

LOS CRUCIFIJOS GÓTICOS DOLOROSOS RIOJANOS Y NAVARROS EN EL SIGLO XIV: ORIGEN Y DESARROLLO

Angela Franco

El crucifijo gótico doloroso, cuyos caracteres iconográficos y estilísticos aparecen sólidamente definidos en el siglo XIV, presenta unas intrincadas y discutidas premisas iconográficas en cuya expansión europea participa activamente nuestro país, siendo preciso añadir el papel desempeñado por las predicaciones y literatura religiosa, aspecto en ocasiones olvidado y que sin embargo ejerce un influjo primordial sobre la tipología de esta clase de imágenes, que nacen, en efecto, unidas a un profundo sentido devocional —el *Dévot Christ* de Perpignan viene citado con el propio apelativo ya desde los primeros documentos a él referentes— y milagroso —gran parte de ellos, especialmente los alemanes renanos y vesfálicos, los más dramáticos, portan sobre sí gran fama de milagrosos.

Dos son los elementos constitutivos del tema: la cruz y el crucificado, aquella susceptible de presentarse de tres formas: a) la típica latina de madera lisa, b) la cruz de gajos o *écôtée* y c) la cruz en ípsilon, prácticamente desconocida hasta el s. XIV, la cual en unión con el crucificado forma los ejemplos más típicos de nuestro género iconográfico y que han llamado más la atención a la devoción popular, sin menoscabar, sin embargo, la llamada a la contrición del fiel que se postra ante otro crucificado clavado en cruz de cualquiera de los dos primeros modelos. La cruz de gajos, considerada como “*arbor vitae*”, tiene un lejano origen en el s. VI; Géza de Francovich¹ cita el primer ejemplo en una

1. Géza de Francovich: “*L’origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso*”, Sonderheft aus dem Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, II, Band 1938, Leipzig, pp. 143-261; Thoby, Paul: “*Le Crucifix des origines au Concile de Trente*”, Nantes, Bellanger, p. 36; Gastón de Gotor, A.: “*El Crucifijo y el arte*”, Zaragoza, 1944, p. 8.

ampolla de oro palestina de la catedral de Monza, y luego una larga serie para Alemania, algunos menos para Inglaterra y Francia, escasos para los Países Escandinavos, España, Hungría e Italia. Un importante inspirador es la bellísima miniatura del temprano s. IX, del Evangelionario de la Pierpont-Morgan Library de Nueva York, de un arte lleno de expresividad, de hondo e intenso dramatismo obtenido no sólo por los propios gajos de la cruz, sino también por la expresividad de las figuras, especialmente Cristo inclinado hacia su izquierda con rostro dolorido y las nubes dibujadas superiormente en las que palpita un sincero hálito humanizado, viéndose entre ellas la mano del Padre Eterno².

Nuestro país desempeña un papel sumamente interesante como premisa, siendo preciso consignar la importancia del área catalana al respecto —miniatura catalana del Museo Episcopal de Vic, fechado en 1066, grupo en piedra de la Crucifixión de fines del s. XII de la catedral de Gerona, Calvario de la primera mitad del s. XIII del Museo de Arte de Cataluña, procedente de Tragó de Noguera—, aunque también participa activamente el área castellana³.

El tercer tipo de cruz, en ípsilon, representativo de la escuela renana, donde aparece la variedad de largos brazos transversales que nacen desde abajo en esculturas, con su origen en el s. XI o XII⁴, no tiene apenas vigencia en nuestro país —como premisa no he encontrado ningún ejemplo en ninguna de las manifestaciones artísticas, miniatura, escultura, pintura— pues del s. XIV solamente existe un ejemplo, y éste de carácter foráneo, el monumental crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina, cuya perfección técnica y asombrosa calidad artística hacen sospechar se trate de una obra o bien importada o encargada a un artista extranjero o conocedor del arte europeo; el pequeño crucificado en relieve que se encuentra en el sepulcro del obispo Bernardo en la catedral de Sigüenza con cruz en forma de V naciendo los brazos en base, como en la miniatura del convento de Zwette (Man. 14, F. 135) de hacia 1220, es ya del s. XV finales o comienzos del XVI.

Ambos tipos de cruz ofrecen un simbolismo por el momento sujeto a una doble teoría: a) por una parte Géza considera aquella derivada de la horca, especie de patíbulo o instrumento introducido bajo Justiniano; b) la otra teo-

2. Thoby, P.: op. cit. lám. XIII, n.º 29 bis; también la cita Shiller, Gertrud: *“Iconography of Christian Art”*, London, Lund. Humhies, 1971, vol. III lám. 388.
3. Estudio ampliamente el tema en *“El Crucifijo gótico doloroso en España en el s. XIV y sus relaciones con Europa”* (inédito).
4. Réau, Louis: *“Iconographie de l’art chrétien”*, París, Press Universitaires, 1955, II, 2 p. 483; Gascón de Gotor, A.: op. cit. p. 8 estudia cuatro tipos de cruces en el arte: decussata, en tau, en ípsilon e immissa.

ría, defendida por Strucken⁵ y Réau⁶ es la que considero más dentro del ánimo del sentir medieval; está avalada por la amplia literatura mística desarrollada en Europa ya desde el temprano s. XI; es la mística afectiva representada por S. Bernardo (+1153), Hugo de S. Víctor, Isaac de l'Etoile, del s. XII en Francia, S. Amadeo de Lausana en Suiza, S. Elredo de Rielvaux en Inglaterra y en pleno s. XIII por la gigantesca figura de S. Buenaventura en su obra específica "Lignum vitae", escrita con un fin didáctico; imagina un árbol en el que aparece Cristo crucificado sobre el tronco y con los brazos sobre las dos ramas superiores, de las cuales, como de las cuatro inferiores, van saliendo frutos hasta doce a partir del origen, siguiendo hasta la propia Pasión: el tronco es el lignum vitae; la cruz, frutex salvificus/ vivo fonte rigatus/ cuius flos aromaticus/ fructus desideratus. El Arbol de Vida viene ya cantado en el Pange lingua de Venancio Fortunato, teniendo su origen en la leyenda del Arbol del Paraíso.

Nuestro santo franciscano, como el propio S. Francisco, derrama en sus sermones lágrimas ardientes y se siente transportado en éxtasis ante los dolores de Cristo; la propia Iglesia, el pueblo, multiplica las solemnidades pasionales, vivo reflejo del agudo sufrimiento social ante el dramático acontecimiento que asolará Europa, la peste del año 1348, que diezma más de una tercera parte de su población⁷. Y ya la propia conciencia religiosa de salvar los Santos Lugares por medio de las Cruzadas, siglos antes, brinda un ambiente propicio a todo este tipo de exaltaciones religiosas que llegan a su momento álgido en el s. XIV. El Bienaventurado Suso escribe el Libro de la Sabiduría Eterna que junto con las Revelaciones de Santa Brígida acentúan el sentido dramático en que vivía inmersa la sociedad en esa centuria. También se encuentran dentro de la literatura del dolor los Ejercicios de Tauler sobre la Pasión del Señor y el propio Libro de la Pasión.

Esta literatura religiosa, contemporánea en ocasiones de significativas obras de arte, particularmente en Italia, aparece estrechamente ligada a ellas, no pudiéndose a veces discernir, cuál influye sobre cuál, siendo quizá más lógico aceptar mutuas interdependencias.

A la cruz hay que unir el crucificado, del que ya en época románica hay una larga serie imbuida de gran expresividad y dramatismo. Al respecto es preciso consignar el Descendimiento —s. XII— que procedente de Erill la Vall, se expone en el Museo de Vic; al dolor de María y S. Juan ante la cruz se añade la profunda expresión dramática contenida del Salvador; surgido

5. Strucken, M.: "Literarische und Kunstlerische Queller des Gabel-Kruzifixus", Dusseldorf, 1928, cfr. Géza, op. cit. p. 147.
6. Réau, L.: op. cit. II, 2, p. 483.
7. Ara Gil, Clementina-Julia: "Escultura gótica en Valladolid y su provincia", Valladolid, Inst. Cult. Simancas, Excma. Dip. Prov. 1977, p. 89.

este magistral conjunto en la cuenca alta del Noguera Ribagorzana en plena región pirenaica, aislada de regiones ricas en arte, parece improbable un nacimiento espontáneo, antes bien, como piensan Cook y Gudiol es posible una influencia oriental que hasta el momento no ha sido dada discernir⁸. Este Descendimiento es sin duda alguna precedente del de Santa María de Tahull, hoy en el Museo de Arte de Cataluña, cuyo parentesco ya fue notado por Kingsley Porter⁹, crucificado que ha sido justamente relacionado por Géza con los vesfálicos de Lage (1280-90), Coesfeld y Haltern (1290-1300) en cuya fecha es preciso datar el catalán.

De mediados del s. XIII es el crucifijo de tradición románica, de expresión contenida, intensa y patética, de procedencia española, que se exhibe en el Instituto de Arte de Chicago, corpulento, ya muerto, de tres clavos, ojos caídos como las cejas que señalan los trazos del rictus de dolor en la frente, como el Cristo del Museo Provincial de Salamanca, de fines de siglo, muy movido de cuerpo, però dentro de un carácter arcaizante¹⁰, parecido en cuanto a la inclinada estructura corpórea al de Cortes —Navarra— de la misma época; es una actitud forzada como lo es la del crucifijo perteneciente al Calvario de Tamarite, en la iglesia parroquial.

El dramatismo va en aumento a fines del s. XIII y primera mitad del XIV en un grupo de crucifijos precedentes de la exuberante escuela castellana en la que hay que incluir uno de Santa María de Olite, correspondiente al segundo tercio de siglo, en cuya orientación estilística no dudo intervinieran corrientes artísticas foráneas, como diré luego, pero más referibles a un clima psicológico que propiamente artístico, pues están impregnados del genio hispano. El sufrimiento atemperado del Crucifijo de San Millán de los Balbases, se torna exasperado en el gótico más antiguo de Santa María de Olite, del primer ventennio del s. XIV¹¹. Se presenta este Cristo robusto de formas; inclinado hacia la izquierda, todo el cuerpo se arquea ligeramente, se dibujan ostensiblemente las vértebras y se aprecia el abdomen abultado. Toda la osamenta aparece muy destacada así como los músculos perfectamente diferenciados. La expresión es dura, “atroz” diría Mahn, en un rostro alargado con barba y cabellos cortos y ondulantes que recuerdan al italiano de Montepulciano fechado entre 1350 y 1370¹², y como él, presenta nariz bastante larga. El

8. Cook, W. W. y Gudiol, J.: “*Pintura e imaginería románicas*”, Ars Hispaniae, Madrid, Plus Ultra, vol. VI, pp. 322-327.

9. Cfr. Ib. p. 327.

10. Gómez-Moreno, Manuel: *Catálogo monumental de Salamanca*, Valencia, Artes Gráficas, 1967, p. 308, lám. 399.

11. Mahn, Hannshubert: “*Kathedralplastik in Spanien*”, Tubinga, 1931, p. 67, lám. 266 lo data en 1280, para mí presenta un arte más avanzado en cuanto a la técnica y expresión artística.

12. Géza, op. cit. p. 210, lám. 173.

LOS CRUCIFIJOS GOTICOS DOLOROSOS RIOJANOS Y NAVARRAS

perizoma que cae más largo por detrás y que cubre totalmente la rodilla izquierda, deja al descubierto la contraria, y en ese lado, como es típicamente español, presenta un soberbio nudo que recoge los densos, fuertes y estudiados pliegues angulosos a la vez que naturalistas y de espléndida factura. Todo ello nos coloca ante una interesantísima obra, cuyo escultor estaba inmerso en la corriente dolorosa que ya imperaba en la primera mitad de siglo y que puede considerarse, junto con otros ejemplares del género, precedente de los grandes exponentes hispanos y relacionable con la corriente italo-vesfálica manifestada en los crucifijos de Spalato, Tolentino, Pirano, S. Onofrio de Fabriano y donde puede incluirse, aunque su estilo está más en consonancia con el carácter alemán, el de S. Domenico de Orvieto, de hacia 1285-95, ligeramente inclinado hacia la izquierda como nuestro ejemplar de Olite.

Dentro de la serie de precedentes de los patéticos crucifijos del s. XIV y concretamente del Dévot Christ de Perpignan, conviene consignar en el área logroñesa el crucifijo de la parroquial de la Concepción de Ochanauri, del cambio de siglo —el de Perpignan está fechado en 1307— con caja torácica extraordinariamente desarrollada, de indudable ascendencia alemana, la herida del costado del tipo de la del francés, pero el resto de la figura de escuela hispana; ligeramente inclinado hacia la derecha, peina barba de tipo románico y larga cabellera; sin corona; el perizoma es de gran belleza de pliegues zigzagueantes y angulosos; aparece sobre cruz en T, pero similar en cuanto al modo de estar tratada la madera al de Perpignan.

EL “DEVOT CHRIST” DE PERPIGNAN Y SUS DERIVACIONES NAVARRAS

Esta espléndida obra escultórica, cuyo casual descubrimiento de la fecha de ejecución ha echado por tierra una larga serie de errores de datación¹³, es el fruto maduro de una serie de precedentes españoles y españolizantes en Italia a los que se suma como elemento sustancialmente constitutivo el de Santa María in Kapitol, de Colonia, dando como resultado esta obra expresionista, modelo a su vez de una serie de derivaciones en Francia, Italia y España, con mayor o menor sentido imitativo, pero nunca con la intensidad dramática conquistada por esta dramática representación del Cristo sufriente tanto moral como físicamente momentos antes de expirar.

13. Durliat, Marcel: “*Le dévot Christ*”, Congrès Archéologique de France, CXII^e session, Paris-Orleans, 1954, pp. 99-102; idem. “*Le dévot Crucifix de Perpignan*”, Etudes Roussillonnaises, 1952, pp. 241-256.

Este crucificado personaliza de manera contundente el retrato profetizado por Isaías¹⁴ y la descripción de las Revelaciones de Santa Brígida¹⁵ en torno a los sufrimientos de Cristo, significando en el arte una fiel interpretación de la literatura bíblica y mística. Desde el punto de vista artístico tuvo como modelo el Cristo renano de Santa María in Kapitol. Ambos tienen en común una larga serie de caracteres estilísticos: el perizoma, que aunque en el francés se presenta más complicado de pliegues, conserva del colón idéntica disposición, repitiéndose el nudo que recoge aquellos sobre el lado derecho y los pliegues que caen a partir de él, sobre aquella rodilla, en el lado izquierdo y la propia recogida horizontal del perizoma sobre el abdomen. El tórax aparece extraordinariamente dilatado en ambos; las vértebras son más finas y geométricas en el francés, pero en el renano el artista ha dejado bajo vivísima arista que rodea el estómago un profundísimo entrante corpóreo más acusado que en el de Perpignan. Las extremidades son delgadas, más aun en el alemán, recorridas por músculos y tendones sumamente hinchados, más intensamente en el francés. Los dos tienen hombros descarnados, auténticas prominencias que hacen ver las imágenes todavía más escuálidas, ya de sí fuertemente descarnadas al encontrarse en los últimos estertores de la muerte tras larga y dolorosa agonía.

El Crucifijo de Perpignan es una interpretación del germano por parte de un escultor de fuerte personalidad, quien probablemente tuvo que seguir órdenes del encargado o encargantes; pero su genio, que se trasluce en toda la figura se patentiza más en el rostro. Si parece que el Crucifijo de Colonia ha conseguido la más alta conquista en el reflejar el sufrimiento humano, queda sobrepasada por el "Dévot Christ" al tornarse el rostro en una auténtica máscara descarnada, donde los residuos, aunque sean mínimos, de carnosidad, han desaparecido inexorablemente destruidos por un férreo proceso de geometrización que no conoce más que volúmenes impenetrables, contornos cortantes, superficies duras como aristas metálicas. La tensión de las fuerzas psíquicas llevada más allá de los confines de lo humano, se ha vuelto gélida en formas abstractas, geométricas; y los elementos de la naturaleza humana amenazan con transformarse en elementos del mundo inanimado, manifestación genial del espíritu español capaz de conquistar las cimas más altas en cuanto a dramatismo feroz y espeluznante, ya advertido por el Prof. Géza¹⁶, dramatismo perceptible ya a lo largo del románico y de este estilo ha tomado el escul-

14. Is. LIII, 1-10.

15. Santa Brígida: "*Celestiales revelaciones de Santa Brígida, princesa de Suecia, aprobadas por varios Sumos Pontífices y traducidas de las más creditadas ediciones latinas por un religioso doctor y maestro en Sagrada Teología*", Madrid, 1901. Revelación IX: "*Interesante compendio de la Vida de la Virgen María y tristísima narración de la Pasión de su Divino Hijo*", pp. 47-52.

16. Géza, op. cit. pp. 204-205.

tor perpiñanés los rizos de la barba y bigote como la propia nariz larguísima y picuda y la estructura craneal. En cuanto a los cabellos, hoy escasamente conservados, repiten el modelo “metálico” del Crucifijo de Colonia, simulando estar pegajosos al aparecer tan impregnados de sangre, siguiendo el pensamiento de Santa Brígida.

El “Dévot Christ” deja escuela en Francia, Italia y España fundamentalmente. Aparte de los magistrales crucifijos, del Hospice de Brioude, denominado generalmente de la Bajasse, en Francia, de Camps en tierras catalanas, ambos de entre 1315-1320, de San Francesco de Oristano, de hacia 1320-30 en Cerdeña y de Santa María Novella (1330-40) en Florencia, obras magníficas, libres interpretaciones de la pieza señera, es preciso consignar un tipo diseminado por el área catalano-navarro-aragonesa, a cuyo anterior influencia añade la italiana y alemana reflejadas en los crucificados de S. Domenico de Siena, Sulmona, Lucera, Certaldo, St. Andrea y Fabriano, éste último esbeltaísima figura de extrema delgadez que a mi juicio da nombre al presente grupo de crucificados españoles a los que denomino en efecto, *Crucifijos esbeltos*, el primero de los cuales es el de Fraella —Huesca—, datable entre 1350 y 60, de idénticas características, con ligerísimas variantes, del de Aibar —Navarra— labrado por los mismos años. Ambos, de larguísimas proporciones, son un claro ejemplo de inspiración estilística en el Crucifijo de San Domenico de Siena, inspiración a la que se suman otros elementos diversos. De aquel repiten las proporciones y esbeltez; los pies presentan idéntica disposición, completamente en vertical, característica que se repetirá fielmente en el resto de los crucificados de este grupo, así mismo grandes, y las piernas como los brazos recorridos por marcados tendones. El rostro repite el sienés en cuanto a marcadas ojeras e hinchadas bolsas bajo los ojos, aun más apreciables en el aragonés; nariz parecida, expresión dolorosa, pero dulcificada con respecto al de Perpignan, corta barba los tres, pero los españoles peinan cabellos más agrupados en guedejas; cráneos bastante levantados, portando el de Fraella y Aibar corona trenzada según estilo del de Fabriano. El tórax muestra en los hispanos vértebras mucho más señaladas que en el italiano, precisamente imitando por una parte al Cristo de Perpignan y antecedente de Fabrinao y por otra los italianos de escuela alemana.

De estructura corpulenta, el tórax va adelgazándose hacia abajo, continuando así en el abdomen con una armonía de líneas verdaderamente excepcional. El perizoma, anudado el de Fraella a la derecha como el de Perpignan, mucho más disimulado el de Aibar, se recoge en pliegues transversal y horizontalmente en el primero y transversales y verticales en el navarro. La factura de ellos imita magníficamente el mármol en el propio modo de esculpir del gran escultor de Berga, Jaume Cascalls, autor del bellísimo Cristo yacente de la Colegiata de S. Félix de Gerona. La tela del perizoma simula una finura inigualable con transparencia que se hace patente en las rodillas.

El Cristo de Aibar es uno de los más venerados de Navarra¹⁷, el cual presentando idénticos caracteres, como se ha visto, que el de Fraella, se diferencia sólo en presentar la cabeza más inclinada lateralmente en tanto el aragonés la inclina más hacia adelante. Reproduce la agonía y muerte de Jesús con bastante realismo, su rostro es triste, pero la figura es hermosa. Repite las características de los citados crucifijos el de la parroquia de Agramunt —Lérida—, datable entre 1370 y 80, y, como los modelos, la expresión facial es dolorosa, lo que se acentúa en la boca abierta; de la herida del costado brotan gruesos cuajaronos de sangre y peina melena en guedejas como los de Fraella y Aibar.

UN CRUCIFIJO DE OLITE PERTENECIENTE AL GRUPO DE CRUCIFICADOS DOLOROSOS DEL AREA CASTELLANA

Este grupo constituye la gran aportación española a la corriente europea del crucifijo gótico doloroso, fruto de la madura asimilación de una serie de caracteres sustanciales en el Crucifijo renano junto con una interpretación italiana de crucifijos góticos españoles del s. XIII. Un precedente de gran significación es el crucificado de la iglesia de S. Antolín de Medina del Campo —Valladolid— importante tanto como precedente cuanto por sus relaciones con Italia y Alemania. Así lo demuestra en primer lugar el Crucifijo del Real Conservatorio de Santa Anna de Pisa, de hacia 1300¹⁸, inspirador del Crucifijo vallisoletano. Ambos presentan una serie de afinidades: idéntico tipo de barba a base de estructuras redondeadas compactas como en el Crucifijo de S. Giorgio dei Teutonici, también en Pisa, obra de hacia 1315, de escultor vesfálico¹⁹, cuya sorprendente semejanza con el Crucifijo de Coesfeld, debe de ser tenida en cuenta para hacer derivar nuestros crucifijos de la citada región alemana de Vesfalia, precisamente por la estructura de la barba y cabellos “metálicos”, que serán tomados por la corriente renana de los dramáticos crucifijos de Santa María in Kapitol, Andernach, San Severino, Allerheiligenkapelle, etc.

Cabellos “metálicos” poseen, en efecto, los crucifijos de Santa Anna y San Antolín, sin insinuarse para nada las finas líneas capilares; por el contrario, gruesos mechones ondulantes, recuerdan de modo palpable estructuras férreas. Ambos crucificados ofrecen una intensa expresión dolorosa, apreciable no sólo en el triste mirar y en la contextura ósea del rostro, sino también en la boca abierta. El tórax es más ancho en el Crucifijo de Santa Anna y más recto en el vallisoletano en ligera disminución hacia la cintura, característica

17. Clavería. “*Crucifijos en Navarra*”, Pamplona, 1962, p. 36 lo fecha, a mi juicio equivocadamente, en el s. XV.

18. Géza, op. cit. p. 205, fig. 163-164.

19. Ib. p. 181. figs. 128-129.

LOS CRUCIFIJOS GÓTICOS DOLOROSOS RIOJANOS Y NAVARROS

que convendrá en línea de máxima a los crucificados góticos a los dolorosos castellanos. El de San Antolín presenta el vientre algo hinchado, como el italiano, pero éste tiene hundida la parte del estómago. Recto sobre la cruz, pero colgando de ella el de Medina, el pisano se ladea ligeramente hacia la izquierda y tiene manos y pies agarrotados por el dolor, detalle que en el español se ha sustituido por tendones y venas sumamente dibujados. El plegar de las piernas es diferente a ambos, el pisano las presenta prácticamente en el mismo plano, en tanto el de San Antolín avanza la derecha mucho más, detalle aprovechado por la escuela castellana. El perizoma en el Cristo de Santa Anna es de pliegues fuertes y anchos, de carácter arcaizante, en tanto el de San Antolín ofrece un rico juego de plegados de diversa estructura; nace ligeramente más abajo de la cintura, dejando ver el comienzo del abdomen más ancho, como en los Cristos castellanos.

También es preciso consignar el importantísimo papel en la formación del Crucifijo gótico doloroso castellano desempeñado por el crucificado de la portada central occidental de la catedral de Estrasburgo, de hacia 1280²⁰, que significó un hito en la marcha de la escultura gótica alemana del Trecento; de él deriva el Crucifijo de Gehrden, de hacia 1280-1300 y varios vesfálicos los cuales coinciden en presentar una sensible robustez corpórea con el tórax ligeramente en disminución hacia la cintura como los castellanos. La corona de espinas hecha de una gruesa cuerda acordonada salpicada de larguísimas espinas que acentúan la vehemencia del dolor, es otro elemento que se repite en los crucifijos vesfálicos y castellanos. El citado Cristo de Gehrden presenta una fuerte elevación de los brazos de modo que parece están colgados, como los del grupo hispano que vengo comentando; no en vano Mahn, refiriéndose a ellos, los denomina *Pestkreuz-Typus*²¹, lo que unido a la disposición de piernas y pies, presenta una patente relación especialmente acusada, con el Crucificado de Lage.

De los crucifijos de Gehrden y Estrasburgo toma el grupo castellano el efecto de un cuerpo corto, pues por una parte reducen la extensión de la masa abdominal y por otra avvicinan el arco epigástrico al borde superior del perizoma. Este grupo hispánico, finalmente, con la estructura más descarnada y ósea, presenta más parecido con los crucifijos vesfálicos, expresión genuina del temperamento germánico en contraposición con la blandura y dulcificación de formas típicamente francesas del Crucifijo de la catedral de Sens y escuela, que se traslucen por otra parte en una compostura física y psicológica muy lejana del sentido feroz y descarnado que acompañan al arte alemán e hispano.

El grupo de crucifijos castellanos está básicamente constituido por los

20. Ib. p. 214.

21. Mahn, H.: op. cit. p. 67.

que se ubican en varias provincias castellanas: Valladolid, con el grupo más numeroso —Huelgas Reales, Peñafiel, Castronuño, Mayorga de Campos—, tras el que viene Palencia —Carrión de los Condes, Paredes de Nava, Amusco— y Avila —Barco de Avila—; Zamora —Castroverde— y Salamanca —Alba de Tormes— son otras dos provincias limítrofes que manifiestan este sentir dramático en sendos crucifijos góticos dolorosos. Y se expande el tipo a Extremadura con el maravilloso crucificado de la iglesia de Santiago, de Trujillo, el de mayor calidad artística indudablemente²² y a la zona geográfica que aquí se estudia, en la localidad de Olite.

Los caracteres comunes de este tipo de crucifijos consisten en aparecer literalmente colgados de la cruz, que puede ser o bien de gajos o bien latina, nunca en ípsilon, ni de las formas pintorescas que se ven en tierras alemanas, austriacas e italianas que ofrecen mayor o menor relación con nuestros Cristos. Su postura ordinariamente es recta o ligeramente inclinados hacia la derecha; la rodilla de este lado está dispuesta en diagonal con la pierna sobre la contraria que siempre aparece en vertical; pero la disposición de aquella produce una sensación de movida ascensión que presta un gran dinamismo a la figura. La estructura corpórea se repite bastante fielmente en todos. El perizoma es tan simétricamente idéntico que no parece sino una repetición académica de un modelo único; se recogen los pliegues sobre la cadera derecha por medio de un voluminoso y complicado nudo, quedando la rodilla al descubierto en tanto la izquierda se cubre y sobre ese lado se dispone un abigarrado caer de pliegues zigzagueantes, sinuosos y de gran armonía y corrección de líneas en semicírculo en tanto cae vertical y lateralmente otro extremo del perizoma que llega hasta la altura de la rodilla. La cabeza aparece generalmente o bien de frente o ligerísimamente inclinada hacia abajo o mirando lateralmente hacia un punto bajo o inclinada en paralelo sobre el brazo derecho.

Aunque el cuerpo no suele aparecer cubierto de menudas gotas de sangre ni gran profusión de heridas, se ve en varios de ellos bastante cantidad de sangre coagulada que emana de la herida del costado y de las originadas por los clavos de los brazos en vivos cuajarones esculpidos; los pies aparecen a veces semiputrefactos. En cuanto a la cronología es dable datar el grupo entre 1330 y 1375, oscilando escasos años entre unos y otros, siendo a mi juicio el primero ejecutado el de Carrión de los Condes. El correspondiente a este estudio, el de Santa María de Olite, es muy similar al de Santa Eulalia, de Paredes de Nava, y como él, es fechable entre 1345 y 1350. El rostro es alargado como todo el grupo, pero la expresión es de una delicadeza especial; es la representación del Cristo sufriente en soledad de las culpas ajenas por lo que trasluce un dolor moral sobrehumano. El de Paredes inclina algo la cabeza hacia aba-

22. Franco, Angela: “*El Crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Santiago, Trujillo y sus orígenes*”, Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños.

jo, mientras el oliteño, aunque mira hacia abajo, tiene la cabeza más recta y los ojos más abiertos. Presenta más calidad artística el primero, significando el segundo una fiel copia de aquel, importante sobre todo por su carácter devocional.

EL CRUCIFIJO GOTICO DOLOROSO DE PUENTE LA REINA. ORIGEN E INFLUENCIAS

Uno de los crucifijos góticos dolorosos más bellos en nuestro país es sin duda alguna el de la iglesia del Crucifijo de Puente la Reina, sin precedente alguno en España y sin apenas repercusión, del que no se posee referencia alguna documental que nos ilustre sobre su procedencia, existiendo la posibilidad o bien de que sea importado o bien ejecutado por algún religioso entallador de la Orden Templaria que destinado en Puente la Reina, conociera las corrientes artísticas europeas imperantes, particularmente italianas y alemanas, ambas convergentes en la bella imagen, magnífica obra de las postrimerías del s. XIV, fechable entre 1380 y 90. La corriente italiana se personaliza sobre todo en el dramático y genial escultor Gilvanni Pisano, quien esculpió varios crucifijos, en relieve en los púlpitos de St. Andrea de Pistoia (1297-1301)²³ y de la catedral de Pisa (1302-1310)²⁴ y exentos: Crucifijo ebúrneo del Victoria and Albert Museum, St. Andrea de Pistoia, de dramatismo facial pocas veces igualado, el del Kaiser Frederich Museum de Berlín; Salmi²⁵ considera obra suya juvenil el Crucifijo de la iglesia de los Capuchinos de Pisa, de hacia 1275-1280. También es obra del artista el pequeño Crucifijo del Duomo de Siena, una de las más perfectas obras salidas de su mano. Diversamente datado, aunque con escasas oscilaciones de diez a quince años, puede colocarse a finales del s. XIII. Según la tipología de crucificados dada por Max Seidel a los de Giovanni Pisano, éste pertenece al segundo grupo en el que el tórax se vuelve hacia la derecha del Salvador en tanto las piernas giran hacia el lado contrario.

El Crucifijo de Puente la Reina está clavado sobre cruz en forma de ípsilon, naciendo los vástagos laterales aproximadamente hacia la mitad del central que se prolonga superiormente hasta la altura de aquellos, imitando aunque no de modo tan ostensible como la cruz del Cristo del Museo del Duomo

23. Mellini, Gian Lorenzo: "*Il pulpito di Giovanni Pissano a Pistoia*". Venezia, Electa Editrice; Supino, Igino Benvenuto: "*Giovanni Pisano e il pulpito di Pistoia*". Per la ricostruzione del pergamino di G. P., Pisa, 1926.

24. Carli, Enzo: "*Giovanni Pisano*", Pisa, Pacini, 1977, p. 93 es la monografía más reciente. También se ocupan de la obra del genial escultor Mellini, Pope-Hennessy, Venturi, Toesca, Seidel y muchos medievalistas más.

25. Salmi, Mario: "*Un Crocifisso di Giovanni Pisano*", Rivista d'Arte, 1931, XIII, pp. 215-221.

de Siena, un árbol sin labrar ni descortezar que conserva la estructura del tronco despojado de las ramas. Ligeramente más bajo el nacimiento de los vástagos que el italiano, viene a coincidir en los extremos con los brazos de Cristo recibidos con sendos clavos. Cuando yo vi la imagen ya no existía la paloma con alas desplegadas sobre el vástago central que menciona Vázquez de Parga²⁶. De tres clavos el Salvador cruza el pie derecho sobre el contrario en rotación externa, traspasados ambos por un fuerte clavo cuyo desgarrón de la herida se presenta muy voluminoso. Cristo está muerto y le cae la cabeza hacia adelante sobre el pecho y un poco ladeada hacia la derecha. Peina larga y exuberante cabellera partida en dos, como el de Siena, por raya al medio, y, a diferencia de él, tiene corona sogueada. Los rasgos faciales son finos y hermosos y en ellos se aprecia el recuerdo de los Cristos giovannescos. Como el italiano, dirige la mitad inferior del cuerpo hacia su izquierda y la cabeza al lado contrario.

Pero el Crucificado de Puente la Reina une a la tendencia artística italiana otra de ascendencia germana manifestada en primer lugar en la figura que vista de perfil aparece con las rodillas bastante dobladas y el tórax ostensiblemente abultado, clara derivación de la corriente renana iniciada con el Crucifijo de Santa María in Kapitol, seguida por su escuela y ya precedida por los vesfálicos de ancha caja torácica. El rostro además del recuerdo pisano, tiene presente el del dramático Crucificado de Dominikanerinnenkloster de Colmar, hoy en la Col. Mangold de la misma ciudad. El perizoma deja en ambos al descubierto la rodilla derecha y caen los pliegues más largos por aquel lado en tanto se recogen superiormente en el contrario.

Pero el Crucificado navarro ha dulcificado sus líneas en relación con los modelos europeos, aunque aparece lleno de heridas, una muy grande en la rodilla derecha.

Obra exótica en nuestro país²⁷ apenas ha dejado derivaciones, pues los dos crucifijos navarros de Santa Fe del Escániz y del Museo de Pamplona copian de esta magistral obra ciertos detalles, como la disposición de piernas y pies, aquellas más cortas; los brazos son largos y aparecen en alto. Los cuerpos son descarnados y recuerdan los de Giovanni Pisano, pero los navarros tienen menos emoción dramática. Dramáticos son los rostros con la boca entreabierta dejando asomar los dientes en un gesto de dolor que se acentúa en la frente surcada de arrugas. El tipo de cabello y corona responde al estilo del de Puente la Reina; el perizoma, aunque de pliegues sinuosos, se presenta con ligeras variantes. Ambos crucifijos, que hoy aparecen sin cruz, son indu-

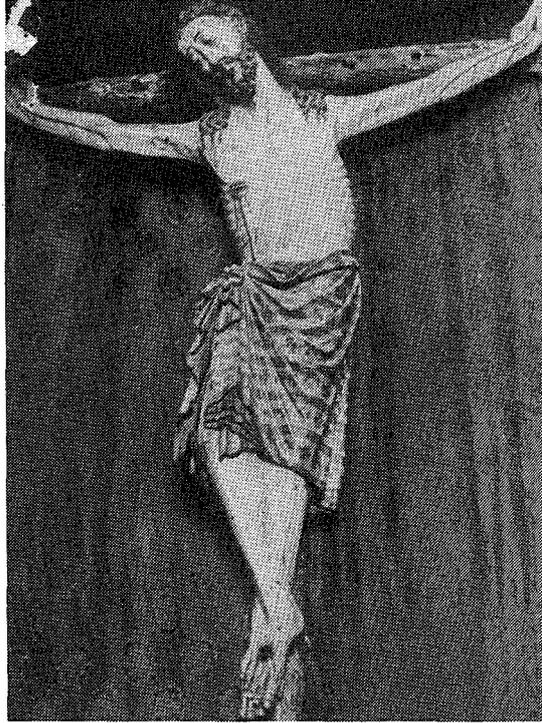
26. Vázquez de Parga, Luis: "El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina", Príncipe de Viana, IV, 1943, pp. 307-313.

27. Clavería, op. cit. p. 38.

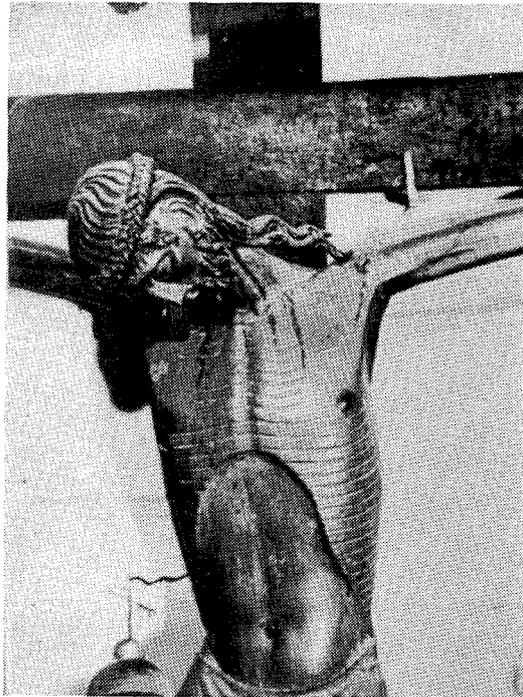
LOS CRUCIFIJOS GOTICOS DOLOROSOS RIOJANOS Y NAVARROS

dablemente obra del mismo artista, pues son prácticamente idénticos. Aunque de líneas más arcaizantes, son fechables por los mismos años que el modelo.

ANGELA FRANCO

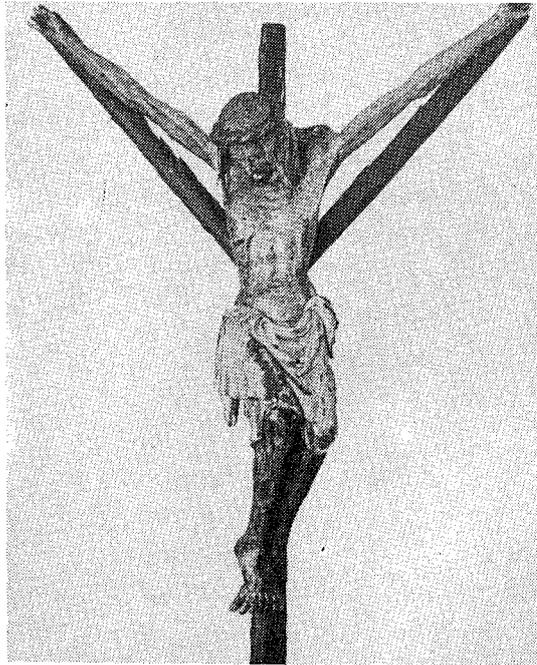


Lám. 1.- Ochanruri (Rioja). Parroquial de la Concepción (s. XIII-XIV).



Lám. 2.- Aiban (Navarra). Crucificado, de talle (1350-1360).

LOS CRUCIFIJOS GOTICOS DOLOROSOS RIOJANOS Y NAVARROS



Lám. 3.- Puento la Reina (Navarra). Iglesia del Crucifijo (1380-1390).



Lám. 4.- Pamplona-Museo Provincial (1380-1390)

