificación de esta forma de representar a Jesucristo en la cruz se encuentra diciendo que la muerte no llega a Cristo como la culminación de un proceso orgánico, sino como un acto de su voluntad, de ahí que en la iconografía bizantina la sangre salga a chorro del costado de Cristo y que los ortodoxos comulguen con el vino caliente [...] Miguel Cerulario expresó también el deseo de cambio diciendo que se dejase de representar a Cristo de manera contraria a la naturaleza, es decir, vivo y sin padecimientos. Las imágenes de Jesucristo muerto en la Cruz son habituales en Bizancio desde el siglo XI». LEGNER, A.: *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, t. I, 1968, col. 408. Cree que se desarrolla de forma simultánea en Oriente y en Occidente, con la diferencia de que las tallas de Cristo muerto occidentales tienen el cuerpo ligeramente curvado hacia la derecha, dentro de la tradición carolingia.

³¹ YARZA LUACES, J.: «Iconografía de la crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII», o. cit., p. 18. BANGO TORVISO, I.: «Arquitectura y escultura», en *Arte románico II* («Colección Historia del Arte de Castilla y León»). Valladolid, 1994, p. 58. CASTÁN LANASPA, J.: «Artes aplicadas», en *Arte románico II* («Colección Historia del Arte de Castilla y León»). Valladolid, 1994, p. 298. BANGO TORVISO, I.: *El arte románico en Castilla y León*. Madrid, 1997, pp. 32-33.

³² ESTELLA MARCOS, M.M.: *La escultura del marfil en España*. Madrid, 1984, pp. 73-74. YARZA LUACES, J.: *Esmaltes medievales. De Limoges a Silos*. Madrid-Bruselas-Santo Domingo de Silos, 15 de noviembre de 2001 al 28 de abril de 2002. Madrid, 2002, pp. 18 y 49.

³³ FLÓREZ, H.: o. cit., p. 184 y ss.

³⁴ *Ibidem*, p. 184 y ss.

³⁵ FRANCO MATA, A., e IGLESIAS ROUCO, L.S.: «Cristo crucificado», *Tiempo para la esperanza*, Catálogo de la exposición de las Edades del Hombre, Nueva York, catedral de San Juan el Divino, Salamanca, 2002, pp. 139-141.

³⁶ ESTELLA MARCOS, M.M.: o. cit., pp. 73-74. FRANCO MATA, A.: «Eboraria en los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII», *Actas del curso La península Ibérica y el Mediterráneo en los siglos XI y XII, Codex Aquilarensis, 13*. Aguilar de Campoo (1998), p. 162.

La importancia de esta obra es doble porque además de por su relevancia artística destaca por haber servido de modelo a la talla lúnea del crucificado de la iglesia de Santa María Magdalena en Monasterio de Rodilla.

B. Las tallas lúneas del crucificado en el Duero oriental

El patrimonio escultórico de tallas románicas conservadas en esta área geográfica es rico, seis en Burgos (San Quirce, Espinosa de Cervera, Monasterio de Rodilla, Palacios de Benaver, Oña, Salas de Bureba)³⁷, según testimonios escritos el monasterio de Santo Domingo de Silos podría haber tenido dos imágenes hasta el siglo XVIII³⁸. En Palencia dos (Aguilar de Campoo y el de las clarisas de Astudillo, en el Museo de los Claustros de Nueva York)³⁹. En el territorio segoviano el número se reduce a una talla, la de Párraces, que ha sido adquirida por un particular y cuya procedencia desconozco⁴⁰. En la provincia de Soria han pervivido tres esculturas (Burgo de Osma, concatedral y Yanguas)⁴¹. En Valladolid se han catalogado cinco imágenes (Pedrosa del Rey, Santervás de Campos, Villafranca de Duero, Villalba de Loma, Museo Diocesano de Valladolid procedente de la iglesia de Santa María de la Victoria)⁴². Un número de esculturas similar es el que se ha inventariado en las provincias limítrofes de La Rioja, donde se conservan dos tallas (en el monasterio de Suso de San Millán de la Cogolla y el de la iglesia de Santiago el Real de Logroño)⁴³.



Crucificado de Oña. Fotografía de Jaime Nuño

³⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.J.: «Imaginería románica», *Actas del curso Arte Antiguo y Medieval en la Ribera del Duero I*, o. cit., pp. 189-231. «San Quirce. Crucifijo románico», en *Burgos* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. II. Aguilar de Campoo, 2002, p. 764. «Iglesia de Santa María Magdalena», en *Burgos* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. II, o. cit., pp. 1309-1310. «Cristo de Santa Tigridia», en *Burgos* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. II, o. cit., pp. 1354-1355. «Salas de Bureba», en *Burgos* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. II, o. cit., pp. 141-142. «Imagen de Cristo crucificado», en *Burgos* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. IV, p. 2764.

ENCINAS SERRANO, M.F.: «Palacios de Benaver», en *Burgos* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. II. Aguilar de Campoo, 2002, pp. 959-960.

³⁸ FLÓREZ, H.: o. cit., pp. 151-152. «En Oña hay también un Crucifijo del tiempo del Conde su fundador, con quatro clavos: y en Silos dos». Pudiendo interpretarse que en Silos, durante el siglo XVIII, aún pervivían dos esculturas del crucificado.

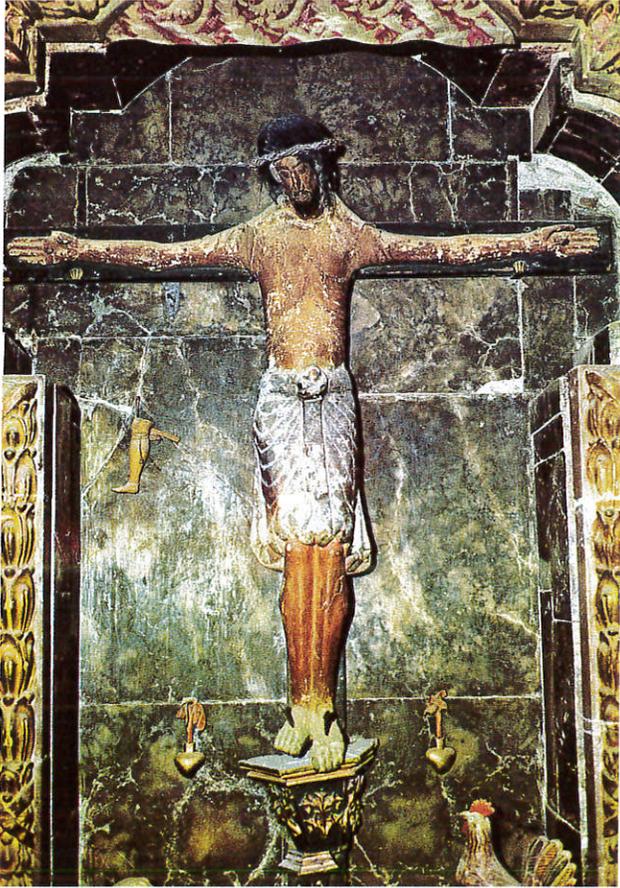
³⁹ HUERTA HUERTA, P.L.: «Museo Parroquial de San Miguel», *Palencia* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. IV. Aguilar de Campoo, 2002, p. 2764.

⁴⁰ RUIZ HERNANDO, J.A., y HERNÁNDEZ GARCÍA DE BARRERA, I.: «Párraces», *Segovia* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. II. Aguilar de Campoo, 2007, p. 1078.

⁴¹ HERNANDO GARRIDO, J.L.: «Burgo de Osma», *Soria* («Enciclopedia del Románico de Castilla y León»), t. I, pp. 279-281. «Concatedral de San Pedro», *Soria* («Enciclopedia del Románico de Castilla y León»), t. III, p. 977. RODRÍGUEZ MONTAÑEZ, J.M.: «Yanguas. Casa Museo», *Soria* («Enciclopedia del Románico de Castilla y León»), t. III, p. 1282.

⁴² ARA GIL, J.: «Cristos románicos en la provincia de Valladolid», *BSEAA*, t. XXXVI (1979), p. 486. «Pedrosa del Rey», Valladolid («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»). Aguilar de Campoo, 2002, p. 292. «Santervás de Campos», o. cit., pp. 343-344. «Villafranca de Duero», o. cit., p. 465. «Villalba de Loma», o. cit., pp. 473-474. «Museo de Valladolid», o. cit., p. 454.

⁴³ RODRÍGUEZ, M.: *Imaginería románica en La Rioja. Tallas de Cristo crucificado y de la Virgen con el Niño*, o. cit., pp. 37-55.



El Santo Cristo del Milagro, Concatedral del Burgos de Osma. Fotografía de José Luis Rojas

El estudio de las obras de imaginería románica castellano-leonesa se ha abordado, de forma individualizada, en la Enciclopedia del Románico de Castilla y León.

Todas las esculturas mencionadas pertenecen a la tipología bizantina, menos la que se custodia en el municipio burgalés de Espinosa de Cervera, que es la única que se puede adscribir a la variante germánica en el Duero oriental y una de las pocas, al menos de las que yo tenga conocimiento, del resto de la península⁴⁴.

Las esculturas líneas de los territorios que nos ocupan, que se adaptan a la tipología bizantina, presentan las siguientes características:

- a) *La posición de la cabeza.* El cuello suele estar ligeramente desviado hacia la derecha, menor importancia numérica tienen las tallas en la que la desviación es más acentuada.
- b) *La corona.* Las esculturas estaban coronadas, en la mayoría de los casos la corona real que ha sido retallada para sustituirla por otra de espinas.
- c) *La cabeza.* La distribución del cabello en numerosos mechones, que se extienden sobre los hombros, es el tallado más frecuente en las imágenes románicas.
- d) *El movimiento.* El cuerpo adopta siempre la posición vertical.



Crucificado de Espinosa de Cervera

⁴⁴ YARZA LUACES, J.: *Fons del Museo Frederic Marés/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*. Barcelona, 1991, número 26, pp. 104-105.



Detalle del crucificado de Oña. Foto de Jaime Nuño

- e) *La anatomía del cuerpo.* Se ha tallado el esternón, la clavícula, el pecho en capelina y las costillas. El tratamiento naturalista de las imágenes germánicas apenas ejerció influencia en la imaginería castellana, tal vez por lo alejado que estaba de nuestra tradición escultórica.
- f) *Los brazos.* No existe uniformidad en la disposición de los brazos, pueden estar en la horizontal o próximos a ellas.
- g) *Las manos.* Todas las tallas tienen las manos extendidas con el dedo pulgar en abducción, característico de las imágenes románicas.

- h) *El perizonium.* En todas las imágenes románicas el *perizonium* marca una línea horizontal a la altura de las rodillas, con excepción del crucificado de los Ausines, en Burgos, cuyo paño de pureza se alarga muy por debajo de la rodilla izquierda. En las esculturas del segundo tercio del siglo XIII se ha perdido ya esta horizontalidad para tender hacia la diagonal, cuya presencia facilita la visión de una rodilla. Respecto a la parte superior, todos presentan el borde vuelto y fruncido.
- i) *Las piernas.* Las piernas están talladas en paralelo, en las esculturas más antiguas se mantiene la forma tubular, en las de cronología más avanzada se realiza un estudio anatómico más realista, con un estrechamiento en los tobillos.
- j) *Los pies.* Se pueden formar dos grupos, en el primero los pies tienden a la verticalidad, y en el segundo están en rotación externa. Todos están sujetos por cuatro clavos, según J. Guerrero Lovillo los pies sujetos por dos clavos son los que se siguen esculpiendo en la primera mitad del siglo XIII⁴⁵. A partir del tercer tercio de la centuria esta disposición es ya muy escasa.

En el siglo XIII se produce un debate importante en torno a si la crucifixión se ha de representar con cuatro clavos o con tres. El debate se plantea porque en los Evangelios no se especifica nada al respecto, según qué obras se consulten pueden encontrarse defensores de las dos posturas. San Anselmo, san Gregorio Nacienceno y san Buenaventura defienden los tres clavos, san Cipriano, san Gregorio de Tours y Benedicto XIV los cuatro. La disposición de ambos pies fijados a un madero parece derivar de la herejía albigense, quienes quisieron representar así a Cristo para mofa y escarnio⁴⁶. Alfonso X el Sabio, en las iluminaciones de sus Cantigas, les muestra sostenidos por tres clavos, pero en España también existía cierta divergencia en la interpretación de esta disposición, fray Diego García de Campos y Nicolás de Tuy defienden que la crucifixión canónica es la representación románica de cuatro clavos⁴⁷. Parece ser que a finales del si-

⁴⁵ GUERRERO LOVILLO, J.: «Estudio arqueológico de las miniaturas», en ALFONSO X EL SABIO: *Las Cantigas de Nuestra Señora*. Madrid, 1979, p. 314.

⁴⁶ GUERRERO LOVILLO, J.: *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid, 1949, p. 282. ARA GIL, J.: *Escultura gótica en Valladolid y provincia*, o. cit., p. 69.

⁴⁷ ESPAÑOL, F.: *El arte gótico (1)* («Historia del Arte», 14). Historia 16. Madrid, 1999, p. 6.

glo XIII, y por la influencia de la obra de Buenaventura, el uso de los tres clavos se generaliza⁴⁸.

Se repiten en las tallas castellanas, del área en estudio, las características que analizó Thoby para la imaginería francesa, en las que manifiesta que en los crucificados románicos, en los que los pies aparecen separados, el dedo pulgar de la mano también lo está; si, por el contrario, aparecen juntos, el pulgar se une al resto de los apéndices dactilares⁴⁹.

La cruz. En la mayoría de los ejemplares la cruz original ha desaparecido, cuando ésta se conserva adopta la forma de un tronco sin desbastar, lo que se relaciona con el árbol de la vida, porque representa a Jesús como el nuevo Adán⁵⁰.

C. Los crucificados románicos articulados

Durante el período románico existió una producción de esculturas líneas articuladas que representaban distintos temas: Vírgenes, efigies de Cristo para la Resurrección, para la Ascensión, etc. Las más frecuentes eran las pertenecientes a crucificados articulados. La mayoría de las esculturas que han pervivido se sitúan en el área escandinava, en Italia y España. En nuestro país se han conservado algunas imágenes articuladas: el Cristo de los Gascones de San Justo, en Segovia, el crucificado y la Virgen del descendimiento de Erill-la-Vall y el crucificado del descendimiento de Santa María de Tahull⁵¹. Para M. Guardia las esculturas catalanas se emplearon en las ceremonias de la liturgia pas-



Cristo de los Gascones. San Justo, Segovia

⁴⁸ SAENZ RODRÍGUEZ, M.: o. cit., p. 36.

⁴⁹ THOBY, P.: o. cit., p. 124.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 36.

⁵¹ SCHÄLICHE, B.: *Die Ikonographie der monumentales Kreuzabnabmengruppen des Mittelalters in Spanien*. Berlín, 1975, pp. 68-69.

cual⁵², en el caso de los crucificados se articulaban ambos brazos y en el de la Virgen catalana el antebrazo izquierdo, que se movería para golpearlo contra el pecho en señal de dolor.

Sólo he encontrado una imagen articulada en Castilla, el Cristo de los Gascones de la iglesia de San Justo de Segovia, lo que no implica la inexistencia de otras esculturas, puede que éstas hayan desaparecido víctimas de diversas circunstancias, entre las que destacan los cambios estéticos. La inmensa mayoría de las esculturas de este tipo de crucificados se realizaron durante el período gótico⁵³.

La liturgia medieval y los crucifijos articulados

La existencia de los Cristos articulados sólo se puede explicar en relación con los ritos medievales de Semana Santa, concretamente con el rito romano que se celebraba en la liturgia del Viernes Santo. Esta liturgia tiene unas raíces muy antiguas en Alemania⁵⁴, ya que ahondan en el mundo carolingio, período en el que esta celebración se inspiraba en la que realizaban los fieles en Jerusalén.

Las celebraciones se representaban principalmente en los monasterios. Los únicos fieles que tenían acceso a las mismas eran los miembros de las comunidades monásticas, porque querían vivirlas en la intimidad, como Cristo con los apóstoles⁵⁵. Su puesta en escena no comporta necesariamente la presencia de un Cristo articulado, pero en algunos casos se emplea para conferirle más realismo.

Durante el Viernes Santo la primera ceremonia era la adoración de la cruz, documentada desde el siglo x, pero será en el xii cuando se inserte en el *ordo romanus* como *Adoratio Crucis*. La adoración de la Cruz tenía lugar entre la hora nona y la víspera, casi siempre después de las tres de la tarde. Durante la Edad Media la celebración de la cruz se desarrollaba

normalmente en el tramo presbiterial, hasta donde era trasladada la imagen en procesión desde el coro de los legos. Esta ceremonia iba acompañada por antifonas, himnos, la lectura de la Pasión según san Juan y la oración solemne, tal y como se sigue celebrando hoy sin apenas alteraciones. Durante el desarrollo de la procesión, la imagen estaba oculta bajo una tela, ésta sólo se retiraba una vez concluidos los cánticos de arrepentimiento y realizado el saludo a los sacerdotes, era entonces cuando se procedía al besado de los pies de la talla, el besado de los pies coincidía con el cántico final, como ocurre hoy día con el *Crux fidelis*⁵⁶. A esta escena le seguía la comunión.

La liturgia continuaba con otras ceremonias. Desde el siglo x existía en Alemania, Inglaterra, parcialmente en Francia, norte de Italia y probablemente en España, una segunda procesión donde se volvía a cubrir la Cruz, se conducía a otro lugar y se procedía a la celebración del Santo Entierro, que según P. K. Gschwendt era entendido como el enterramiento simbólico del verdadero cuerpo de Cristo. No existe uniformidad en la celebración de esta procesión, pero la existencia de cantos litúrgicos comunes puede apuntar a ritos igualmente comunes. En algunos lugares esta ceremonia se desarrollaba antes de las vísperas y en otros a continuación. La *Depositio crucis* comportaba una procesión y terminaba con el santo entierro de la imagen. En muchos casos en lugar de la imagen se depositaba una sagrada forma o las hostias que habían sobrado del Viernes Santo, en otras ocasiones las sagradas formas acompañaban a las imágenes, como en un entierro simbólico. El que no todas las diócesis se guiasen por el *ordo romanus* favoreció la ausencia de uniformidad en el desarrollo de esta ceremonia, situación que se prolongó hasta el siglo xvi.

La ceremonia del Viernes Santo acababa con la *Visitatio sepulcri*, cuando los fieles rezan delante del monumento.

⁵² ABAJO VEGA, N.: «Arte románico y teatro litúrgico: las posibilidades de un método en el estudio de la iconografía», *Codex Aquilarensis*, 21 (2005), pp. 129-130. GUARDIA PONS, M.: «Tesoros medievales», *Descubrir el Arte*, 71 (2005), pp. 42-45.

⁵³ Para más información véase MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.J.: «El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucificados articulados españoles», *BSAA* LXIX-LXX (2003-2004), pp. 207-246.

⁵⁴ Para más información véase HEITZ, C.: *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*. París, 1963.

⁵⁵ FRANCO MATA, A.: «El Crucifijo de Oristiano (Cerdeña) y su influencia en el área catalano-italiana. Consideraciones sobre la significación y origen del Crucifijo gótico doloroso», *BMICA*, t. XXXV. Zaragoza (1989), p. 14. Esta autora desarrolla la relación de los Cristos dolorosos, pero sin incluir los articulables, con la liturgia y la mística, pp. 5-23.

⁵⁶ TAUBER, J.: *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*. Munich, 1978, pp. 43-49.

Es en la celebración de la *Depositio* y del Santo Entierro donde las imágenes articuladas adquieren su significado, por adaptarse mejor a los distintos episodios que los crucificados no articulados y las esculturas de Cristo muerto, y contribuir a dotarlas de un mayor realismo. Por ejemplo en la escultura del crucificado articulado gótico de Santa Clara, en Palencia, aún se conservan dos argollas y unas cadenas en la espalda, mecanismos que indican su participación en una escena del descendimiento⁵⁷.

El *ordo* del monasterio benedictino de Barking, próximo a Londres, fechado en 1370, es el documento más antiguo en el que se describe cómo se empleó un crucifijo articulado en la liturgia del Viernes Santo. Primero se procedía al desclavado de la imagen, posteriormente se envolvía en costosas telas y era llevada hasta el sepulcro, donde permanecía hasta el Domingo de Resurrección rodeada de velas encendidas⁵⁸.

En algunos lugares, entre la celebración de la *depositio* y el traslado al Santo Sepulcro, se incluía una escena intermedia que consistía en colocar al crucificado articulado sobre las rodillas de la Virgen de la Piedad antes de depositarlo en el Sepulcro. A esta conclusión ha llegado Michler tras el análisis del *Speculum humanae salvationis*, que se fecha en torno a 1324, y el estudio de la madera y de los ensamblajes de algunas tallas de la Virgen de la Piedad, como la de San Pelagio en Rottweil que se ha datado en torno a los años que transcurren entre 1330 y 1340, una fecha anterior a la del *ordo* londinense. Este grupo de piedades en las que se podía acoplar un Cristo articulado habían sido consideradas como copias hasta 1992 debido a sus innovadoras características, en este año se publicaron las investigaciones de Michler⁵⁹. Esta

publicación ayudó a Erdmann a fechar a los crucificados articulados más antiguos, como muy tarde, a principios del siglo XIV⁶⁰, los más modernos, dentro de la estética gótica, son de los años iniciales del siglo XVI. Sin embargo, la pervivencia de la talla segoviana contradice esta datación, debiendo adelantar la presencia de estas imágenes al período románico.

Hay que destacar que las tallas articuladas, tanto la románica de San Justo, como las cinco góticas que se conservan en la península, son desconocidas para los investigadores alemanes que se han dedicado a investigar esta iconografía y que paso a mencionar, la primera obra publicada, al menos de la que yo tenga conocimiento, es un artículo de J. Tauber titulado «Crucifijos medievales con brazos articulables. Contribución al empleo de esculturas en la liturgia»⁶¹. Este mismo autor dedicará con posterioridad un capítulo titulado «Cristos con brazos articulables», en su libro sobre *Escultura policromada. Significado. Configuración y restauración*. De trascendental importancia es el catálogo que adjunta, en el que están la mayor parte de imágenes existentes⁶², con la excepción de los crucificados españoles y algunos alemanes como el de Schneidhein. Posteriormente V. Ehlich centra su investigación en torno a dos esculturas de procedencia italiana que se custodian en el Museo de Berlín⁶³. W. Erdmann, por su parte, estudia al Crucificado de Schneidhein, analizando el lugar de procedencia y algunos aspectos iconográficos⁶⁴. Como resultado de estos estudios, que, a pesar de centrarse exclusivamente en las esculturas góticas, pueden servirnos de referencia, se puede concluir que el área geográfica de distribución de los crucificados articulados está muy delimitada y comprende primordialmente los territorios del antiguo Imperio Romano-Germánico, con la excepción de las imágenes españolas, que son

⁵⁷ CASTRO, M. DE, *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez, Almirantes de Castilla*, Palencia, 1982, p. 57. «Juego de cabeza y brazos por hombros y codos, con dos argollas y dos cadenas en la espalda, lo que nos inclina a creer que durante algún tiempo se utilizó en las funciones del descendimiento».

⁵⁸ TAUBER, J., *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, op. cit., p. 46.

⁵⁹ MICHLER, J., «Neue Funde und Beiträge zur Entstehung der Pietà am Bodensee», *Janbrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden Württemberg* 29, (1992), pp. 29-49.

⁶⁰ ERDMANN, W., «Das Schneidheiner Krucifix mit schwenkbaren Armen», *Königsteiner Woche* 26, nº 14, (1995), p. 4.

⁶¹ TAUBER, J., «Mittealtarlische Krucifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie», *Zeitschrift d. Dt. für Kunstwissenschaft* 23, (1969), pp. 79-121.

⁶² TAUBER, J., «Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen», *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, Munich, 1978.

⁶³ EHLICH, V., «Konstruktiver Aufbau zweier italienischer Holzkruzifixe aus dem Bestand der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Ergebnisse einer Untersuchung», *Zur Erhaltung von Kunstwerken*, Heft 4, (1990), pp. 98-106.

⁶⁴ ERDMANN, W., «Der Schneidhainer Kruzifix», o. cit., p. 3. Y sobre el mismo Crucificado un artículo en Internet «Das Schneider Kruzifix mit schwenkbaren Armen».

obras importadas de esa área geográfica⁶⁵. Su número probablemente fue más elevado, debido a que muchas de ellas se podrían haber destruido en las distintas guerras de religión que asolaron Europa central. Existe información sobre la destrucción generalizada de imágenes en 1566 en los enfrentamientos entre protestantes y católicos en los Países Bajos⁶⁶, situación que también fue frecuente en Alemania⁶⁷.

La advocación de la imagen segoviana, «Cristo de los Gascones», conservada en la iglesia de San Justo, hace referencia a su procedencia foránea, de la que también se hace eco su leyenda, según la cual fue traída por gascones y alemanes⁶⁸.

La escultura es una imagen todavía románica que tiene articulados los hombros y los brazos, sin que existan trazas de que las articulaciones hayan sido disimuladas con materiales flexibles. Se puede fechar en la segunda mitad del siglo XII, aunque su aspecto actual sea el resultado de arreglos realizados durante diversas épocas, por el uso continuado que se ha hecho de ella. Como es propio de la época románica, el tratamiento esquemático prevalece sobre las formas naturalistas⁶⁹.

Como el resto de las tallas medievales españolas del crucificado que son articulables, participa en las ceremonias de la Semana Santa. Las esculturas góticas ya no procesionan, pero la segoviana lo ha hecho hasta 2006. En Segovia es considerada la talla más importante del Viernes Santo y su parroquia atrae todas las atenciones durante ese día⁷⁰.

La importancia iconográfica de esta imagen radica en que es uno de los crucificados articulados más antiguos del arte medieval europeo y puede ayudarnos a una aproximación más profunda de la tipología y su difusión.

D. El descendimiento

La primera vez que se menciona el tema del descendimiento es en los Evangelios canónicos, donde se describe como José de Arimatea recoge el cuerpo de Cristo. Entre los evangelistas, sólo san Juan incluye a Nicodemo⁷¹. En los Evangelios Apócrifos se sigue enriqueciendo la escena, concretamente en el Evangelio de Nicodemo, escrito en el siglo IX y conocido también como actas de Pilatos, se incorporan las figuras

⁶⁵ 1390 Agnuzzo en Tesina (colección privada), Suiza; 1339 Florencia (baptisterio), 1380 Stift Göttweig (Austria); 1390 Hluboka (procedente de Boletice); siglo XIV Huy (Bélgica); 1350 Kempten (Alemania), segunda mitad del siglo XIV Milán (en un anticuario), hacia 1340 Palaia San Andrea, Florencia; 1350 Galería Nacional, Praga; 1390 Zips, Eslovaquia; 1350-1360 Steiermark (Alemania).

⁶⁶ KAMEN, H.: *Imperio. La forja de España como potencia mundial*. Barcelona, 2003, p. 211. En agosto de 1566, algunos grupos calvinistas recorrieron las ciudades más importantes de los Países Bajos profanando iglesias y destruyendo imágenes religiosas. Cita a ESSEN, LEON VAN DER: *Alexander Farnèse, prince de Parme, gouverneur general des Pays Bas (1545-1592)*, 5 vols. Bruselas, 1933.

⁶⁷ ERDMANN, W.: o. cit., p. 8. En relación con el Cristo de Schneidhain manifiesta que durante la reforma protestante y la guerra de los treinta años no podría haber sobrevivido en el enclave actual, por lo que debió ser traído desde otro lugar con posterioridad.

⁶⁸ DÍEZ GONZÁLEZ, S.: «Leyenda del Cristo de los Gascones de Segovia y su trascendencia histórica», *Revista de folklore*. Valladolid 1984, pp. 92-95.

⁶⁹ CEBALLOS-ESCALERA, I. DE: *Segovia monumental*. Madrid, 1953, p. 52; ALCOLEA, S.: *Segovia y su provincia* (Guías artísticas de España). Barcelona, 1958, p. 45; HERBOSA, V.: *El románico de Segovia*. Lancia, León, 1999, p. 79; CASTÁN LANASPA, J.: «Cristo yacente llamado de los Gascones», en *El Árbol de la Vida. Catálogo de la Exposición Las Edades del Hombre*. Segovia, 2003, pp. 355-356. HUERTA HUERTA, P.L.: «Cristo de los Gascones», *Enciclopedia del Románico de Castilla y León*. Segovia, t. III. Aguilar de Campoo, 2007, pp. 1412-1414.

⁷⁰ www.cofradiadelosgascones.es.

⁷¹ Mateo 27 (57-60): «Llegada la tarde, vino un hombre rico, de Arimatea, llamado José, que también se había hecho discípulo de Jesús. Éste se presentó a Pilato y le pidió el cuerpo de Jesús. Entonces Pilato mandó que se lo entregaran. Y José tomó el cuerpo, lo envolvió en una sábana limpia y lo puso en un sepulcro nuevo, de su propiedad».

Marcos 15 (43-45): «José de Arimatea, miembro ilustre del sanedrín, el cual también esperaba el reino de Dios, se fue resueltamente hasta Pilato y le pidió el cuerpo de Jesús. Pilato se extrañó de que ya hubiera muerto. Llamó entonces al centurión y preguntó si efectivamente había muerto ya. Informado de ello por el centurión concedió benévolamente el cadáver a José. Éste, después de comprar una sábana, lo bajó de la cruz, lo envolvió en la sábana y lo depositó en un sepulcro que estaba excavado en una roca».

Lucas 23 (50-54): «Un hombre llamado José, que era miembro del consejo, hombre bueno y recto —éste no había dado su voto a lo decretado y ejecutado por los demás—, natural de Arimatea, ciudad de Judea, el cual esperaba el reino de Dios, se presentó ante Pilato y le pidió el cuerpo de Jesús. Y después de bajarlo de la cruz, lo envolvió en una sábana y lo puso en un sepulcro excavado en una roca».

Juan 19 (38-40): «Después de esto, José de Arimatea, que era discípulo de Jesús, pero secretamente, por miedo de los judíos, pidió a Pilato que le dejara llevarse el cuerpo de Jesús. Y Pilato se lo permitió. Entonces fue y se llevó el cuerpo de Jesús. Llegó también Nicodemo, aquel que al principio fue a buscar a Jesús de noche, traía una mezcla de mirra y áloe como de unas cien libras de peso. Tomaron el cuerpo de Jesús y lo envolvieron en los lienzos, con los aromas, según es costumbre de sepultar entre los judíos».

de los dos ladrones, mencionando sus nombres⁷² (Lucas había referido su presencia pero sin identificarlos⁷³). Será en las declaraciones de José de Arimatea, dentro del ciclo de Pilato, donde se especifique el lugar que ocuparon cada uno de ellos: Gestas a la izquierda y Dimas a la derecha de Jesús⁷⁴.

La iconografía del descendimiento llega a Europa occidental desde Oriente gracias a miniaturas y marfiles⁷⁵. Ni en los Evangelios canónicos, ni en lo apócrifos están presentes María o san Juan en la escena, tal y como se representará en los grupos escultóricos exentos durante la Edad Media.

Es en Bizancio donde se gestan las dos variantes iconográficas, la siria y la bizantina, la primera en aparecer es la siria, en la que se representa a Cristo con ambas manos desclavadas sostenido por José de Arimatea, mientras Nicodemo quita los clavos de los pies⁷⁶. En esta variante están presentes los mismos personajes que aparecen en el *Evangelio* de san Juan.

La ilustración más antigua pertenece a una miniatura del *Evangelario* que se custodia en la Biblioteca Municipal de Angers, número 24, datado en la segunda mitad del siglo IX⁷⁷, en esta miniatura Cristo tiene ambos brazos desclavados, José le sostiene por el lado derecho, mientras Nicodemo está arrodillado a la izquierda desclavando los pies. También existe una letra capital en el *Salterio de San Bertin* con estas mismas características, datada en torno al año 1000⁷⁸. A esta variante se adaptan numerosas representaciones francesas y alemanas, pero la más antigua está en el fresco

de Tavchanle, en Capadocia⁷⁹. Tanto Mâle, como Millet y Schällicke ven en estos frescos el modelo para las representaciones de los manuscritos carolingios y otomanos, en los que al igual que en él, sólo se representa a Nicodemo y a José de Arimatea. Es muy frecuente que en esta sucesión de escenas el descendimiento aparezca entre la Crucifixión y el Santo Entierro.

Existe un ejemplar español con la variante siria, el del *Libri Paralipomenon*, códice escrito en 1066 cuyas ilustraciones parecen estar realizadas con anterioridad al texto, se custodia en el Archivo de la Catedral de Vich⁸⁰.

Schällicke distingue, dentro de la variante siria, dos grupos en Europa. El primero está formado por los miniaturistas de Reichenau y el segundo por los de Fulda. En las representaciones del primer grupo, como se aprecia en el *Códice de Egbert de Tréveris*, realizado en torno al 980, Cristo está completamente desclavado de la cruz, Nicodemo le sujeta los pies y José el cuerpo. Puede entenderse como una secuencia entre el descendimiento y el Santo Entierro. Se diferencian del grupo de miniaturas de Fulda porque en éstas se prescinde de Nicodemo⁸¹, como se refleja en todos los Evangelios, menos en el de san Juan.

No existe ningún descendimiento medieval realizado en madera que guarde similitudes con la variante siria, todos derivan de la bizantina. La diferencia entre ambas radica en el número de personajes representados, ya que en Bizancio además de Nicodemo y José de Arimatea se incorporan a la escena María y san Juan.

⁷² SANTOS OTERO, A. DE: *Los Evangelios apócrifos*. Madrid, 1985, pp. 420-21. «[...] he decretado que seas flagelado, de acuerdo con la antigua costumbre de los reyes piadosos, y que después seas colgado en la cruz, en el huerto donde fuiste apresado. Y Dimas y gestas, ambos malhechores, serán crucificados juntamente contigo».

⁷³ Lucas 23 (39-43), no especifica el nombre de los ladrones ni su colocación respecto a Cristo.

⁷⁴ SANTOS OTERO, A. DE: o. cit., p. 506.

⁷⁵ BOCCADOR, J.: *Statuaire Médiévale en France de 1400 a 1530*. Zoug, 1974, p. 245.

⁷⁶ MILLET, G.: *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aus xive, xve et xvie siècles: d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*. París, 1960 (2ª edición), p. 488. MÂLE, E.: *L'art religieux du XII siècle en France*. París, 1922, p. 101. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. I/1. Barcelona, 1986 (1957), p. 533. SCHÄLICKKE, B.: *Die Ikonographie der monumentalen Kreuzabnahmengruppen des Mittelalters in Spanien*. Berlín, 1975, pp. 78-79.

⁷⁷ SCHÄLICKKE, B.: o. cit., p. 78.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 79-80. Existen otras miniaturas, una procede del misal de Robert de Jumières, del primer cuarto del siglo XI. Otra de cronología más tardía, último cuarto del siglo XII, puede verse en un leccionario de la abadía de San Trond. Manuscrito número 883 de la Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York.

⁷⁹ MILLET, G.: o. cit., ilustración 620. MÂLE, E.: o. cit., p. 101. SCHÄLICKKE, B.: o. cit., pp. 78-79.

⁸⁰ Esta ilustración fue dada a conocer por PORTER, A.K.: *Spanisch Romanesque Sculpture*, t. I. Florencia, 1928, p. 52. Lo menciona SCHÄLICKKE, B.: o. cit., p. 80.

⁸¹ SCHÄLICKKE, B.: o. cit., p. 82.

La participación activa de María en el descendimiento se recoge por primera vez en el siglo IX, en la homilía de Jorge de Nicomedia, titulada *SS. Mariam Assistentem Cruci*⁸². El siguiente testimonio se produce en torno al año 1000, en una oración de Simón de Mataphrastes, *Oratio in lugubrem lamentationem sanctissimae deiparae pretiosum corpus domini Jesu Christi amplexantis*, en la que incluye en la escena a María y a Nicodemo⁸³.

Éstas son las únicas fuentes orientales escritas que se conocen, en ninguna de ellas se da una descripción del descendimiento tal y como se refleja en los grupos lúgneos medievales, porque Juan sigue estando ausente⁸⁴.

Han pervivido otras fuentes bizantinas relacionadas con la Semana Santa, concretamente con el sábado, que vinculan a María con el descendimiento. Sirva como ejemplo la predicación de Germano de Constantinopla, titulada *In Domini Corporis Sepulturam*⁸⁵. En estas fuentes el descendimiento se convierte en una prolongación de la pasión.

En Occidente las referencias más antiguas datan de los siglos X y XI, pero se relacionan con las celebraciones del sábado y no con las del Jueves Santo. La Deposición o Descendimiento sucedía a la Adoración de la Cruz, que a veces era sustituida por la colocación de la hostia, como una alegoría de Cristo. La referencia más antigua está en la diócesis de Metz, en la cual Silgiberto de Gorze describe un descendimiento en su *Consuetudines Sigiberti Abatis*⁸⁶. En estos escritos destaca como escena principal la del Santo Entierro.

El ejemplar bizantino más antiguo es el que ilumina un manuscrito griego catalogado con el número 510, que se custodia en la Biblioteca Nacional de Pa-

rís, en él se recogen las homilías de Gregorio Nacianceno, datadas entre los años 867 y 886, fol. 30 v, realizado en una fecha próxima al sirio que ilustra el *Evangelionario de Anger*, segunda mitad del siglo IX. Esta fuente es muy importante porque muestra una nueva variante iconográfica de la que van a derivar los grupos escultóricos españoles. Jesús tiene el brazo derecho desclavado de la cruz y Nicodemo se encuentra extrayendo el clavo de la mano izquierda; por detrás de José de Arimatea está María, que extiende los brazos y posiciona ambas manos para sostener la mano desclavada de su Hijo. Esta representación es anterior a otra que puede verse en los frescos de Capadocia, en este caso el de Toquale, en la que Jesús sólo tiene clavados los pies, José abraza el cuerpo de Jesús y por detrás de él se encuentra María sosteniendo las manos de su hijo mientras Nicodemo desclava los pies. El fresco de Toquale ha sido datado por Millet en la segunda mitad del siglo X⁸⁷, por lo tanto posterior al texto de las homilías de Gregorio Nacianceno.

La iconografía completamente configurada, tal y como la van a adoptar los grupos escultóricos españoles, se encuentra en un Tetraevangelionario bizantino que se custodia en Florencia, en la Biblioteca Mediceo-laurenziana⁸⁸. En esa miniatura Jesús tiene el brazo derecho desclavado, Nicodemo procede a quitar el clavo de la mano izquierda y los pies siguen unidos al madero, José de Arimatea abraza el cuerpo y por detrás de él se encuentra María sosteniendo la mano desclavada de su Hijo; Juan está entre Nicodemo y Jesús. Existen varias obras que derivan de esta miniatura, entre ellas una tapa de marfil del Victoria and Albert Museum⁸⁹.

Esta variante bizantina es la que se adapta completamente a la representación de los descendimientos

⁸² MÂLE, E.: o. cit., p. 101. SCHÄLICHE, B.: o. cit., p. 99. El título de la homilía es *In SS. Mariam Assistentem Cruci*. En un fragmento de la misma dice así: *Honesta enim gravitate, nihil degeneris animi exhibens, patienti Filio aderat, suisque ipsa manibus negotio ministrabat. Sic igitur extractos clavos sinu excipiebat, solutaque membra desoculans arctius stringebat: conansque ulnis excipere, sola descensui e cruce propensius inservire curabat.*

También hace referencia a esta homilía C.J. ARA GIL en *Las Edades del Hombre, La ciudad de seis pisos*, Catálogo de la exposición. Burgo de Osma, Soria, 1997, p. 215. En la ficha del Descendimiento de Cristo que procede de Valdanzo, Soria. «En estas escenas participan María y San Juan como una derivación del tema del Calvario».

⁸³ *Patrologiae cursus completus...serie graeca*, t. 114. París, 1857-1866, p. 215. *Solus Nicodemus clavos e manibus, pedibusque tuis extrahit, et totum te e ligno depositum meis bisce ulnis, germens ipse ac fremens apponit, quae te et antea, cum infans esses, non sine voluptate gestavere [...] Ulnis maternis sustentabam, sed subsultantem, et puerorum more jocantem, nunc rursus te isdem sustineo, sed examinem et mortuorum more jacentem.*

⁸⁴ SCHÄLICHE, B.: o. cit., p. 100.

⁸⁵ *Patrologiae cursus completus...serie graeca*, t. 98, 270 A/B.

⁸⁶ SCHÄLICHE, B.: o. cit., pp. 116-117. Este autor recoge más fuentes de estos dos siglos.

⁸⁷ MILLET, G.: o. cit., ilustración 497.

⁸⁸ SCHÄLICHE, B.: o. cit., p. 85.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 86.

españoles. Pero existe otra de la que van a derivar los grupos italianos, surge en Bizancio en 1057, en ella Jesús tiene desclavadas ambas manos y es sujetado por José de Arimatea mientras Nicodemo arranca los clavos de los pies, como en la variante siria, pero se diferencia de aquella en la presencia de María y Juan, la primera sostiene la mano derecha de Jesús y Juan la izquierda. Esta distribución de la escena puede verse en un Tetraevangelario armenio de Eriwan, en Méliù.

Sobre la difusión del tema del descendimiento por España existe una teoría defendida por Schällicke, en la que se afirma que las obras de la variante bizantina tienen especial arraigo en el bajo Rin y en el Mosela a partir del año 1000. Explica que esta situación se puede deber a la boda de Otto II con la princesa bizantina Theofanu y cita como ejemplo el marfil que, procedente de Metz, se conserva en el Museo del Louvre y los bronceos alemanes, entre los que destacan los relicarios de Nüremberg y del Victoria and Albert de Londres, ambos del siglo XII, la iconografía que se representa es la bizantina, en la misma variante que adoptan los grupos españoles. En España puede verse en el relieve del descendimiento de Santo Domingo de Silos. La difusión por la península de esta iconografía se ha relacionado con los monasterios benedictinos⁹⁰.

El descendimiento en la escultura monumental románica

El tema del descendimiento está presente en la escultura monumental románica europea a partir del siglo XII. De Francia es el capitel de la Daurade, en el Museo de Toulouse, datado en torno del 1115⁹¹, perteneciente a la variante bizantina. En Alemania el descendimiento más famoso es el de Externstein, es un relieve tallado en una losa al aire libre, como la capilla fue consagrada en 1115 se atribuye esta fecha al relieve. Se diferencia del francés en que María no sostiene la mano derecha de su Hijo, sino su cabeza⁹².

En Italia es famoso el descendimiento del transepto sur de la catedral de Parma, realizado por Benedet-

to Antelami en 1178. La única diferencia respecto a los grupos españoles es que Juan se encuentra entre María y José de Arimatea⁹³. Existía otro grupo escultórico, hasta 1945, que, a diferencia del anterior, se adaptaba a la variante bizantina, que tendrá especial acogida en Italia, estaba situado en el tímpano de la fachada occidental de San Marino de Luca, obra de Nicola Pisano y su taller en torno a los años 1260-65. Cristo tiene los brazos desclavados, su cuerpo estaba sostenido por José mientras Nicodemo desclavaba los pies, María y Juan sujetaban sendas manos. La escena estaba flanqueada por más personajes⁹⁴.

En España existen numerosas representaciones, la más significativa es el relieve del machón de la galería norte del claustro de Santo Domingo de Silos, datado en torno al 1100⁹⁵. También es importante la representación de la puerta del Perdón de San Isidoro de León, realizada un poco antes de 1157. En el Museo Arqueológico Nacional hay un capitel procedente del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo que forma un conjunto con otros tres capiteles, éstos estaban situados en los arcos torales y laterales del crucero y han sido datados en el último tercio del siglo XII⁹⁶. En San Pedro de Huesca existe otro capitel en el que se representa este tema, otros pueden verse en la galería norte de Santa Juliana en Santillana del Mar, en la iglesia Torres del Río o en el claustro de la catedral de Tarragona. Todos ellos coinciden en adaptarse a la variante bizantina en la que Jesús muestra el brazo derecho desclavado, José de Arimatea abraza su cuerpo mientras Nicodemo desclava la otra mano, María sostiene la mano derecha y Juan se encuentra en el extremo izquierdo de la composición, en la misma actitud que en un calvario.

En Cataluña se han conservado varias pinturas sobre tabla, como la viga de la Pasión, del Museo de Arte de Cataluña, o el altar de madera, del Museo Arqueológico Diocesano de Solsona, en las que se refleja la misma variante mencionada, con la excepción de que en la obra de Solsona están ausentes María y Juan.

⁹⁰ Ibídem, pp. 94-96.

⁹¹ RÉAU, L.: o. cit., p. 536.

⁹² GEESE, U.: «Escultura románica», *El románico*. Colonia, 1996, p. 289.

⁹³ WILLIAMSON, P.: *Escultura gótica, 1140-1300*. Madrid, 1997 (1995), p. 198.

⁹⁴ Ibídem, o. cit., p. 363.

⁹⁵ SENRA GABRIEL Y GALÁN, J.L.: «Santo Domingo de Silos», Burgos, t. IV, *Enciclopedia del Románico de Castilla y León*. Aguilar de Campoo, 2002, pp. 2557-2565.

⁹⁶ FRANCO MATA, M.A.: «Antigüedades de los siglos VIII al XV», *Edad Media. Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1991, pp. 12-13.

La cronología dada para la escultura monumental se aproxima a la de la imaginería. El ejemplar español más antiguo procede de Tahull, Lérida, y se encuentra actualmente en el Museo de Arte de Cataluña, ha sido datado en torno al año 1123⁹⁷, en una fecha próxima a la aparición del tema en la escultura monumental.

Algunos autores relacionan la presencia de la escena del descendimiento, en la escultura monumental, con la liturgia pascual o *Triduum Sacrum*, concretamente con la del Viernes Santo. Algunas portadas románicas se hacen eco de la liturgia reformada y reflejan la sucesión de escenas narrativas, por ejemplo, en San Isidoro de León se suceden el Descendimiento, la Visita de las Tres Marías al sepulcro vacío y la Ascensión, según M. A. Castiñeiras, autor que ha analizado la influencia de la liturgia pascual en el desarrollo escultórico monumental de otros edificios románicos⁹⁸. También se ha apreciado la influencia de la liturgia en la pintura mural del tímpano de acceso a la Capilla del Santo Sepulcro de la iglesia de San Justo de Segovia⁹⁹.

Distribución geográfica y clasificación iconográfica de los descendimientos líneos medievales

La casi totalidad de los ejemplares medievales realizados en madera son originarios de Italia y España. Dentro de España se pueden configurar dos grupos bien diferenciados: el catalán y el castellano. La clasificación de estos conjuntos escultóricos se ha realizado partiendo de una base geográfica, que ha permitido la creación de tres variantes: la castellana, la catalana y la italiana. Fuera de estas áreas geográficas sólo se conocen dos ejemplares, uno se custodia en el Museo del Louvre, de probable origen borgoñón, número de inventario R. F. 1082, y el otro está en el Museo Schnütgen de Colonia, número de inventario 19, procedente del bajo Rin¹⁰⁰. El primero ha sido relacionado por Schällicke con descendimientos catalanes¹⁰¹

y el segundo se adapta a la posición de las dos variantes españolas.

En Italia han pervivido un total de dieciocho grupos del descendimiento, de los cuales dos están fuera del país, uno se custodia en el Museo de Cluny de París y otro en el Louvre, el resto pertenece a los municipios de Norcia, Curia Vasconile, Perugia, en el Museo Civico hay dos grupos, Tivoli, Prato, Vicopisano, Lugano-Castagnola, Milán, Volterra, Pescia, Gubbio, Bulzi, San Miniato al Tudesco, Skala, Arezzo (este último ha desaparecido, sólo se conoce por testimonios literarios). Todos ellos muestran las mismas características iconográficas, lo que ha facilitado la configuración de esta variante. También presentan una cronología muy aproximada, siglo XIII, con la excepción de la imagen que se custodia en el Museo de Cluny, de la última década del siglo XII¹⁰². Existía otro grupo de esta variante en el municipio burgalés de Fresnillo de las Dueñas, pero de cronología posterior, siglo XIV, pudiendo considerarlo el más tardío.

De la variante castellana se conservan dieciséis ejemplares. En la relación elaborada por Schällicke incluía los siguientes: Las Huelgas y Treviño en Burgos, Alcocer (desaparecido durante la guerra civil) y Atienza en Guadalajara, en Segovia, Labastida en Álava, además de dos esculturas sueltas, José de Arimatea y Nicodemo, de origen castellano, pertenecientes a la colección Ricart de Barcelona, otra imagen en el Museo Marés de procedencia castellana, un Cristo y un fragmento de la cabeza de José en el Museo Arqueológico de Ibiza, que el autor adscribe al mismo tipo castellano. Conviene destacar que cuando las tallas que han pervivido sólo son las de Jesús o Jesús y José de Arimatea es muy difícil establecer a qué variante pertenecen, pues en la catalana y en la castellana el cuerpo del crucificado adopta la misma posición, por la situación geográfica de Ibiza parece más lógico situar estas tallas entre las de la variante catalana¹⁰³. A

⁹⁷ SCHÄLICKKE, B.: o. cit., p. 54.

⁹⁸ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A.: «Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinage: Saint-Jacques de Compostelle, Saint Isidoro de León et Saint Étienne de Ribas de Sil», *Cahier de Saint-Michel de Cuxa*, Actas del congreso *Liturgie, Arts et Architecture à l'époque romane*, XXXIV (2003), pp. 13-36. VICENS VIDAL, F.: «La idea de la *Passio Christi* en la iconografía musical románica: textos y contextos para una interpretación alegórica», *Codex Aquilarensis*, 21 (2005), p. 93. ABAJO VEGA, N.: o. cit., pp. 108-131.

⁹⁹ ABAJO VEGA, N.: o. cit., pp. 127-128. CARRERO SANTAMARÍA, E.: «El sepulcro: imagen y funcionalidad espacial en la Capilla de la Iglesia de San Justo (Segovia)», *Anuario de Estudios Medievales*, 29/1 (1997), pp. 461-467.

¹⁰⁰ AA. VV.: *Die Holzsulpturen des Mittelalters (1000-1400)*, Schnütgen-Museum. Colonia, 1989, pp. 168-169.

¹⁰¹ SCHÄLICKKE, B.: o. cit., pp. 22-23.

¹⁰² *Ibidem*, pp. 2-3.

¹⁰³ Las características artísticas y su temprana cronología inciden en su ubicación dentro de la tipología catalana.

los grupos recogidos por el investigador alemán hay que añadir las dos imágenes riojanas de los municipios de Valgañón, conocida como Cristo de Bañares¹⁰⁴, y el Cristo de la Pelota de la catedral de Calahorra¹⁰⁵, de Castilla el descendimiento completo de Valdanzo, en Soria¹⁰⁶, otra imagen del Museo Marès de procedencia castellana¹⁰⁷ y los cuatro grupos burgaleses de los municipios de Arauzo de Miel, Porquera de Budrón, en el Museo Marès de Barcelona¹⁰⁸, Torresandino y Vilviestre de Muñó.

En Cataluña, además de la imagen del Louvre, han pervivido nueve grupos, algunos de los cuales se custodian actualmente en Museos extranjeros, en los que consta su procedencia (en el Museo de Berlín, Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, Skulpturengalerie número de inventario 8001 y 8002, y del Museo de Boston, Isabella Stewart Gardner con el número de inventario S 31e2)¹⁰⁹, en el Museo de Arte de Cataluña están los descendimientos de Durro, Tahull, Erill-la-Vall¹¹⁰, otro en el Museo Federico Marès en Barcelona¹¹¹, en Formiguera, en San Juan de las Abadesas (Gerona) y en Viella (Lérida). A los que añadiría las esculturas ibicencas y la talla oscense de Siresa¹¹². Todas las imágenes se pueden datar en el siglo XII, con la excepción del descendimiento de San Juan de las Abadesas, fechado en el año 1251.

Ha sido esta uniformidad iconográfica y la distribución geográfica de las imágenes lo que sirvió a Schällicke para configurar tres grupos, en los que tienen cabida todos los descendimientos lígneos medievales menos el de cronología más tardía, siglo XIV, de Porquera de Budrón, Burgos, que el autor no incluyó

en sus estudios. Schällicke fue el primero en investigar las representaciones del descendimiento en la imaginería medieval, posteriormente F. Bastardes ha mantenido la clasificación realizada por el investigador alemán en su estudio sobre los descendimientos catalanes¹¹³, clasificación que he continuado con algunos matices. Los grupos formados por Schällicke son los siguientes:

- A) *Los descendimientos italianos*. En ellos se representan cinco figuras, entre las que no se incluye a los ladrones. Cristo aparece con las dos manos desclavadas, que sujetan María y Juan. José de Arimatea está sosteniendo el cuerpo de Cristo, abrazado al mismo, y Nicodemo se halla desclavando los pies.
- B) *Los descendimientos castellanos*. Este grupo fue denominado como hispánico por los dos investigadores mencionados, pero, por encontrarse las representaciones conocidas como hispánicas en el área geográfica perteneciente a la corona de Castilla, he pasado a denominar esta variante como castellana.

En la representación de los grupos sitos en Castilla, al igual que en los italianos, se prescinde de los ladrones. La mano derecha de Cristo está desclavada, mientras la mano izquierda aún permanece sujeta a la cruz, como en Cataluña. María sostiene la mano desclavada de Cristo y Nicodemo arranca el clavo de la mano izquierda, mientras Juan contempla la escena en la misma actitud que en un calvario, José está abrazado al cuerpo de Jesús.

¹⁰⁴ GALILEA ANTÓN, A.: *La Pasión en el Arte gótico riojano*, del 29 de marzo al 15 de abril, Fundación Caja Rioja, Logroño, 1996. El Cristo se encuentra en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Tresfuentes, p. 24. «Cuenta la tradición que este Cristo fue realizado en Burgos, y allí fueron a recogerlo unos vecinos de Brañares, localidad para la que había sido encargado. Al pasar por la parroquia de Tresfuentes la yunta de bueyes que lo transportaba se paró ante la iglesia y se negó a continuar el trayecto. Sustituida por otra yunta el resultado fue el mismo, y por este motivo, el Cristo hubo de quedarse definitivamente en este lugar.

¹⁰⁵ SAENZ RODRÍGUEZ, M.: o. cit., pp. 56-57.

¹⁰⁶ ARA GIL, C.A.: *Las Edades del Hombre. La ciudad de seis pisos*, o. cit., n. 113, p. 215.

¹⁰⁷ YARZA LUACES, J.: *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marès/1*. Barcelona, 1991, número de inventario 170.

¹⁰⁸ CARBONELL ESTELLER, E.: *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Fredèric Marès*. Barcelona, 1991, n. 164. p. 221.

¹⁰⁹ SCHÄLICHE, B.: o. cit., pp. 54-55.

¹¹⁰ Número de inventario: 15895, 3915, 3917/3918, respectivamente.

¹¹¹ CATALÀ PASSOLA, G.I.: *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Fredèric Marès*. Barcelona, 1991, n. 62. p. 134.

¹¹² LACARRA DUCAY, M.C.: o. cit., pp. 483-497. La talla fue descubierta en unas obras de restauración de la iglesia de San Pedro, enterrada detrás de un viejo altar de mampostería. Respecto a las tallas ibicencas, como no han pervivido las esculturas de los ladrones, es difícil establecer a qué grupo pertenecen, pero por su entorno cultural y geográfico he considerado más apropiado situarlas con la variante iconográfica catalana. El mismo motivo me ha llevado a situar en este grupo escultórico a la escultura de Siresa.

¹¹³ BASTARDES, F.: *Els devallaments romànic a Catalunya*. Barcelona, 1980.

C) *Los descendimientos catalanes*. Son peculiaridades propias de estos grupos la aparición de los ladrones, representar a Jesucristo con la mano derecha desclavada y el brazo en diagonal, la mano izquierda permanece sujeta a la cruz, el resto de las figuras adopta la misma posición que en los descendimientos castellanos¹¹⁴.

Durante el período románico el descendimiento tiene un gran arraigo en la imaginería catalana¹¹⁵, pero a partir del siglo XIII será Castilla la que demande la casi totalidad de las esculturas.

Puede establecerse cierto paralelismo entre la discontinuidad cronológica que se produce en la aparición de imágenes del descendimiento en Cataluña respecto a Castilla y la expansión del rito romano¹¹⁶. En Castilla perduró durante un período más dilatado de tiempo la litúrgica hispánica o mozárabe, que prohibía cualquier tipo de representación litúrgica. En la intro-

ducción del rito romano influyó la orden cluniacense, que se encontró en este reino un contexto político favorable por la reciente creación de la sede diocesana de Burgos y su vinculación directa a Roma¹¹⁷, en sustitución de la de Oca, que dependía de la sede tarraconense¹¹⁸, también es reseñable el destacado apoyo que brindó Alfonso VI a la expansión del rito romano por sus reinos¹¹⁹. La adopción de esta liturgia en Castilla contó con la oposición del pueblo y de gran parte del clero, así como de algunos obispos, como el de Sasamón, o incluso de algunos frailes cluniacenses. Aunque el canon romano de la misa estaba generalizado cuando se celebró el concilio de Burgos en 1080, hasta 1575 se mantuvieron importantes elementos del rito mozárabe, incluidas fórmulas del ritual¹²⁰.

Dado que se ha relacionado a algunas esculturas del descendimiento con las ceremonias de la liturgia pascual¹²¹, la pervivencia de tallas románicas en Cataluña y tardorrománicas¹²² y góticas en Castilla, no

¹¹⁴ Para un estudio más detallado de la tipología catalana es conveniente seguir a BASTARDES, R.: *Els devallaments romànics a Catalunya*, o. cit. Una exposición más concisa puede encontrarse en su artículo «Importància dels devallaments romànic catalans» («Art Romànic»), t. 13. Barcelona, 1980, pp. 43-44, para una definición de las tipologías.

¹¹⁵ YARZA, J.: *La Edad Media* («Historia del Arte Hispánico»), t. II. Madrid, 1980 (reimpr. 1988), p. 242. PORTELA SANDOVAL, F.J.: «Escultura en Castilla la Vieja y León», *Ciclo de conferencias sobre el gótico en Castilla y León*. Palencia, 1994, p. 30. *Un tema muy románico y de escaso desarrollo en Castilla a diferencia del territorio catalán como es el descendimiento*.

¹¹⁶ BARGAS, J.: «Cultura y arte en los núcleos cristianos (siglos VIII-X)», *Romanismo y germanismo. El despertar de los pueblos hispánicos (siglos IV-X)* («Historia de España»), t. II. Barcelona, 1982, pp. 485-487. [...] penetraron con gran firmeza en la Marca Hispánica los usos litúrgicos propios del mundo franco. En el siglo X ya se había impuesto el canto romano. GARCÍA DE CORTAZAR, A.: «Las formas de institucionalización monástica en la España medieval», *Codex Aquilarensis*, 2 (1988), p. 69.

¹¹⁷ GARRIDO GARRIDO, J.M.: *Documentación de la catedral de Burgos (804-1183)* (Col. «Fuentes Medievales Castellano-leonesas», 13). Valladolid, 1983, pp. 120-122, doc. 61. Urbano declara exenta la diócesis de Burgos y, para poner freno a las ambiciones metropolitanas de Toledo y Tarragona, la somete directamente a la Sede Apostólica. Reconoce, asimismo, su propiedad sobre la villa de Henar y los monasterios de Berlangas y Santa María de Ravanera y toma disposiciones para sustraerles al control del obispo de Toledo.

¹¹⁸ SERRANO, L.: *El obispado de Burgos y Castilla primitiva desde el siglo V al XIII*, t. I. Madrid, 1935-1936, pp. 129-190. En el concilio romano de 1074 se nombra a Jimeno II obispo de Burgos y se aprueba su traslado.

¹¹⁹ LÓPEZ MARTÍNEZ, N.: «Vida cristiana. Camino de Santiago», *Historia de Burgos II (2)*. Burgos, 1986, p. 399. VALDEÓN BARUQUE, J.: «La consolidación del núcleo castellano-leonés», *Feudalismo y consolidación de los pueblos hispánicos (siglos XI-XV)* («Historia de España»), t. IV. Barcelona, 1986, p. 31.

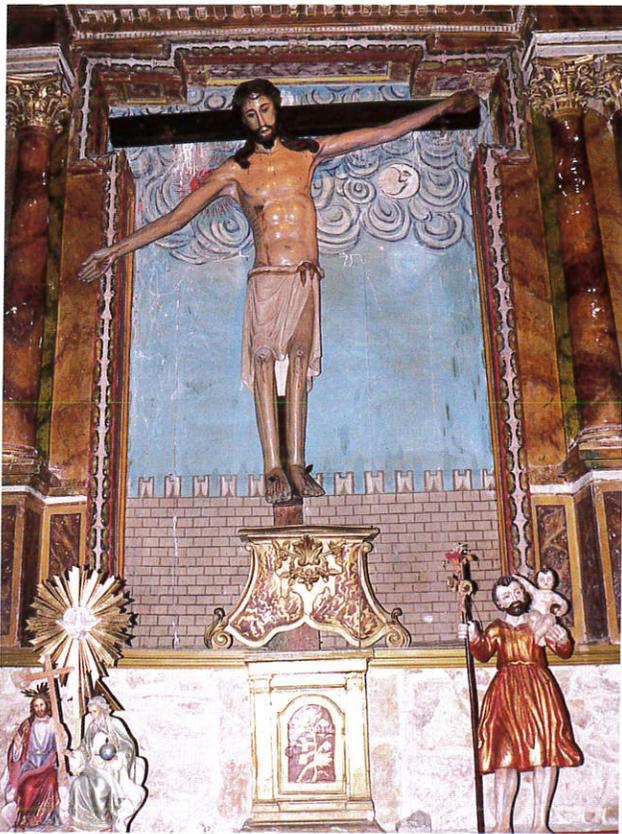
¹²⁰ LÓPEZ MARTÍNEZ, N.: «Vida cristiana. Camino de Santiago», *Historia de Burgos II (2)*, o. cit., pp. 399-401.

¹²¹ ABAJO VEGA, N.: o. cit., pp. 129-130. GUARDIA PONS, M.: «Tesoros medievales», *Descubrir el Arte*, 71 (2005), pp. 42-45. La primera autora ha relacionado con la liturgia a la escultura del Cristo de los Gascones de Segovia y la segunda al descendimiento de Erill-la-Vall. SCHÄLICHE, B.: o. cit., pp. 68-69. Cree que el crucificado del descendimiento de Santa María de Tahull podía articularse, lo que indicaría su participación en rituales pascales.

¹²² La escultura del Cristo de los Gascones de la iglesia de San Justo en Segovia es un crucificado articulable, pero que tenía la misma función que las esculturas mencionadas del descendimiento, participar en las representaciones pascales, ésta sería la escultura castellana más antigua, siglo XII, en desempeñar esa función. Su origen se establece en la zona de Gasuña, según la tradición fue traída por gascones y alemanes, áreas geográficas donde el rito romano se había impuesto con anterioridad. Para más información sobre la talla véase CEBALLOS-ESCALERA, I. DE: *Segovia monumental*. Madrid, 1953, p. 52; ALCOLEA, S.: *Segovia y su provincia* (Guías artísticas de España). Barcelona, 1958, p. 45; HERBOSA, V.: *El románico de Segovia*. Lancia, León, 1999, p. 79; CASTÁN LANASPA, J.: «Cristo yacente llamado "de los Gascones"», en *El Árbol de la Vida. Catálogo de la Exposición Las Edades del Hombre*. Segovia, 2003, pp. 355-356; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.J.: «El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucificados articulados españoles», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* LXIX-LXX. Valladolid (2003-2004), p. 238; HUERTA HUERTA, P.L.: «Cristo de los Gascones», *Segovia* («Enciclopedia del Románico de Castilla y León»), t. III. Aguilar de Campoo, 2007, pp. 1412-1414.

existe ninguna anterior al siglo XIII, podría estar relacionada con la diferencia cronológica con que se adopta el rito romano y con su distinto grado de aceptación. La relación que se ha establecido con los monasterios también podría explicarse por su papel como introductores de la nueva liturgia.

Las esculturas castellanas románicas que se han conservado pertenecen a las iglesias parroquiales de Arauzo de Miel, Burgos, y San Esteban de Segovia. La imagen segoviana es la más antigua¹²³, se ha datado a finales del siglo XII¹²⁴ o principios del siglo XIII¹²⁵ y la burgalesa hacia mediados de la centuria¹²⁶. Son es-



Descendimiento de Arauzo de Miel

culturas de gran tamaño, superan los 255 centímetros de altura, del grupo del descendimiento de San Esteban han pervivido las tallas de María y san Juan, en Arauzo sólo la escultura del crucificado, aunque, creo que hasta el siglo XIX, mantuvo la talla de José de Arimatea, que se retalló para conferir a la imagen una apariencia más moderna (desaparición de la corona, retallado del cabello, retallado del rostro e incisiones en la frente, retallado de la anatomía del tórax, con la desaparición de las costillas por el lado izquierdo, y la transformación del abdomen). De la pervivencia de la escultura de José dan testimonio las dos marcas que aún pueden apreciarse en la madera, en el lado derecho se ha eliminado parte del reborde del paño de pureza, y en el izquierdo se aprecia pérdida de material por encima del *perizonium*, a la altura de la cadera.

2. LA VIRGEN

Las primeras representaciones de la Virgen son paleocristianas y se encuentran en las catacumbas de Priscila y Domitila, datadas en torno al siglo II, en ellas se representa a María sedente y con el Niño en brazos. Las imágenes erguidas también son una creación del arte paleocristiano, pero de cronología más tardía, el primer ejemplar conocido está en el *Cemeterium Maus* y se ha datado en el siglo IV. Estas dos variantes iconográficas pasan a Bizancio, donde a la Virgen sedente se la conoce como Panagia Nikopoia o Kyriotissa, y a la erguida como Panagia Hodegitria.

2. Vírgenes sedentes románicas

La representación de la Virgen sedente con el Niño se remonta al arte paleocristiano de las catacumbas, el tema se mantiene en las representaciones bidimensionales bizantinas, porque las esculturas en bulto redondo desaparecen con el Bajo Imperio Romano. Todas las imágenes marianas se vieron afectadas por la virulencia iconoclasta bizantina y no se recuperarán hasta el segundo concilio de Nicea (787), en el que se establece un corpus doctrinal en torno a las imágenes, del

¹²³ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.J.: «Imaginería románica», *Actas del curso Arte Antiguo y Medieval en la Ribera del Duero I*, o. cit., pp. 207-208. ARA GIL, C.J.: «La imaginería y la escultura funeraria en el románico burgalés», *El arte románico en el territorio burgalés*. Burgos, 2004, p. 242.

¹²⁴ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J.M.: «San Esteban», *Segovia* («Enciclopedia del Románico de Castilla y León»), t. III, o. cit., pp. 1383-1385.

¹²⁵ ARA GIL, C.J.: «Escultura de Cristo Crucificado. Iglesia de San Esteban, Segovia», *Las Edades del Hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León*. Valladolid, 1988, n. 27, p. 71.

¹²⁶ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.J.: «Imaginería románica», *Actas del curso Arte Antiguo y Medieval en la Ribera del Duero I*, o. cit., pp. 207-208. ARA GIL, C.J.: «La imaginería y la escultura funeraria en el románico burgalés», *El arte románico en el territorio burgalés*, o. cit., p. 242.

que destaca el siguiente texto: *sean restablecidas junto a la cruz preciosa y salvífica las santas y veneradas imágenes de Nuestra Señora Inmaculada la santa Madre de Dios*¹²⁷. No será hasta el siglo XI cuando se constante un incremento importante de esculturas de tema mariano¹²⁸. En las centurias siguientes adquieren un mayor protagonismo las obras de Europa occidental¹²⁹. Las primeras esculturas marianas del occidente europeo se remontan al reinado carolingio de Wessex, quien encargó, en torno al año 725, esculturas en oro y plata de los apóstoles, el Salvador y la Virgen, pudiendo considerarse como las esculturas occidentales exentas más antiguas del período medieval¹³⁰.

Ha pervivido el extracto de un texto del papa san Alberto Magno que sirve para ilustrar la importante demanda de esculturas marianas exentas durante el siglo XIII:

*También la iglesia canta: ¡Oh, dulce María!, que los artistas hacen con tanto esplendor, tanto celo y tanta cultura, con preferencia sobre las imágenes de otros santos, y que los fieles veneran con tanta alegría, antes que a cualquier otra. ¿No veis que las iglesias están llenas de la imagen de María? Esto es señal evidente de que todo corazón debe estar lleno de su memoria*¹³¹.

Las representaciones románicas y góticas de la Virgen en majestad, Panagia Nikopoia, derivan de un icono realizado en tabla, atribuido a san Lucas, que se custodia en la iglesia de San Marcos de Venecia¹³², según la tradición fueron los cruzados quienes trasladaron la tabla desde Constantinopla a Venecia. La Virgen Nikopoia es la que da la victoria en las batallas, en Burgos se conserva una imagen que deriva de este

icono bajo la advocación de Virgen de las Batallas, datada en el primer tercio del siglo XIII¹³³.

Al igual que las tallas de los crucificados, las imágenes que han pervivido deben su supervivencia a la gran devoción que se les ha profesado, la mayoría han llegado a nuestros días gravemente mutiladas, en algunas ha desaparecido la figura infantil, la corona, los brazos, y, en ocasiones, las rodillas. El motivo de estos cambios era adaptar las esculturas a los nuevos gustos estéticos, convirtiéndolas en Vírgenes vestidas, la transformación de estas imágenes de culto se realizó a partir del siglo XVII¹³⁴.

Todas las esculturas exentas responden a unas mismas características: María aparece como trono de sabiduría, con el Niño sedente en el centro del regazo, ambos hieráticos, es el modelo que va a seguir la imaginería románica y que servirá de partida a las esculturas góticas.

Las esculturas marianas exentas del período románico se realizaron en distintos materiales, las había que partían de un armazón de madera que se recubría con placas de oro, plata, cobre y bronce, y se decoraban con piedras preciosas, en otros casos se hacían íntegramente en metal y las más frecuentes eran las talladas directamente en madera y policromadas¹³⁵.

3. Vírgenes sedentes románicas del Duero oriental

Al igual que sucede en las representaciones del crucificado, en las de la Virgen se han utilizado diferentes materiales. No existe ninguna esculpida en marfil, pero sí se conservan tallas de metal y de madera, y algunas en las que coexisten ambos.

¹²⁷ GÓMEZ RASCÓN, M.: *Theotókos. Vírgenes medievales de la diócesis de León*. León, 1996, p. 14.

¹²⁸ PIJOÁN, J.: *El arte románico, siglos XI y XII* («Historia general del Arte», t. IX). Madrid, 1980, p. 335.

¹²⁹ GÓMEZ RASCÓN, M.: *Theotókos. Vírgenes medievales de la diócesis de León*, o. cit., p. 15.

¹³⁰ Sobre la reaparición de las esculturas de bulto redondo en Europa occidental durante la Edad Media hay dos teorías estudiadas por C. Fernández Ladreda, la primera sitúa su reaparición a finales del siglo X en Francia, en una escultura de Clermont-Ferrand mandada hacer por el obispo Esteban II hacia el año 946, y la segunda apunta al período carolingio y adelanta su cronología al siglo VIII, en torno al año 725, cuando el rey de Wessex manda hacer esculturas de los apóstoles, el Salvador y la Virgen en oro y plata. Ésta es la fecha de partida que defiende Ladreda. FERNÁNDEZ LADREDA, C.: *Imaginería medieval mariana*. Navarra, 1988, p. 17.

¹³¹ REGAMEY, P.: *Los mejores textos sobre la Virgen María*. Madrid, 1975, p. 218. Lo cita GÓMEZ RASCÓN, M.: *Theotókos. Vírgenes medievales de la diócesis de León*, o. cit., pp. 15-16.

¹³² SAENZ RODRÍGUEZ, M.: o. cit., p. 61.

¹³³ ARA GIL, C.J.: «La imaginería y la escultura funeraria en el románico burgalés», o. cit., p. 232. En el territorio castellano-leonés se conservan otras esculturas de carácter similar: la Virgen de Husillos (Museo Diocesano de Palencia) y la Virgen de Artajona (catedral vieja de Salamanca).

¹³⁴ SÁNCHEZ MARCOS, M.: «La Virgen de las Nieves. Transformaciones de una imagen vestida», *Codex Aquilarensis*, 9. Aguilar de Campoo (1993), pp. 108-111.

¹³⁵ YARZA LUACES, J.: *Esmaltes medievales. De Limoges a Silos*, o. cit., p. 17.

A. Esculturas realizadas en metal

En Castilla y León se han conservado interesantes ejemplares sedentes de María, algunas sirvieron como portadoras de reliquias y a otras se les dio un uso eucarístico, para ello tenían un hueco en la zona trasera de la imagen. Destaca la Virgen de la Vega de la catedral salmantina. De cronología más avanzada es la Virgen de las Batallas burgalesa, datada entre 1225 y 1235. Esta escultura perteneció al monasterio de San Pedro de Arlanza hasta la exclaustación de 1837. Se puede relacionar con otras imágenes realizadas en el mismo material, como la Virgen de Husillos, actualmente en el Museo Diocesano de Palencia, y la del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, de cronología anterior a las castellanas, de éstas sólo en la escultura palentina se pudo dar un uso eucarístico¹³⁶, la Virgen de las Batallas burgalesa se empleó para albergar reliquias¹³⁷. A pesar de la cercanía cronológica existente entre la talla palentina y la burgalesa, la segunda manifiesta un lenguaje románico, mientras en la primera se ha dado paso al gótico. No está clara su procedencia, pero pueden ser obras importadas de Limoges¹³⁸.

Las esculturas elaboradas en metal se pueden trabajar en diferentes materiales, la imagen salmantina se talló en madera y se recubrió con chapas de cobre dorado y bronce, la burgalesa está realizada en cobre dorado y esmaltado.

La Virgen de las Batallas se adapta a la misma iconografía que las esculturas realizadas en madera. Ambas figuras están frontales y se ha roto ligeramente el eje de simetría con el suave desplazamiento del Niño hacia la rodilla izquierda. Todas las Vírgenes llevan una corona de aro ancho decorado con pedrería del que sobresalen algunos florones. En las obras ejecutadas a principios del siglo XIII el cabello asoma en las sienes. Todas tienen los ojos muy grandes, la mano derecha adelantada, como si en origen hubiera sujetado algún objeto o flor, con la izquierda sostienen al

Niño por el brazo o por la rodilla, rompiendo con el eje de simetría de las esculturas de la centuria anterior. Las piernas y los pies están paralelos.

María cubre su cabeza con un velo, sin volumen, que se ajusta a la cabeza y el cuello, en las esculturas del siglo XII existe eje de simetría en la distribución del manto y de la túnica o brial, en la Virgen de las Batallas éste se mantiene.

El Niño está coronado y repite los rasgos faciales maternos en todas las esculturas, con la mano derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sostiene



Virgen de las Batallas. Museo de Burgos (Depósito del Museo del Prado)

¹³⁶ ANDRÉS ORDAX, S.: «Arte románico», en *Historia de Burgos II. Edad Media*. Burgos, 1987, pp. 74-75. AA.VV.: *The Keir Collection of Medieval Works of Arts*. Sothebys's. Nueva York, 1997, pp. 60-63, 202-204. ELORZA GUINEA, J.C., y YARZA LUACES, J.: *La Virgen de las Batallas*. Acciona-Museo del Prado. Madrid, 1998. CASTILLO IGLESIAS, B.: «La Virgen de las Batallas», Catálogo de *Las Edades del Hombre. Memorias y Esplendores*. Palencia, Salamanca, 1999, pp. 45-47. YARZA LUACES, J.: «Las imágenes hispanas de la Virgen de Limoges», Catálogo *De Limoges a Silos*, o. cit., pp. 196-203. CASTILLO IGLESIAS, B.: «Virgen de las Batallas» en el Catálogo de *Las Edades del Hombre. Time to Hope*. Nueva York, 2002, pp. 253-256. NUÑO, J., y RODRÍGUEZ, A.: «Virgen de las Batallas "Museo de Burgos"», Burgos IV, *Enciclopedia del Románico de Castilla y León*, o. cit., pp. 2378-2380. ARA GIL, J.C.: «La imaginería y la escultura funeraria en el románico burgalés», o. cit., pp. 232-233.

¹³⁷ FLÓREZ, H.: o. cit., p. 151.

¹³⁸ YARZA LUACES, J.: «Las imágenes hispanas de la Virgen de Limoges», Catálogo *De Limoges a Silos*, o. cit., p. 17.

ne el libro cerrado. Las piernas están paralelas. Viste con manto y túnica.

No se ha conservado ninguna imagen románica del área que nos ocupa con armazón de madera y revestida de plata u oro.

Aunque los relatos legendarios la relacionan con Fernán González, en su afán por ensalzar el monasterio, tiene que fecharse en los años iniciales del siglo XIII, coincidiendo con el obispado de Mauricio, datación que se refleja en la pérdida del eje de simetría. Puede considerarse como una pieza de transición.

B. Esculturas lúneas

El número de tallas marianas conservadas es muy superior al de crucificados, en la provincia de

Burgos su número se iguala al de éstos, seis tallas de los municipios de: Ameyugo¹³⁹, Aranda de Duero (procedente del monasterio benedictino de Tórtoles de Esgueva)¹⁴⁰, Arenillas de Río Pisuerga¹⁴¹, Museo de Burgos (procedente del municipio de Buniel)¹⁴², Gumiel de Izán (procedente del despoblado de Tremello)¹⁴³, Museo Marés (procedente de la localidad de Puenteadura)¹⁴⁴, Villarcayo (procedente del monasterio cisterciense de Vileña)¹⁴⁵. En Palencia tres: Aguilar de Campoo (Virgen de Grijera), Melgar de Suso y en Palencia Virgen de Rocamadador¹⁴⁶. En Segovia han pervivido quince tallas: Aldeonte¹⁴⁷, Armuña¹⁴⁸, Carbonero el Mayor¹⁴⁹, Castrillo de Sepúlveda¹⁵⁰, Cuéllar¹⁵¹, Espirido¹⁵², Maza-gatos¹⁵³, Muñoveros¹⁵⁴, Navares de las Cuevas¹⁵⁵, Párraces¹⁵⁶, Requirjada¹⁵⁷, dos en el Museo de Segovia¹⁵⁸, Colección Marqués de Lozoya¹⁵⁹, Turégano¹⁶⁰. En Soria se conservan siete tallas de: Centera

¹³⁹ HUIDOBRO SERNA, H.: *Las peregrinaciones jacobeanas*, t. II. Madrid, 1950. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.J.: «Imaginería románica», *Actas del curso Arte Antiguo y Medieval en la Ribera del Duero I*, o. cit., pp. 189-231. RODRÍGUEZ PAJÁRES, E.: «Ameyugo», *Inmaculada*, Catálogo de la Exposición, catedral de la Almudena, Madrid, mayo-octubre 2005, Salamanca, 2005, *Inmaculada*, Catálogo de la Exposición, catedral de la Almudena, Madrid, mayo-octubre 2005, Salamanca, 2005, pp. 66-68.

¹⁴⁰ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.J.: «Imaginería románica», *Actas del curso Arte Antiguo y Medieval en la Ribera del Duero I*, o. cit., pp. 189-231. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.J.: «Tórtoles de Esgueva. Virgen», *Burgos* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. IV, 2002, p. 2894. ARA GIL, C.J.: «La imaginería y la escultura funeraria en el románico burgalés», *El arte románico en el territorio burgalés*. Burgos, 2004, pp. 233-235.

¹⁴¹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.J.: «Imaginería románica», *Actas del curso Arte Antiguo y Medieval en la Ribera del Duero I*, o. cit., pp. 189-231.

¹⁴² MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.J.: «Imaginería románica», *Actas del curso Arte Antiguo y Medieval en la Ribera del Duero I*, o. cit., pp. 189-231. NUÑO GONZÁLEZ, J.: «Burgos. Museo», *Burgos* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. II, o. cit., p. 820.

¹⁴³ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.J.: «Imaginería románica», *Actas del curso Arte Antiguo y Medieval en la Ribera del Duero I*, o. cit., pp. 189-231.

¹⁴⁴ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.J.: «Imaginería románica», *Actas del curso Arte Antiguo y Medieval en la Ribera del Duero I*, o. cit., pp. 189-231. «Virgen con el Niño (Museo Frederic Marès. Barcelona)», en *Burgos* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. IV, o. cit., pp. 2485-2486. ARA GIL, C.J.: «La imaginería y la escultura funeraria en el románico burgalés», o. cit., pp. 233-235.

¹⁴⁵ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.J.: «Imaginería románica», *Actas del curso Arte Antiguo y Medieval en la Ribera del Duero I*, o. cit., pp. 189-231. «Tórtoles de Esgueva. Virgen» («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. IV, 2002, p. 2894. ARA GIL, C.J.: «La imaginería y la escultura funeraria en el románico burgalés», *El arte románico en el territorio burgalés*. Burgos, 2004, pp. 233-235.

¹⁴⁶ HUERTA HUERTA, P.L.: «Museo Parroquial de San Miguel», *Palencia* («Enciclopedia del Románico de Castilla y León»), t. I. Aguilar de Campoo, 2002, pp. 184-185. «Melgar de Yuso», *Palencia*, t. II, o. cit., p. 1084. «Iglesia de San Marcos», *Palencia*, t. II, o. cit., p. 1262.

¹⁴⁷ AA.VV.: «Aldeonte», *Segovia* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. III. Aguilar de Campoo, 2007, p. 1867.

¹⁴⁸ ALVÁREZ MARCOS, C.A.: «Armuña», *Segovia* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. I, o. cit., pp. 307-308.

¹⁴⁹ «Carbonero Mayor», o. cit., p. 436.

¹⁵⁰ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J.M.: «Castrillo de Sepúlveda», *Segovia* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. III. Aguilar de Campoo, 2007, pp. 473-474.

¹⁵¹ MORENO BLANCO, R.: «Cuéllar», *Segovia* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. I. Aguilar de Campoo, 2007, pp. 624-626.

¹⁵² ALVÁREZ MARCOS, C.: «Espirido», *Segovia* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. II. Aguilar de Campoo, 2007, pp. 701-702.

¹⁵³ MARTÍN GARCÍA, C.: «Maza-gatos», *Segovia* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. II, o. cit., p. 924.

¹⁵⁴ HERNÁNDEZ GARCÍA DE BARRERA, I.: «Muñoveros», *Segovia* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. II, o. cit., pp. 975-976.

¹⁵⁵ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J.M.: «Navas de las Cuevas», *Segovia* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. II, o. cit., pp. 996-998.

¹⁵⁶ RUIZ HERNANDO, J.A., y HERNÁNDEZ GARCÍA DE BARRERA, I.: «Párraces», *Segovia* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. II, o. cit., p. 1078.

¹⁵⁷ ALVÁREZ MARCOS, C.: «Requisada», *Segovia* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. II, o. cit., pp. 1185-1186.

¹⁵⁸ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J.M.: «Museo de Segovia», *Segovia* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. II, o. cit., p. 1578.

¹⁵⁹ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J.M.: «Virgen de Lozoya», *Segovia* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. II, o. cit., pp. 1576-1577.

¹⁶⁰ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J.M.: «Turégano», *Segovia* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. II, o. cit., pp. 1751-1752.



Virgen de las Madres Benedictinas de Aranda de Duero

de Andaluz¹⁶¹, Ontalvilla de la Vallorba¹⁶², Santa de Huerta¹⁶³, Villar del Campo¹⁶⁴, dos en la parroquial de Vinuesa¹⁶⁵ y Yanguas¹⁶⁶. En Valladolid han pervivido: cinco tallas en el Museo Diocesano de Valladolid¹⁶⁷, una en el Museo del monasterio de San Joaquín y Santa Ana y otra en el Santuario Nacional de la Gran Promesa¹⁶⁸.

Se podrían establecer una serie de características comunes a estas tallas, que son las siguientes:

María

- a. *Posición del cuerpo.* A nivel compositivo desempeña un papel muy importante el lugar que ocupa el Niño respecto a su Madre. Las imágenes más antiguas son aquellas en las que Jesús se encuentra en el centro del regazo materno, María como *sedes sapientiae* o Virgen Majestad, manteniéndose el eje de simetría. La Virgen aparece como un ser impassible, frontal, que sujeta sobre la parte central de su regazo al Niño, sus brazos adelantados simulan los de un trono. Conforme se aproxima el período final del estilo románico aparecen imágenes que tienen la cabeza del Niño girada hacia la derecha y posteriormente con el Niño desplazado hacia la pierna izquierda, sirva como ejemplo la imagen burgalesa de Gumiel de Izan.
- b. *La cabeza.* Todas las cabezas se mantienen frontales y llevaban o conservan la corona y el velo, éste puede ocultar completamente el cabello, o permitir que asome un poco a la altura de las sienas. En los rostros destacan los grandes ojos almendrados y la larga nariz, que contrasta con el poco espacio reservado a la boca y la barbilla. Los labios son finos.

¹⁶¹ HUERTA HUERTA, P.L.: «Centera de Andaluz», *Soria* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. III. Aguilar de Campoo, 2002, pp. 389-390.

¹⁶² NUÑO GONZÁLEZ, J.: «Ontalvilla de la Vallorba», *Soria* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. II, o. cit., pp. 749-750.

¹⁶³ NUÑO GONZÁLEZ, J.: «Santa María de Huerta», *Soria* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. II, o. cit., p. 905.

¹⁶⁴ HUERTA HUERTA, P.L.: «Villar del Campo», *Soria* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. III. Aguilar de Campoo, 2002, p. 1245.

¹⁶⁵ HUERTA HUERTA, P.L.: «Vinuesa», *Soria* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. III, o. cit., pp. 1265-1266.

¹⁶⁶ NUÑO GONZÁLEZ, J.: «Esteras de Lubia», *Soria* («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), t. I. Aguilar de Campoo, 2002, p. 448. Este autor la fecha a la Virgen que procede de la ermita de la Virgen de la Misericordia en el primer tercio del siglo XIII, a pesar de su arcaísmo considero que su cronología se puede posponer al siglo XIV.

¹⁶⁷ ARA GIL, C.J.: «Museo Diocesano», Valladolid («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»). Aguilar de Campoo, 2002, pp. 454-457. RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J.M.: «Virgen con el Niño» inv. 4640, Valladolid («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), o. cit., p. 460.

¹⁶⁸ ARA GIL, C.J.: «Museo Diocesano», Valladolid («Enciclopedia del Románico en Castilla y León»), o. cit., p. 461. «Santuario de la Gran Promesa», o. cit., pp. 462-464.

- c. *El cuerpo.* En las esculturas más antiguas ambos brazos están en ángulo recto, las que tienen la mano derecha con los dedos índice, corazón y pulgar unidos, como si sostuviera un fruto o una flor y la izquierda extendida, como protegiendo al Niño, responden a un estilo más avanzado, algunas tallas han perdido ambas manos. Lo habitual es que las piernas estén paralelas y tengan forma tubular, los pies también se mantienen paralelos.
- d. *Indumentaria.* Todas cubren la cabeza con un velo que se ajusta a ambos lados del rostro y sobre los hombros. La disposición del manto muestra dos variantes, en la primera está unido a la altura del cuello y se separa desde allí para dejar asomar las manos, por la parte inferior queda por debajo de las rodillas y en el extremo inferior forma una horizontal, o una horizontal con una pequeña elevación bajo ambas rodillas. En la segunda el manto aparece desde la zona de la espalda y se extiende sobre el pecho, dejando una parte de éste sin cubrir, la segunda variante, por lo general, es la más avanzada. De la túnica, en algunos casos, no se percibe el cuello, oculto bajo el manto, y en otros asoma bajo el manto con forma circular, por la parte inferior se extiende sobre la peana. Los zapatos son puntiagudos.

Jesús

- a. *Posición del cuerpo.* Suele estar en el centro del regazo materno, pero en el período tardorrománico puede apreciarse un desplazamiento hacia la pierna izquierda materna.
- b. *La cabeza.* Todos están coronados, algunos inclinan suavemente la cabeza hacia abajo y otros la mantienen frontal. Suelen repetirse en el rostro los rasgos maternos. Lo más frecuente es que el cabello se ajuste al rostro y oculte ambas orejas.
- c. *El cuerpo.* En la mayoría de las esculturas se han perdido ambas manos o una de ellas. En las imágenes que han conservado la derecha está en actitud de bendecir y con la izquierda sostiene el libro. Las piernas están paralelas y los pies descalzos a la misma altura.
- d. *La indumentaria.* En algunos casos sólo viste con una túnica y en otros ésta se cubre con un manto que deja libre el brazo derecho.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El patrimonio escultórico exento del período románico es muy rico en el Duero oriental, destacando, a nivel numérico, las imágenes marianas sobre las del crucificado. Conviene reseñar que se conservan algunas representaciones escultóricas que adquieren un especial protagonismo por su escasez iconográfica, concretamente las del descendimiento de Arauzo de Miel (Burgos) y de San Esteban de Segovia. La del crucificado articulado, Cristo de los Gascones, de Segovia y el crucificado de tipología germánica de Espinosa de Cervera en la provincia de Burgos. A las esculturas que destacan por su interés iconográfico hay que sumar aquellas que adquieren relevancia por su elevado nivel artístico, sirvan como ejemplo los crucificados de Oña y de Aguilar de Campoo o la Virgen de Puente-dura, que se custodia actualmente en el Museo Marès.



Virgen de Puente-dura. Museo Frederic Marès. Foto de Ramón Muro

