

PASION Y RESURRECCION EN LA PINTURA ALAVESA. (SIGLOS XIV-XVI)

Raquel Saenz Pascual

Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales 12. (1994), p. 69-119
ISSN 0212-3215
Donostia: Eusko Ikaskuntza

En el presente trabajo se trata de ofrecer una visión de la representación de los temas de la Pasión y Resurrección en la pintura alavesa bajomedieval y de las primeras décadas del siglo XVI. Se expone una breve referencia a la significación de la escena, a sus fuentes, su tipología y sus primeros ejemplos. Posteriormente se describen los casos alaveses, tanto los autóctonos como los importados en la época, comparándolos iconográficamente con los de otras zonas.

Pasionaren eta Berpizkunderen irudikapena Behe Ertaroko eta XVI mendeko lehen hamarkadetako Arabako pinturan dugu lan honen aztergaia. Eszenaren esannahia, beraren iturriak eta lehen adibideak laburki azaltzen dira. Gero Arabako kasuak deskribatzen dira, hala bertakoak nola garaian inportaturikoak, ikonografiaren aldetik beste lurraldekoekin konparatzen direlarik.

This work aims at offering a view of the representation of the subjects of Passion and Resurrection in paintings dating from the early middle ages and first decades of the 16th century in Alava. It briefly mentions the significance of the scene, its sources, typology and first examples. Later the cases of Alava are described, both autochthonous as well as those imported during the period, comparing them iconographically with those from other areas.

PASION Y RESURRECCION EN LA PINTURA ALAVESA. (SIGLOS XIV-XVI) (1).

A mis padres

Cuando se trata de la iconografía de la pintura alavesa en la Baja Edad Media debemos ser cautelosos pues los pocos ejemplos que han llegado hasta nosotros son bastante fragmentarios. Los temas de Pasión y Resurrección no son una excepción. A diferencia de los temas de la Infancia de Cristo, entre los diversos ejemplos que vamos a estudiar predominan las escenas aisladas sobre los ciclos. De éstos el único autóctono se halla en Gaceo, formando parte de otro más amplio sobre la Vida de Cristo. No obstante, no podemos olvidar ejemplos que, si bien proceden de fuera de Alava, se importaron en los siglos XV y XVI, con lo cual se ajustan a la mentalidad alavesa de la época. Entre estos ejemplos destaca el Tríptico de la Pasión de Quejana (Col. Particular, Bilbao), que incluye la escena del Descenso a los Infiernos, y el Tríptico de la Pasión de Salinas de Añana (Museo Bellas Artes, Vitoria).

La principal fuente de inspiración son los Evangelios Canónicos, si bien no debemos olvidar en este sentido la gran importancia que tuvieron los Evangelios Apócrifos, las representaciones teatrales y la literatura intimista y de devoción tan extendida en la Baja Edad Media.

Las obras que vamos a analizar pertenecen en su mayoría al estilo Gótico, y dentro de éste a las corrientes Lineal, Internacional y el denominado «Hispanoflamenco», sin olvidar ejemplos importados de los Países Bajos. No obstante, y para observar mejor la evolución de la iconografía, hemos incluido en el estudio obras de transición al Renacimiento y obras plenamente Renacentistas.

En cuanto a las escenas a estudiar, vamos a comenzar en el Ciclo de la Pasión por la Entrada a Jerusalén, siguiendo por las escenas del Lavatorio de Pies, la Última Cena, la Oración en el Huerto, el Prendimiento, Jesús ante Pilatos, la Flagelación, Ecce Homo, Camino al Calvario, el Calvario, el Descendimiento de la Cruz y, por último, el Llanto sobre Cristo y Santo Entierro. Por lo que se refiere a las escenas de Resurrección, analizaremos cuatro tipos diferentes, la Resurrección como tal, en que aparece Cristo triunfante saliendo de la tumba, y otras tres que si bien no muestran el momento exacto, están indicando

(1) Mi agradecimiento a Dña. Soledad de Silva, Profesora Titular del Departamento de Arte de la U.P.V., por su dirección en este trabajo así como al Gobierno Vasco por la concesión de la beca de Formación de Personal Investigador. El presente artículo es un resumen de la Memoria de Licenciatura realizada en 1993 y un pequeño anticipo de la Tesis Doctoral que sobre la Pintura Gótica en Alava estoy realizando en estos momentos.

el acontecimiento. Son la Visita al Sepulcro, el Noli me Tangere y el Descenso a los Infernos.

Con esta pequeña explicación comenzamos el estudio.

1 ENTRADA TRIUNFAL EN JERUSALEM

Dentro de las fuentes de inspiración para esta escena encontramos en primer lugar los Evangelios Canónicos (2). Los cuatro recogen este momento si bien con ligeras diferencias, así San Mateo habla de una burra y un pollino, mientras los otros textos sólo se refieren al pollino. Entre los Evangelios Apócrifos no encontramos ninguna referencia a este pasaje. Los Santos Padres también trataron este tema, así San Jerónimo y San Agustín vieron un símbolo en la burra y el pollino. Para ellos la burra, ya sometida al yugo, simboliza la Sinagoga y el pollino la Gentilidad (3).

En cuanto al esquema pictórico, G. Schiller considera que está tomado de la imagen del «adventus» imperial romano, y que sus más tempranas representaciones datarían del siglo IV, siendo influidas no sólo por la liturgia del Domingo de Ramos, sino también por el significado simbólico de la ciudad de Jerusalén como Ciudad Eterna, la Jerusalén Celeste. En este sentido este pasaje simbolizaría para el mundo helenístico el triunfo de Cristo sobre la muerte (4). Sin embargo no es este el caso de las escenas que encontramos en Alava de este episodio, aquí no simbolizan el triunfo de Cristo sobre la muerte ni tienen un gran protagonismo. Su papel se limita al de ser una parte de la narración de la Vida de Cristo, sin pretensiones simbolistas. Los dos casos que nos encontramos son el de las pinturas murales de Gaceo (fig. 1) y la minúscula representación en el Tríptico de la Pasión de Salinas de Añana.

Esta escena no parece que fuese representada con frecuencia en la Península Ibérica, si bien la encontramos abundantemente representada en otras zonas a lo largo de la historia (5). Los ejemplos peninsulares enfocan la escena como un episodio más del ciclo de Pasión y no como una escena aislada con un significado simbólico. Como ejemplo citaremos el de las pinturas murales del claustro de la Concepción Francisca de Toledo (6), conjunto fechado entre finales del siglo XIII y primera mitad del siglo XIV, fechas no demasiado alejadas de las de las pinturas murales de Gaceo.

(2) San Mateo, 21, 1-11; San Marcos, 11, 1-10; San Lucas, 19, 29-40; San Juan, 12, 12-19.

(3) Estas opiniones están recogidas por H. Leclercq en el «*Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de la Liturgie*», vol. I, 2ª parte, en el término «Ane». Se considera que los textos de los profetas Zacarías (9, 9) e Isaías (62, 10) se refieren a este acontecimiento.

(4) Gertrud Schiller: *Iconography of the Christian Art*. Vol. II, pág. 19.

(5) En ocasiones encontramos que en la escena se ha suprimido la presencia de la ciudad, apareciendo sólo las gentes con palmas y tendiendo sus vestidos al paso de Jesús, así se ve en el sarcófago de Adelpheya (S. IV), y el relieve de marfil de los siglos X-XI de Metz. Otro tipo iconográfico muestra a Cristo subido sobre el pollino y portando una cruz, como en el marfil del trono de Maximino de Rávena (S. VI), en otras ocasiones aparece con un libro o un rollo en sus manos, como en el esmalte de Nicolás de Verdún (S. XII) o simplemente bendiciendo y tendiendo la mano hacia las gentes que le aclaman.

(6) Martínez Caviro: «Las Pinturas Murales del Claustro de la Concepción Francisca de Toledo». En *A.E.A.*, XLVI, 181, pp. 59-67. La escena toledana sigue el Evangelio de San Mateo, al aparecer la burra y el pollino, la burra tiene unas rayas, que recuerdan a las de una cebra, la ciudad representada, amurallada, no debe alejarse demasiado del aspecto que presentaban ciudades como Toledo. El resto de la composición no está muy alejada de lo que se ve en otras zonas. Jesús, sentado, sujeta con una mano las riendas de su montura mientras con la otra bendice a los habitantes de la ciudad que salen a su paso aclamándole y tendiendo sus vestidos. Los Apóstoles le siguen caminando y llevando libros en las manos. Como elemento anecdótico aparece el pollino amamantándose de la burra.

La Entrada en Jerusalén de Gaceo no se encuadra sólo dentro del ciclo de Pasión, sino también en la Vida de Cristo, ciclo que decora la bóveda del presbiterio. El Calvario y las escenas del Juicio Final se encuentran en el ábside. A ello se le suma una representación del Infierno en el muro derecho del presbiterio. Se trata de un conjunto pictórico con un programa iconográfico cuya principal finalidad es mostrar al fiel el camino de la Salvación.

La escena alavesa no presenta una iconografía extraña, antes bien, es muy habitual y sigue el relato evangélico. Aparece Jesús montado sobre una burra, con su mano derecha bendice y la otra parece dirigirla a las gentes que han salido a recibirle. Está seguido por dos de sus apóstoles y ante sí aparece la puerta de la ciudad, aquí como un arco de triunfo, de la que están saliendo individuos de pequeño tamaño que le aclaman y le tienden sus túnicas. Junto a la puerta hay un árbol sin follaje y una especie de palmera, sobre ambos hay subidos personajes, Por supuesto, hay que ser cautelosos con la escena pues ha sufrido varias restauraciones, y es una zona bastante dañada.

El espacio en que se encuadra, tanto esta escena como las otras, no es muy amplio, además está enmarcado por un arco polilobulado que apoya en finas columnas con capiteles de temática vegetal. Sobre esta arquería se ven torres y tejados. Encima se hallaba la inscripción aclaratoria de las escenas, que se ha perdido en su mayor parte, como ocurre en este caso.

Así pues, con el escaso espacio dedicado a cada escena en la zona del presbiterio, encontramos que las figuras no son de gran tamaño, ni hay oportunidad de que las escenas presenten numerosos personajes, mas bien al contrario, la escena de la Última Cena es una excepción a ésto y por ello las figuras de los Apóstoles son las de menor tamaño de todas las pinturas de Gaceo. En este sentido no debe sorprendernos ver tan sólo a dos apóstoles de los doce que seguían a Jesús y que la muchedumbre que salió a recibirle quede reducida a unas cuatro personas (7). No es tanto una cuestión de impericia técnica del artista como una cuestión de espacio, problema que veremos tuvo su importancia en Gaceo.

El profesor Steppe considera que esta escena además de estar inspirada en los Evangelios Canónicos también está influenciada por los textos litúrgicos que se cantaban el Domingo de Ramos en la procesión. Además explica el pequeño tamaño de los habitantes de Jerusalén por «la interpretación literal que hizo el artista del himno "Pueri hebreorum" cantado en el momento de entregar las palmas a los fieles» (8).

En Alava conservamos un segundo ejemplo de esta escena, en esta ocasión foráneo. Se encuentra en el Tríptico de la Pasión de Salinas de Añana, es de un tamaño extremadamente reducido, y está en la tabla central, sirviendo de fondo a la escena del Calvario. El artista aprovechando la ciudad de Jerusalén que suele acompañar a la escena del Calvario ha dispuesto la Entrada triunfal de Cristo. Muestra a Cristo, sobre el burro, seguido por algunos apóstoles, las gentes de la ciudad han salido y tienden sus mantos sobre el camino, otros elevan sus brazos al cielo, con alborozo.

(7) Esta reducción al mínimo de personajes en una escena, que, según los Evangelios, presenció tal número de gentes la encontramos en el tímpano esculpido de la catedral de Estrasburgo (h. 1280), en este ejemplo sólo se ven cinco habitantes de Jerusalén y tres apóstoles siguiendo a Jesús. Es sin duda una de las composiciones que más recuerdan a Gaceo, Cristo entra en la ciudad, sólo una puerta, bendiciendo.

(8) J.K. Steppe: «Las Pinturas Murales de Gaceo. Una Catequesis a través del Arte». En *C.M.D.V.*, tomo V, pág. 223.

Cabe preguntarse por qué está esta escena junto a la del Calvario, cuando vemos que en el ala izquierda del mismo tríptico, se ha aprovechado el fondo de la escena del Camino al Calvario para colocar los diferentes momentos de la Pasión anteriores al tema. La escena de la Entrada, por orden cronológico, debería situarse, pues, en el ala izquierda. Es evidente que hay un claro contraste en la bienvenida calurosa con que reciben a Cristo los habitantes en la Entrada a Jerusalén y la tristeza de la escena del Calvario, la condena a muerte de los mismos que antes le aclamaron. No cabe duda que sería muy sugerente afirmar que no sólo se trata de una Entrada a Jerusalén como un episodio más de la narración de la Pasión, sino que además se hace una referencia simbólica a la Jerusalén Celeste, como victoria de Cristo sobre el pecado, a través de su muerte, que abre las puertas al Cielo. A pesar del atractivo de esta hipótesis creemos que no hay suficientes datos para sustentarla con firmeza.

2 LA ULTIMA CENA

Sólo encontramos este tema en Gaceo (fig. 1). Además la Última Cena de ese conjunto mural presenta unas particularidades iconográficas que le hacen muy sugerente, como veremos más adelante.

Comenzamos por citar las fuentes que han servido de inspiración para los artistas en su trabajo. La escena, de particular importancia en el Cristianismo, está recogida en los Cuatro Evangelios. Tiene dos momentos claves, el primero cuando Cristo anuncia la traición, y el segundo la institución de la Eucaristía. San Mateo (26, 20-30) insiste en ambos aspectos, lo mismo que San Marcos (14, 17-26). San Lucas, como San Mateo, refiere como Judas habla con los sacerdotes judíos para vender a Cristo, pero una vez que habla de la Cena sólo menciona como Jesús anuncia la traición a los doce de una forma impersonal, sin hacer notar quien le va a entregar. Este evangelista también insiste en la institución de la Eucaristía (22, 14-39). Por último, San Juan (13-17) es el único que menciona el Lavatorio de los Pies, anterior a la Cena. En este texto aparece de forma detallada como Jesús dice quien le va a traicionar, se despide de sus discípulos, les alienta y anuncia su Resurrección, sin embargo no menciona la institución de la Eucaristía.

Tal y como vemos en los Evangelios los dos hechos principales de la Última Cena, encontramos en la iconografía de esta escena a lo largo de la historia dos enfoques principales diferentes: el anuncio de la traición y la Eucaristía de los Apóstoles. En el arte Paleocristiano la Eucaristía sólo se representaba mediante símbolos, como la multiplicación de los panes y peces o la transformación del agua en vino. Es a partir del siglo VI cuando ya se representa como tal con las dos variantes iconográficas. La más representada de las dos, especialmente en Occidente fue el anuncio de la traición (9), mientras que en Oriente hay más representaciones de la Eucaristía de los Apóstoles.

Tipológicamente la composición de la escena depende de varios factores, entre ellos la forma de la mesa, que puede ser circular, en herradura, oval o bien rectangular. Esta es la que más nos interesa por ser la que vemos en Gaceo. Con esta forma se encuentra ya en escenas del siglo X y fue muy común desde el siglo XIII en adelante. El

(9) Encontramos ya en el siglo VI un ejemplo de este tipo iconográfico en San Apolinar Nuevo, Rávena.

grupo de Cristo y los Apóstoles no difiere mucho de unas representaciones a otras. Los Apóstoles son un grupo compacto junto a Cristo o a sus lados, mientras Judas está claramente separado del grupo, habitualmente frente a ellos, al otro lado de la mesa. Además siempre lleva un elemento que evidencia su traición, como un diablillo sobre sus hombros, un nimbo negro, ausencia de nimbo, una bolsa colgando del cinto y, sobre todo, robando un pescado, en alusión a que sisaba de la bolsa común de Jesús y sus Apóstoles.

En el ejemplo de Gaceo observamos una composición simétrica, Jesús es el eje de la escena, el punto principal. Delante de El, en su regazo está recostado San Juan. A ambos lados hay cinco apóstoles que hablan entre ellos, dos a dos, mientras los dos más cercanos a Jesús le miran. Ante ellos se encuentra una mesa rectangular, con un mantel de cuadros, bien surtida de fuentes, platos, jarras y copas. Entre los alimentos que hay está el pan y los pescados. Delante de la mesa vemos dos figuras, una de ellas es Judas, claramente diferenciado por su situación al otro lado de la mesa y especialmente porque aparece robando un pescado. La otra figura que encontramos es María Magdalena, está lavando los pies del Señor con sus cabellos, echada en el suelo. La presencia de esta figura en la escena de la Última Cena es lo que supone lo más interesante de la escena dentro del campo iconográfico.

La representación de Judas robando el pescado para indicar su condición de ladrón es bastante habitual (10). Lo que no es habitual es ver la figura de María Magdalena en la escena. En los Evangelios Canónicos no se habla de su presencia. Iconográficamente la posición y la acción de la mujer pertenece a la representación de una comida anterior a ésta, nos referimos a la comida en Betania, en casa de Simón el leproso.

El profesor Steppe ya indicó en su monografía sobre las pinturas de Gaceo la presencia de este personaje en la Cena. Citó algunos ejemplos similares, como el retablo mural aragonés de San Juan de Daroca y la tabla de Jaume Ferrer en el Museo de Solsona. Asimismo citó una miniatura en las Tres Belles Heures de Notre Dame, además de otros ejemplos en talla, como la escena de Gil de Siloé en el retablo de la Cartuja de Miraflores y el panel del retablo de la parroquia de Cuzcurríta de Río Tirón (Rioja) (11).

¿Por qué esta presencia de María Magdalena lavando los pies a Cristo en la Última Cena?. Steppe considera que es consecuencia de la fuerte influencia desarrollada por el teatro medieval en el arte, y en concreto por las representaciones de la Pasión, se trataría de obras de carácter popular. Sin embargo considera que el artista pudo no haber bebido directamente de este tipo de fuentes para esta composición, inspirándose más posiblemente en algún modelo muy influenciado por estas representaciones. De la presencia de la Magdalena en la Última Cena considera que su génesis debe hallarse en el teatro medieval francés, cuando los poetas sitúan la Última Cena en la casa de Simón de Betania, en concreto se basa en el texto del «Roman del Santo Grial» de Robert de Borón (12).

Ciertamente sí que hay cierto parecido iconográfico entre la comida en casa de Simón de Betania (Mateo 26, 6-13; Marcos 14, 3-9; Juan 12, 1-8) y la Última Cena. De hecho la Unción de Betania es considerada como un anuncio de la Pasión.

(10) Encontramos ejemplos de ello en la pintura catalana del período Lineal. También hay variantes en el tema, por ejemplo indicar la condición de ladrón y traidor de Judas al ponerle unas monedas en las manos, como ocurre en la escena del claustro de la Concepción Francisca de Toledo, o con la bolsa de dinero como en el retablo de la iglesia de San Miguel de Viella.

(11) J.K. Steppe: Las pinturas murales..., pp. 224 y 243, nota 212.

(12) J.K. Steppe: Las pinturas murales..., pp. 224 y 225.

En las escenas de la Unción se suele representar a Cristo sentado a la mesa con sus Apóstoles y Simón mientras María le seca los pies con los cabellos. Normalmente Cristo está sentado en un extremo de la mesa, que, como en la Cena, puede ser circular o rectangular. Es San Juan quien identifica a la mujer con María y el que dice que fue Judas el que comentó que su acción era un derroche, lo que explica porque era quien llevaba el dinero de los demás y lo hurtaba. Esto pone en contacto con la actitud de Judas en la Última Cena cuando roba el pescado.

Hay que mencionar una miniatura (13) perteneciente a la obra «El Libro de los Castigos y Documentos» de fines del siglo XIV o principios del XV, del rey castellano Sancho IV. Es la única edición ilustrada de esta obra y en ella aparece una Última Cena con María Magdalena. En esta ocasión Judas no aparece en la escena. María Magdalena seca los pies de Cristo con sus cabellos. Reconocemos que es la escena de la Última Cena porque Cristo aparece consagrando la Hostia. Lo curioso de esta miniatura es que el texto que la acompaña está hablando de la Comida de Betania. ¿Estamos ante un error iconográfico o ante una prefiguración? En el caso de Gaceo concretamente ¿no estaremos ante un elemento de refuerzo de la idea de la Salvación a través de Cristo, idea fundamental de este programa iconográfico?, ¿no se podría considerar que el ideólogo de la escena pretende recalcar la idea del perdón de los pecados mediante el sacrificio de Cristo?, ¿es posible que se intente enlazar en esta escena el sacramento del Perdón con el de la Eucaristía, dentro de esa línea didáctica del conjunto pictórico?

La escena de Gaceo está bastante estropeada y no se aprecia con demasiada claridad, especialmente la figura de Cristo. Parece que tiene uno de sus brazos algo elevado. Eguía considera que está acercando el trozo de pan untado hacia Judas para delatarle como traidor (14). El hecho de que los Apóstoles estén hablando entre ellos y mirando a Cristo y que San Juan esté en el regazo de Cristo, parece indicar el momento en que anuncia que va a ser traicionado por uno de ellos. Sin embargo, y precisamente por ese estado de deterioro en que se encuentra la figura de Cristo, podría pensarse, como hipótesis, que no está dando el pan untado a Judas, sino que se trate del momento de la Consagración, sin seguir fielmente los textos canónicos, y uniendo los dos momentos claves de la Última Cena. En este caso no sería el único ejemplo si bien los que conocemos son de época posterior, como vemos en las pinturas del retablo de Sijena, en las del retablo de Jaume Serra de la Galleria Nazionale de Sicilia o el del taller de Huguet para el convento de San Agustín de Barcelona (15).

En resumen, si bien en Alava sólo contamos con una escena de la Última Cena, se puede hablar de una escena de gran riqueza iconográfica y poco habitual, a la vista de lo conservado hasta ahora.

3 EL LAVATORIO DE PIES

De nuevo son las pinturas murales de Gaceo (fig. 1) las únicas en Alava, que tratan

(13) Esta miniatura me fue mostrada por la profesora Soledad de Silva.

(14) J. Eguía: *Gaceo y Alaiza. Pinturas Murales Góticas*. Ed. D.F.A., Vitoria, 1990, 2ª ed., pág. 26.

(15) Las dos primeras obras citadas pertenecen al Gótico Internacional, la última al denominado estilo Hispanoflamenco. En estos casos Cristo es el centro de la composición, como veíamos en Gaceo, bendice con una mano mientras con la otra sostiene un cáliz, normalmente en él hay una Forma con una cruz inscrita en ella, y San Juan está apoyado sobre Él, siguiendo el relato del Evangelio. En cualquiera de los casos aparece Judas, diferenciado de una manera u otra.

este tema. Tampoco se encuentra en la escultura alavesa de la época ni en otro tipo de representación artística.

El texto evangélico que sirve de referencia es el Evangelio de San Juan (13, 1-20). Ningún otro evangelio canónico ni apócrifo relata el suceso.

Lavar los pies era un gesto oriental de cortesía y solían realizarlo los esclavos, aunque si el huésped quería demostrar una estima particular por alguno de sus invitados lo hacía él mismo. Era un obsequio para éstos dado que el calzado no solía proteger bien del polvo del camino y a menudo se recorría el camino andando. El hecho de que esta acción fuese realizada normalmente por esclavos lleva a los teólogos a considerar que fue un acto de humildad y amor por parte de Cristo hacia sus discípulos, y, aún más, se pone de manifiesto la doctrina de Cristo de servicio a los demás.

Esta acción, que es como un símbolo, comienza a cobrar importancia desde época temprana e incluso llega a realizarse en la liturgia de Jueves Santo desde el S. XII.

También se suele entender como una expresión, no sólo de amor y humildad, sino también como una purificación de los pecados. Schiller menciona como en la iglesia Siria del siglo IV el Lavatorio fue interpretado como la institución del bautismo de los Apóstoles por Cristo y de acuerdo con ésto, Cristo, lavando los pies de sus discípulos les bautizaba antes de la Última Cena, de la Eucaristía (16).

Hay varias formas de representar esta escena en el arte. Una de las formas, bizantina, muestra a Cristo de pie, inmediatamente antes de realizar la acción, con una toalla al cuello y delante de un discípulo sentado y descalzo. Como ejemplo la escena del Codex Purpureus Rossanensis, en que como en Gaceo, la acción va de izquierda a derecha. Otra fórmula muestra a Cristo en diálogo con Pedro, como en el Psalterio Khudov (S. IX).

Si observamos la escena de Gaceo encontramos que no están representados los doce Apóstoles sino sólo tres. Son figuras de gran tamaño en comparación con las que se encuentran en la de la Última Cena, donde sí están los Doce. La escena es de gran sencillez. Cristo en el extremo izquierdo y vuelto hacia la derecha lleva entre sus manos lo que parece un recipiente con agua, tras él se halla un dibujo con unas ondulaciones que nos lleva a pensar en que podría tratarse de una toalla. Uno de los discípulos está sentado ante Cristo y tiene sus manos elevadas. Al estar tan estropeada la escena, no sabemos si está en actitud de oración o bien se indica su diálogo con Cristo. Tras éste hay otros dos apóstoles de pie que llevan las manos juntas, en actitud de oración. No hay ninguna referencia espacial, muebles, etc. (17).

Ante esta escena alavesa, cabe preguntarse con qué intención fue representada en estos muros de una iglesia parroquial. ¿Se representó como símbolo del «ministerio de Cristo entre los hombres», como afirma G. Schiller, o bien, como una preparación de los Apóstoles para la Eucaristía y, por tanto, como símbolo de pureza espiritual, o bien como un episodio más dentro del ciclo de la Pasión o, sencillamente, como una combinación de todo lo anterior?

(16) G. Schiller: *Iconography*.. T. II, pág. 42.

(17) Una de las pocas escenas de Lavatorio que se conservan en la P. Ibérica de esta época, la pintura mural de la iglesia de San Pedro de Terrassa (1350-1375), presenta ciertos parecidos con la escena alavesa. Está algo estropeada e incompleta, en ella aparece Cristo lavando los pies a uno de sus discípulos, éste, barbado (¿S. Pedro?), aparece sentado. Cristo mira hacia la parte izquierda. En el caso catalán, tras Cristo aparecen siete apóstoles, quizás originariamente hubiera más. Esto no se da en Gaceo, quizás en parte por la escasez de espacio.

Creemos que independientemente de ser representada esta escena por formar parte del ciclo de Pasión, hubo una intención de poner de manifiesto la necesidad del servicio a los demás. En Gaceo se busca mostrar al fiel el camino de Salvación y la Vida de Cristo es el modelo a seguir para salvarse.

4 LA ORACION EN EL HUERTO

La Oración en el Huerto o Agonía en Getsemaní aparece en los evangelios de San Mateo (26, 36-46), San Marcos (14, 32-43) y San Lucas (22, 39-46). Los dos primeros son muy similares e insisten en los discípulos que duermen y la angustia de Cristo. El de San Lucas difiere de éstos, siendo el único que habla de la aparición del ángel a Jesús.

El tema comenzó a representarse desde época temprana, encontrando la escena representada en algunos sarcófagos del Bajo Imperio, lo seguimos encontrando en ciclos de pintura mural de la Edad Media en Francia e Italia, pero no comienza a aparecer regularmente en los ciclos de Pasión hasta el siglo XV.

En Alava dentro del período que estudiamos encontramos pocos ejemplos. Así el primero es bastante dudoso. Es posible que se hallase representada esta escena dentro del ciclo mural de Gaceo, según el profesor Steppe (18). Sin embargo esta zona del presbiterio está realmente estropeada, por lo que no se aprecian las escenas con claridad. El segundo ejemplo, foráneo, lo encontramos en el ala izquierda del tríptico de Añana. Dentro del Renacimiento podemos citar la tabla del retablo de Domaiquia, posiblemente de mediados del siglo XVI. En el caso de Domaiquia se puede hablar de una gran dependencia iconográfica de modelos del siglo XV, modelos que vemos que se siguen frecuentemente en zonas burgalesas y palentinas.

La obra de Salinas de Añana está atribuida al Maestro de la Leyenda de Santa Godeliva, de Escuela Flamenca con influencias holandesas (19). El hecho de que sea una obra importada nos lleva a considerar la posibilidad de que había cierto interés, posiblemente afinidad de criterios religiosos, en adquirir productos de zona flamenca y no de Italia, por ejemplo. Creemos que en estos momentos la sociedad alavesa se hallaba más identificada con la religiosidad de los Países Bajos, expresada en sus obras pictóricas, que con la de otras regiones.

La escena principal del ala izquierda es el Camino al Calvario, en primer plano y con figuras de gran tamaño. En segundo plano, y con figuras de pequeño tamaño, se representan otras escenas de la Pasión de Cristo, así, la Oración en el Huerto, la Flagelación, Jesús ante Pilatos y Ecce Homo.

Esta Oración en el Huerto, a pesar de ser una obra importada desde el norte de Europa no difiere excesivamente de las que se pueden ver en la Península Ibérica, especialmente de las castellanas que por cronología se acercan más a este tríptico. Se nos muestra a Jesús en la mitad de una colina, de rodillas, erguido, con las manos en actitud de oración (20). No se le aprecia el rostro.

(18) Steppe: C.M.D.V., tomo V, pág. 225.

(19) M. Portilla: C.M.D.V., tomo III, pp. 339-343.

(20) En otros ejemplos de la Oración en el Huerto Cristo puede aparecer expresando la agonía en vez de la actitud de oración que encontramos en los casos alaveses. Al final de la Edad Media vemos algunos casos en que se mezclan ambas actitudes. Los ejemplos de Cristo en oración tienen precedentes como el de los mosaicos de San Apolinar Nuevo de Rávena. En el caso de Cristo en agonía tenemos la escena del Codex Purpureus Rossanensis, en que aparece tendido en el suelo. No obstante, a fines de la Edad Media predomina el tipo en que se representa a Cristo en oración, erguido.

El segundo elemento principal de la escena es el cáliz con la Hostia que aparece en la cima de la colina. Está solo, sin ángeles que le acompañen. Tampoco aparece la Mano de Dios. En el caso de la escena de Domaiquia encontramos más contactos con otras escenas peninsulares en función de este elemento, ya que nos encontramos a un ángel descendiendo del cielo llevando entre sus manos un cáliz de gran tamaño. Sin duda esta es la versión más representada en la Península (21). L. Reau pone de manifiesto que la presencia del cáliz en esta escena debe entenderse como una metáfora de la Pasión (22). En cuanto a Domaiquia debemos aclarar que si bien es una escena renacentista no debemos olvidar su dependencia iconográfica de modelos góticos.

Volviendo a la escena de Salinas de Añana vemos que los tres apóstoles más cercanos a Jesús están durmiendo dentro del huerto, dos de ellos recostados, el tercero tumbado. No se ha representado al resto de los Apóstoles (23). Esto mismo lo encontramos en la escena de Domaiquia. Además en Salinas encontramos otro elemento más que se suele ver en otros retablos peninsulares, la insinuación del episodio siguiente, el Prendimiento.

Vemos como en la puerta del huerto hay dos personajes, uno de ellos Judas, el otro por las vestiduras parece Jesús. Este momento que no es exactamente el Prendimiento resulta una continuación del episodio de la agonía en Getsemaní. Creemos que es el episodio intermedio entre ambos, en el que Judas identifica a Jesús para que los soldados, que aquí se hallan pendientes del suceso pero algo alejados. El hecho de que Jesús esté completamente aislado, sin apóstoles a su alrededor, no concuerda bien con los textos del Evangelio cuando dicen que el gesto de Judas sirvió para que los soldados pudieran identificar a Jesús de los otros para prenderle.

En el caso de la escena de Domaiquia, que es menos elaborado iconográficamente, los soldados con Judas a la cabeza, aparecen por la puerta de entrada del Huerto. Como hemos dicho esta escena está muy relacionada con ejemplos castellanos, especialmente los que se sitúan cronológicamente de 1500 a 1510, aprox. Así los ejemplos que se hallan en los retablos del Monasterio de Oña y de Villalcázar de Sirga, por ejemplo (24).

En el tríptico de Salinas, como en muchas obras flamencas y de influencia flamenca, el huerto de olivos se ha transformado en una colina de prados rodeada por una empalizada con tablas de madera y con una puerta que se diferencia claramente de ésta. No hay árboles, pero en muchas obras peninsulares no los hay tampoco y si los hay no son olivos. En la escena de Salinas este lugar se halla cercano a la ciudad amurallada, Jeru-

(21) San Lucas en su evangelio menciona la aparición de un ángel portando un cáliz. La presencia del ángel en esta escena es bastante habitual en la Península Ibérica, así lo podemos ver en ejemplos como el retablo de Rubió, de maestro anónimo de segunda mitad del siglo XIV, en que el ángel desciende del cielo llevando un cáliz entre sus manos; también lo vemos en el retablo de Jaume Ferrer en Faranyá o en la predela del Maestro de Bonnat (Metropolitan Museum, Nueva York). En los casos castellanos de la segunda mitad del siglo XV este elemento es preeminente frente a los casos de la Corona de Aragón, en que si bien es abundante, presenta otras variantes, como los ángeles que le presentan a Cristo los instrumentos de la Pasión (retablo de S. Esteban de Granollers, 1491-1500, del Grupo Vergós, etc.).

(22) L. Reau: *Iconographie de l'Art Chrétien*, tomo II, 2, p. 428.

(23) En este sentido encontramos que hay ejemplos en que pueden aparecer los Once, Judas ya ha cometido su traición, como grupo compacto, así en el retablo de Faranyá de Jaume Ferrer. O bien los Once en dos grupos, por una parte los tres más próximos a Cristo y por otra los demás, como en el retablo de Rubió, etc., el más habitual. Por último aparecen sólo los tres apóstoles, como en Salinas y Domaiquia.

(24) M. P. Silva Maroto: *Pintura Hispano-Flamenca Castellana. Burgos y Palencia*, T. III, pp. 869-870 y 928-930.

salén, que creemos no es muy diferente al aspecto que ofrecían las ciudades nórdicas, por lo que se aprecia en otras pinturas y grabados contemporáneos.

En Domaquia y obras castellanas entorno al 1500 que tienen parecidas características, encontramos, que, frente a la suavidad de la colina de la escena de Salinas, el huerto aparece como un lugar cerrado y algo agreste. A ello contribuye la empalizada de madera y las rocas puntiagudas junto a las que está Cristo en oración y que en ocasiones parecen tomar la función de un altar. No obstante, se represente el paisaje como se represente, el autor procura dar siempre a entender que la acción se desarrolló en un lugar al aire libre, en descampado.

Nos resulta difícil creer que no hubiese más ejemplos de la Oración en el Huerto en esta provincia, especialmente después de conocer lo que había en Burgos y Palencia a fines del siglo XV. Además debemos recordar que en los años finales de la Edad Media encontramos bastantes obras de meditación, tanto literarias como pictóricas, que enfocan la Pasión de una forma intimista, que insisten en el dolor que sufrió Cristo como hombre, haciendo de éste el eje de su reflexión. Considerando éste no es descartable la hipótesis de que se hayan perdido obras con esta escena en Alava.

5 EL PRENDIMIENTO

De este episodio de la Pasión encontramos un ejemplo foráneo en el Tríptico de la Pasión de Quejana, si bien Steppe considera la posibilidad de que esta escena estuviera presente en el conjunto pictórico de Gaceo (25).

El ejemplo de la obra procedente de Quejana es de reducidas dimensiones y se encuentra en la parte superior del ala izquierda del tríptico, en su parte interior. Muestra el momento en que Judas besa a Cristo para que los soldados detengan a Cristo, a la vez que éstos le agarran el hombro. También se representa el episodio de Malco que aparece como un niño.

A pesar de que los cuatro evangelistas (26) narran el episodio, es San Lucas el que con más detalle cuenta el episodio de la curación de la oreja del sirviente, mientras que es San Juan el que da el nombre del sirviente, Malco, y del agresor, San Pedro.

El hecho de que se identifique en esta escena claramente a Pedro con el hombre que alza la espada mientras agarra de la cabeza a una pequeña figura arrodillada, puede deberse a que el autor no ignore el evangelio de San Juan, aunque más bien creemos ese momento era una constante iconográfica y que los artistas ya no necesitaban recurrir directamente a las fuentes, sino simplemente seguir los modelos de taller que circulaban por la Europa de entonces (27).

(25) Steppe, C.M.D.V., tomo V, pág. 225.

(26) San Mateo 26, 47-56; San Marcos 14, 43-52; San Juan 18, 2-12; San Lucas 22, 47-53.

(27) Ya en 1346, por ejemplo, Ferrer Bassa representó en los muros del monasterio de Pedralbes a Pedro cortando la oreja del criado con un cuchillo, mientras Cristo dirige su mano hacia ellos llevando una oreja. Más parecido al esquema iconográfico de Quejana es el de la escena del retablo de la iglesia de Sant Salvador de Guardiola, de 1404, obra de Lluís Borrassá. O bien la del retablo de Sant Martí de Sarroca de Jaume Cabrera en la primera mitad del s. XV, si bien ésta con mayor realismo que en Quejana, entre otros muchos ejemplos. Sin embargo este tipo de composición no tiene su origen en la etapa del Gótico, encontrándonos precedentes como el del Codex Egberti del 980-990 aprox.

Uno de los elementos que más nos llama la atención es el libro que Cristo lleva en su mano izquierda. No es muy habitual encontrar este elemento, uno de los escasos ejemplos en que lo hemos encontrado es una pintura mural aragonesa de la parroquia de Urriés (Zaragoza), dentro del estilo Gótico Lineal. Respecto a este libro, la profesora Silva y Verástegui comenta que se trata del Libro de la Vida, pero que «resulta aquí utilizado de modo impropio por el artista, tanto al incluirlo en una escena de la Pasión como por la forma de representarlo, en la mano velada» (28).

La escena de Quejana no resulta demasiado realista ni agresiva frente a algunos ejemplos de la representación de este episodio en que aparece Jesús arrojado en el suelo por el grupo de soldados que incluso le golpean, como en la tabla del Maestro de Sta. Verónica en Colonia de 1440, y en otros ejemplos peninsulares (29). Por la serenidad de la escena, a pesar de esa insinuación de violencia, la obra de Quejana resulta más parecida a la pintura del Altar de la Pasión de Hofgeismar (30) que a otras.

A pesar de la aglomeración de personajes en un espacio tan reducido que no permite hacer concesiones al paisaje, el autor ha querido indicar que es una escena que se desarrolla al aire libre. Así, en el suelo podemos ver indicios de vegetación (31).

No hemos encontrado más ejemplos de esta escena en Alava, pero creemos que tuvieron que existir ya que es una de las más representadas en la época gótica, especialmente desde el Gótico Internacional.

6 CRISTO ANTE PILATOS

A partir del momento del Prendimiento encontramos que aumentan las fuentes de inspiración para las diferentes escenas, así, a los Evangelios Canónicos y a las obras de teatro se suman los textos de los Evangelios Apócrifos.

La escena que ahora nos ocupa ocurre después que las de Jesús ante el Sanedrín o ante Anás o Caifás, sin embargo en Alava no encontramos ningún ejemplo de estos dos episodios. En la provincia encontramos la escena en el Tríptico de la Pasión de Salinas de Añana.

El episodio de Jesús ante Pilatos se puede encontrar representado de dos maneras, siguiendo los textos de los Evangelios (32). En la primera aparece Jesús acompañado por soldados ante Pilatos, se trata del interrogatorio. La segunda muestra a Jesús, también acompañado por soldados, ante Pilatos, en esta ocasión, éste se lava las manos, es

(28) Soledad de Silva: «El Tríptico Gótico de la Pasión Procedente del Monasterio de Quejana», en *La Formación de Alava*, tomo II, pág. 924.

(29) Por ejemplo en el retablo de San Miguel Arcángel de la Pobra de Cérvoles (M. D. Tarragona).

(30) Este altar es obra del Maestro de Westfalia y data de 1320.

(31) Normalmente esta escena se desarrolla al aire libre, sin embargo hay excepciones, como en el caso del políptico de la catedral de Tortosa, 1351, en que la escena se desarrolla en un amplio edificio con techo de madera. No sabemos como se llegó a este tipo de iconografía, pero creemos que pudo influir el teatro medieval. Recordemos que Berceo en su obra «Duelo que fizo la Virgen María en el Día de la Pasión de su Fijo Jesu Christo», cuenta no sólo que la Virgen estaba allí presenciando la escena sino que también dice «Entraron por la casa como endiablados/El pastor sovo firme, non dessó la posada,/La grey de las oveias fo toda derramada,/Prisieron al Cordero essa falsa cruzada;...».

(32) Mateo 27, 1-2; Marcos 15, 1-15; Lucas 23, 1-17; Juan 18, 28-40 y 19, 1-16.

decir, es el momento en que Pilatos cede a las presiones de los judíos y condena a Jesús a ser crucificado.

La escena de Añana, que como hemos dicho forma parte del fondo de la escena del Camino al Calvario, muestra a Pilatos sentado en un trono de baldaquino y cortinajes rojos, ocupando el centro de la escena. Ligeramente desplazado a nuestra izquierda se halla Cristo de pie y maniatado, con el dorso desnudo. Tras Cristo se ve un grupo de soldados. A nuestra derecha la escena se halla más despejada, Pilatos se gira hacia esa parte para poder lavarse las manos en el recipiente que le sostiene un criado (33).

Queremos dejar para el final de este apartado una tabla alavesa, renacentista, del retablo de Domaiquia (fig. 9). Iconográficamente su contenido no es muy claro, no se sabe bien si ilustra el episodio de Jesús ante Anás o bien el de Jesús ante Pilatos. Nos inclinamos por el segundo. Para ello debemos fijarnos en otros ejemplos, tomados al azar, como la tabla del retablo de la Piedad de Castelló de Farfanyá (34) o la del antiguo retablo Mayor del Monasterio de Oña (35). En ambos casos se ve como a Pilatos le acompaña un hombre, que parece un consejero y que recuerda en cierta manera al que aparecía junto al rey Herodes en la Matanza de los Inocentes. Desconocemos si había alguna intención de buscar precedentes a la condena a muerte de Cristo, un inocente, o bien si es simplemente un recurso meramente formal.

Siguiendo con la tabla de Domaiquia, vemos a un hombre sentado en el trono y acompañado por otro con un papel en la mano. La dificultad que nos encontramos para la identificación es que es el propio Pilatos el que presencia la escena de la Flagelación y su vestido no es exactamente el mismo que el de la escena que estamos analizando, salvo el curioso gorro. Un elemento a favor de la tesis de que el personaje entronado sea Pilatos es la vara que lleva en su mano, símbolo de poder y con la que habitualmente se representa a este gobernador romano.

7 LA FLAGELACION

Este episodio parece que tuvo gran importancia en la Edad Media, especialmente en la segunda mitad del siglo XV, dentro de esa corriente de espiritualidad intimista centrada en numerosas ocasiones en la reflexión sobre la Pasión de Cristo por la redención de los pecados y de la que es un buen ejemplo la obra de Santa Brígida.

H. Leclerq aclara que la flagelación era un castigo más que se aplicaba ordinariamente a los condenados a muerte en Provincias, no a los ciudadanos romanos, antes del último suplicio (36). Los Cuatro Evangelios mencionan el hecho, salvo el de San Lucas que no lo hace claramente (37).

(33) Una composición parecida encontramos en el retablo de San Vicente de Poblet (M.A.C.), obra de Bernardo Martorell. Pilatos se lava las manos en presencia de un gran número de gentes, que apenas se ven en Salinas, quizás debido al minúsculo tamaño de la escena. Resulta interesante observar en la escena catalana como Pilatos es representado como un anciano de largas barbas blancas, que recuerda más al tipo de sacerdote judío que al de gobernador romano. Este tratamiento de la figura de Pilatos es bastante habitual.

(34) Obra de Jaume Ferrer, fechada dentro del primer tercio del siglo XV.

(35) Obra de Fray Alonso de Zamora, fechada en los primeros años del siglo XVI.

(36) H. Leclerq. en Cabrol (ed.): *Dictionnaire d'Archaeologie Chretienne et de la Liturgie*. Tomo VII, 1ª parte; p. 1.157.

(37) Mateo 27, 26; Marcos 15, 15; Lucas, 23, 22; Juan 19, 1.

A pesar de la riqueza descriptiva y de personajes que se refleja en las obras místicas y poéticas medievales, debemos decir que la mayor parte de las representaciones pictóricas de esta escena en la Península Ibérica, y a ello se le suma el ejemplo importado de Salinas de Añana, se ciñen más a un esquema compositivo muy sencillo. Tampoco podemos decir que se inspirasen en los Evangelios, pues éstos son tan escuetos que tan sólo se limitan a indicar que Jesús sufrió este castigo, no mencionan ni el número de verdugos, ni dónde se realizó, ni quien lo presencié, etc.

Encontramos varias formas de representar la Flagelación. El tipo más habitual presenta a Cristo atado a la columna, de cara al espectador, mientras dos verdugos le azotan, Jesús va cubierto con el paño de pureza. En otros ejemplos son tres los verdugos y Pilatos presencia la escena. Otro tipo más complejo muestra a Cristo atado a la columna mientras le azotan y a Pilatos, sentado, contemplando el momento acompañado por consejeros, soldados y judíos. Más extraña aún es la composición en que aparece María contemplando la escena, y sin embargo, esta interpretación aparece en la Literatura Medieval en otras como las Revelaciones de Santa Brígida de Suecia o en poesías de Gonzalo de Berceo (38).

De estos tipos los que más nos interesan son el más sencillo de Jesús con dos verdugos y el de los tres verdugos con Pilatos. Al primero pertenece la escena de Salinas de Añana y al segundo la del tríptico de Quejana y la tabla renacentista de Domaiquia (fig. 10).

En la escena del tríptico de Quejana, segunda en el ala izquierda, Cristo aparece en el centro de la composición, está atado a la columna rodeándola con sus brazos, su cuerpo está magullado por los golpes. Lleva paño de pureza y nimbo crucífero. Sus cabellos caen por los hombros. Sus manos están atadas por una fina cuerda, la columna es más alta que El pero no es un soporte arquitectónico, no soporta el peso de la techumbre.

Existió amplia polémica en la Baja Edad Media y posteriormente sobre el lugar en que se llevó a cabo la Flagelación, dado lo escueto de los Evangelios. Se discutía si había sido en el pretorio o en casa de Anás y también si había sido en una columna cualquiera o bien en una columna específica para este fin.

La composición de Quejana es simétrica, dos personajes de pie y otros dos de rodillas separados por la figura de Cristo que es el centro de la composición y no sólo por la posición que ocupa sino porque su figura destaca por su desnudez y fragilidad frente a la acción de los demás personajes.

A nuestra izquierda y de pie se halla un personaje ricamente ataviado con un manto de armiño y tocado por sombrero de ala vuelta con armiño y un broche dorado, está señalando a Cristo. Creemos que se trata de Pilatos. Junto a él está la figura más teatral y violenta del conjunto, un sayón. Está arrodillado y su cuerpo se contorsiona hacia atrás girando, a la vez, su brazo hacia atrás dispuesto a descargar un fuerte golpe sobre Cristo. El flagelo que lleva es de tres cuerdas con nudos. Al otro lado de Cristo encontramos otros

(38) Celestiales Revelaciones de Santa Brígida, libro IV, revelación nº 52: la Virgen cuenta a Santa Brígida como Ella estaba presente en ese momento en el lugar, como Jesús se despojó El mismo de sus vestiduras por mandato del lictor y se abrazó a la columna, le dieron azotes con instrumentos de púas y agujiones «no arrancándole la carne, sino surcándole todo el cuerpo» y como «al primer golpe, como si me lo hubieran dado en el corazón, quedé privada de sentido». Gonzalo de Berceo: Duelo que fizo la Virgen María..., estrofas 23 y 24.

dos sayones, uno de ellos de pie, frente a Pilatos, lleva un flagelo del que sólo se le aprecia con claridad el mango. Su cabeza está cubierta por una caperuza. El tercero de los verdugos está a su lado de cuclillas pero apoyando una de sus rodillas en el suelo. En ambas manos lleva haces de ramas secas (39), con una de ellas pega en la pierna de Cristo mientras la otra la levanta para azotarle por detrás. Está ricamente vestido. El rostro de Cristo expresa tristeza más que sufrimiento o dolor.

La escena presenta un ligero aspecto de movimiento circular (40). Otro punto importante de esta composición es la presencia de Pilatos, que suele aparecer siempre en un lateral (41).

En el tríptico de Quejana la escena de la Flagelación, como las demás, se desarrolla sobre un fondo dorado con dibujos vegetales. Sabemos que la escena se representa en un interior porque el suelo es de baldosas formando un dibujo geométrico.

La segunda obra conservada en Alava está en el Tríptico de Salinas de Añana. Su esquema compositivo es de gran simplicidad (42). El episodio se desarrolla en el pretorio, no hay ningún elemento decorativo, en el centro de encuentra la columna de color oscuro, muy sencilla. Aunque parece que ésta sostiene a la techumbre no se entiende bien su presencia en este cuarto de reducidas dimensiones ya que no parece necesaria su función tectónica. Cristo está atado a ella, dándole la espalda y maniatado por detrás, en contraste al ejemplar de Quejana en que aparece frente a ella, abrazándola.

Dos verdugos le azotan a sus lados. Dado lo diminuto de la escena no se aprecia bien el instrumento de castigo que usan, aunque por sus actitudes nos inclinamos a creer que llevan flagelos en vez de haces de ramas. Tampoco se aprecian bien sus vestiduras, pero parece que llevan trajes de soldados a la usanza de la época de la realización de la pintura. Sus posturas parecen un tanto inverosímiles, como si estuvieran flotando en el aire. Sin embargo, el artista ha intentado reflejar la violencia con la que se lleva a cabo la tortura, reflejando en uno de los verdugos por su movimientos un gran esfuerzo para descargar el golpe (43). La figura de Cristo parece transmitir una gran serenidad.

Para terminar con este apartado no queremos dejar de mencionar la escena de la Flagelación de Domaiquia. La escena tiene un gran número de elementos. Cristo está

(39) Hay dos tipos de instrumentos de tortura en la flagelación, uno de ellos es el flagelo de nudos y el otro el haz de ramas secas. Este último que aparece en muchas obras medievales no se ajusta a la costumbre romana. El flagellum romano se ajusta, en cambio el instrumento que lleva el sayón de la postura forzada. Estaba compuesto por «tiras de cuero estrechas guarnecidas por huesecillos en sus extremos, o por cadenitas de hierro terminadas en bolas de metal». (Leclercq: Dictionnaire..., tomo VII, 1ª parte, p. 1.157).

(40) Encontramos varios ejemplos que recuerdan este movimiento circular, entre ellos la tabla de Bernal Martorell de la predela del retablo de San Miguel de Poble de Cérvoles (M. D. Tarragona).

(41) Como ejemplo cabe citar la tabla del Maestro Rubió en el retablo de la iglesia de Rubió, en la primera mitad del siglo XV, o bien la tabla del retablo de Son, del maestro anónimo del mismo nombre, de la segunda mitad del siglo XV. Esta presencia de Pilatos en la escena terminará por complicarse en gran manera, mostrándose a Pilatos seguido por un gran séquito, como en el frontal de la capilla de San Marcos de la catedral de Barcelona (Louvre) de Jaume Huguet o en la predela del Maestro Bonnat (Metropolitan Museum).

(42) Esta sencillez compositiva la vemos, por ejemplo en la escena que forma parte del grabado de la Virgen del Rosario, obra de Francisco Domenech, de 1488, o en pinturas como el frontal de Queralbs, etc.

(43) Esto es bastante habitual y así lo vemos en obras peninsulares, incluso algunas muy cercanas, como es el caso de las pinturas murales navarras de Gallipienzo, o también en el retablo de la Vida de Cristo de Santa María de Frómista, obra del Maestro del Salomón de Frómista, etc.

atado a la columna, pero no de espaldas, le han atado las manos y una pierna. El rostro de Cristo expresa resignación y tristeza. Son dos los verdugos que le flagelan, con cierta violencia. Un soldado contempla la escena, así como Pilatos, con una larga vara -el cetro- y un papel en la mano. La columna a la que está atado Jesús, de estilo clásico, no es un elemento que soporte el peso del techo.

8 ECCE HOMO

El episodio del Ecce Homo está narrado por San Juan (19, 4-15). Menciona que el episodio se desarrolla fuera del pretorio y que Jesús llevaba la corona de espinas y el manto púrpura.

El único ejemplo conservado en Alava, de nuevo, lo encontramos en el Tríptico de Salinas. Gertrud Schiller afirma que es una de las escenas de la Pasión que más tarde se desarrollan en el arte, hasta el punto que sus primeras manifestaciones son miniaturas del siglo XI y no produjeron continuidad, en los sermones del siglo XII se ve como la peor humillación que sufrió Cristo. Esto cambiará en los últimos años del siglo XV y, especialmente, en el siglo XVI (44).

El autor del tríptico de Salinas tiene una forma poco habitual de representar este episodio. Jesús está flanqueado por dos soldados y no acompañado por Pilatos, como es habitual en este tipo de escenas. Además, Cristo sólo lleva el paño de pureza, pero no la túnica púrpura, la caña y la corona de espinas, elementos que comienzan a representarse a finales del siglo XV pero que alcanzarán mayor difusión en la centuria siguiente. Jesús y los soldados están sobre una amplia plataforma, dando la espalda a un edificio que podría ser el pretorio (45). Los espectadores parecen ser más bien soldados, en vez del pueblo judío y están alrededor de esa plataforma pero alejados, al contrario que en las representaciones de grabadores alemanes de la época o de otras composiciones pictóricas, en que parecen estar casi agrediendo físicamente a Jesús, Una figura de ese círculo de espectadores destaca por estar casi aislada y por sus vestiduras rojas (¿Pilatos?).

Esta escena de Añana no parece tener fuerza expresiva ni dinamismo, quizás se deba a que es un tema secundario dentro del lienzo.

Este tema no es muy representado en la Península durante el período gótico, por lo que los ejemplos conservados son más bien escasos, los que hay son importados, como el de Añana, o bien peninsulares pero con influencias compositivas y estilísticas de Países Bajos y zona alemana.

9 CAMINO AL CALVARIO

La narración del Camino al Calvario que aparece en los Evangelios Canónicos (46) es más bien escueta, lo que contrasta con la riqueza iconográfica que alcanzará progre-

(44) G. Schiller: *Iconography...*, vol. II, pág. 74.

(45) La representación más normal, y de la que encontramos numerosos ejemplos en obras coetáneas castellanas, es la que muestra a Jesús acompañado por Pilatos, asomado sobre una escalera a un patio o a la calle, mientras un grupo nutrido de gentes contemplan la escena, a veces profiriendo gritos, otras haciendo burla. Como ejemplo podemos citar la obra de Alonso de Sedano del retablo de las Reliquias en Burgos (M. Catedral).

(46) Mateo, 27, 32-33; Marcos 15, 21-32; Lucas 23, 26-43; Juan 19, 16-24.

sivamente esta escena. Ante ésto debemos preguntarnos cual es el origen de muchos de los elementos que aparecerán progresivamente en ella. No creemos que procedan de los apócrifos, más bien nos inclinamos a creer que muchos elementos se deben a las representaciones teatrales medievales y a los textos de Meditaciones sobre la Vida de Cristo que proliferaron tanto en la época (47), algunas con descripciones que podríamos calificar de crueles, y que estaban destinadas a conmover a los fieles.

La escena del Camino al Calvario es una de las más representadas dentro del ciclo de la Pasión, especialmente en los últimos años de la Edad Media. A la vez, es una escena que comenzó a representarse desde época bastante temprana y con continuidad. Resulta curioso observar la evolución de esta escena, no sólo por el aumento de los personajes que participan en ella, sino también por las diferentes maneras en que se presenta a Cristo, el protagonista fundamental. Se pasa de llevar el Cirineo la Cruz a llevarla el propio Cristo, al menos durante un tramo del recorrido, a pesar de no haber sido ésto la práctica habitual entre los romanos (48).

Resulta evidente que a medida que avanza la Edad Media hay un interés mayor en representar el sufrimiento de Cristo, en incidir en su naturaleza humana, quizás ésto tenga como consecuencia que en las representaciones pictóricas parezca como el peso de la Cruz lo lleve principalmente Cristo, más que el Cirineo, y ésto se ve clarísimamente en el Tríptico de Salinas de Añana.

En el tríptico de Quejana la escena del Camino al Calvario se halla en el ala izquierda, en el registro inferior. Obra del Gótico Internacional presenta un fuerte dramatismo (49).

La escena se compone de cinco figuras, si bien una de ellas apenas se ve. El centro lo ocupa Cristo llevando la Cruz solo, siguiendo el relato de San Juan. Su figura es dramática y su rostro expresa un gran sufrimiento. La Cruz es de gran tamaño, por lo que Cristo está curvado bajo su peso. Tiene la corona de espinas y una túnica larga por debajo de la cual aparecen sus pies descalzos. Tras él aparecen la Virgen y San Juan. La escena se completa por el verdugo y los guerreros (50).

Muy importante en las escenas del Camino al Calvario es la actitud de la Virgen y sus acompañantes. En el caso de Quejana la Virgen lleva un manto que le cubre la cabeza y el cuerpo, lo sujeta con una mano. Como gesto de dolor apoya su rostro en el anverso de la otra mano. Desvía su cabeza al lado contrario en que está Jesús de forma que

(47) El propio Berceo describe una escena muy especial en su «Duelo que fizo la Virgen María...», el enlazar este episodio evangélico con la situación de la Península en aquellos momentos: En las estrofas 31 y 32 narra como los judíos al no querer mancharse las manos de sangre entregan a Jesús a los moros. Si bien en Alava no vamos a encontrar verdugos vestidos a la usanza árabe sí se pueden encontrar tales representaciones en otras zonas de la Península.

(48) Leclercq comenta que en Roma, al menos, se contentaban con cargar al condenado con el «patibulum» o rama transversal, ya que la vertical era un poste fijo en el lugar del suplicio, si bien no descarta la hipótesis de que en Oriente se llevase la cruz entera (Leclercq, Cabrol. Dictionnaire... VII, 1^a, p. 1.152).

(49) La profesora Soledad de Silva indica que la composición de esta escena tiene parecidos con las que se ven en Alemania en la segunda mitad del siglo XIV y siglo XV, como el retablo de San Miguel de Lüneberg (h. 1418) o el de la Pasión de Warendorf. (Silva: El tríptico gótico... p. 925).

(50) En esta escena la Virgen puede estar acompañada por las Santas Mujeres (retablo mural de la catedral de Pamplona, de Juan Oliver, S. XIV), San Juan y María Magdalena (retablo de Tamarite de Litera de Miguel y Juan Ximénez), etc. Posteriormente veremos más ejemplos de ello.

umenta el dramatismo del momento (51). No se aprecia bien su rostro, en cambio sí se ve bien el de San Juan, que expresa gran tristeza y dolor, mira a Jesús y tiene el ceño levemente fruncido. Los ojos y la boca se dibujan hacia abajo. Es un joven imberbe de cabellos rubios y rasgos muy finos.

El verdugo de esta escena de Quejana lleva en su mano el martillo (52) y de su cintura cuelga un cuchillo de monte junto a una bolsa. Atado a la cintura lleva un delantal, mira hacia atrás. Detrás de Cristo con la Cruz, apenas visible, se encuentra un guerrero, se le distingue el casco puntiagudo, la cota de mallas y una de sus piernas, pero lo que se aprecia con mayor claridad de él es el puño que alza sobre la cabeza de Cristo dispuesto a golpearle. A pesar del gesto de este soldado no se trata de una escena de gran crudeza (53).

La escena de Quejana, como los otros ejemplos que vamos a ver, se desarrollan al aire libre. En el caso de Quejana lo sabemos por la decoración del suelo, decorado con hojas y briznas de hierba. La escena tiene el fondo dorado con dibujos vegetales, como el resto del tríptico. Por otra parte, se ve una elevación de la línea del suelo de izquierda a derecha que posiblemente indique la subida al Calvario.

La otra escena gótica que existe en Alava es la que se conserva en el tríptico de Salinas de Añana. Teniendo en cuenta lo avanzado de la época en que se realizó no presenta una gran complejidad, sin embargo tiene elementos que no aparecen en el tríptico de Quejana ni en obras de otras regiones.

La escena aparece en el ala izquierda del tríptico, como ya hemos comentado en otros apartados. Las figuras son de gran tamaño, pero un tanto rígidas, distantes, resultando más expresivo el tríptico de Quejana que el que ahora analizamos.

Cristo lleva la Cruz sobre sus hombros, con el brazo longitudinal por delante de El rozando el suelo. Simón de Cirene, con tocado rojo, como hombre acomodado del mundo urbano y no un campesino, le ayuda a llevar la Cruz, agarrándola con ambas manos por el travesaño pero de una forma muy suave, como si sostuviese un fino paño, mientras, Jesús se curva bajo el peso. Cristo lleva nimbo crucífero y la corona de espinas, por lo que en su rostro hay sangre. Está descalzo y de su cintura cuelga un objeto rectangular con clavos, se utilizaba para castigar más a los condenados al herirles las piernas (54), a pesar de todo su expresión es serena.

(51) Es más habitual que la Virgen y Jesús intercambien sus miradas y expresen en sus rostros el sufrimiento. A ello se le unen ejemplos como el de Ximénez y Bernat en el retablo de Blesa en que la Virgen aparece arrodillada, o en el retablo de San Miguel de la Poblá de Cérvoles en que aparece junto a las Santas Mujeres, cubriéndose el rostro con las manos, en otras ocasiones se la representa desvanecida.

(52) Se trataría de un anuncio de lo que va a ocurrir al final en el calvario, ésto se puede encontrar en obras como la de Barna de Siena en San Gimignano (1350-55) o en el retablo mural navarro de Juan de Oliver para la catedral de Pamplona.

(53) Encontramos otras escenas que expresan una mayor violencia, como en el retablo de San Miguel Arcángel de la Poblá de Cérvoles o el retablo de Tamarite de Litera, en Aragón. Lo más habitual es que los soldados arrastren con una soga a Cristo, normalmente atada a su cuello, le empujan o le dan patadas cuando ha caído, como en el retablo de la iglesia de Rubió o en el de Blesa. A ello se le suman los ejemplos de la burla que hacen soldados, verdugos y público en general de Cristo, y en ocasiones, también de sus acompañantes, como en los casos de las pinturas murales de Pedralbes (1346), del Retablo de Hans Multscher en Wurzasch (H. 1437) o del Retablo de las Reliquias de Alonso Sedano (1495-6), etc.

(54) En el C.M.D.V., tomo III, p. 339, se comenta como este instrumento de tortura era desconocido en la tradición cristiana y se toma del teatro religioso de fines de la EM, apareciendo en el arte neerlandés del segundo cuarto del S. XV y permaneciendo hasta principios del XVI.

Mira a una mujer arrodillada ante El, la Verónica, que sostiene un lienzo blanco. Posiblemente es el momento en que va a limpiarle la sangre del rostro. Lleva un lujoso vestido de brocados. Contrasta la riqueza de su atuendo con la túnica de color pardo que lleva Cristo.

La Cruz no es tan claramente latina como en la escena de Quejana, ya que apenas sobresale del lado transversal para poner el rótulo de «INRI» (55). El resto del cortejo lo componen un verdugo que arrastra a Cristo de la cintura por medio de una soga. Gira la cabeza hacia El y le saca la lengua en señal de burla. Delante de Cristo y junto al verdugo aparece un grupo de soldados con ropas y armaduras del siglo XV. Detrás de Cristo y el Cirineo aparecen dos hombres a caballo ricamente ataviados. A pesar de ir cabalgando no se elevan sobre la comitiva de forma clara. A éstos les sigue un hombre con tocado negro que lleva un estandarte alargado con estrellas, media luna y letras doradas, S.P.Q.E.R.

La acción se desarrolla en un espacio al aire libre, de orografía suave, apreciándose al fondo la ciudad amurallada de Jerusalén, donde se desarrollan las escenas de Pasión anteriores a ésta.

Esta escena del Camino al Calvario se centra en el encuentro de Cristo con la Verónica, sin duda lo más destacable de la escena es esa comunicación que mantienen ambos a través de la mirada. Este momento no aparece en los Evangelios Canónicos. En cuanto a los Apócrifos sí encontramos a la Verónica como propietaria de un lienzo en que aparecía el rostro de Jesucristo (56). Entre los ejemplos castellanos del siglo XV en que aparece esta escena cabe citar los del retablo de San Andrés y la Vida de Cristo de Presencio (Burgos) del Maestro de los Balbases (1480), o la obra de Sedano para el retablo de las Reliquias. A diferencia del ejemplo de Añana estas dos obras muestran en la comitiva a la Virgen y sus acompañantes.

Ejemplos, dentro del Renacimiento, de la escena del Camino al Calvario, en Alava, los encontramos en los retablos de Domaquia (fig. 11) y de Villanueva de Valdegavía. En la segunda se muestra a Cristo cargado con la Cruz y sucumbiendo bajo su peso, a pesar de la ayuda prestada por detrás por el Cirineo. Junto a El aparece un verdugo que le arrastra con fuerza mediante una soga atada al cuello, les acompañan un nutrido grupo de soldados, idea ésta conseguida por el gran número de lanzas que se ven sobre el horizonte y la superposición de cabezas. No aparecen la Virgen ni las Santas Mujeres y acompañantes habituales, Cristo, coronado de espinas, mira al espectador. Parece que el autor quiere dar una idea de soledad, de Cristo rodeado y conducido por gentes hostiles hacia el lugar de la Crucifixión. Esto se puede ver también en la obra de Juan Sánchez para el retablo mayor del Monasterio de Oña.

En la escena de Domaquia, más compleja, a pesar de ser renacentista se están siguiendo esquemas góticos. Encontramos a Cristo de rodillas bajo el peso de la Cruz, a

(55) Este rótulo, que no aparece en la escena del tríptico de Quejana, se colocaba en el lugar de la crucifixión e indicaba la razón de la condena. Sin embargo, si era el reo el que lo llevaba en el camino al lugar de la ejecución lo llevaba colgado del cuello y no puesto en la cruz.

(56) En el texto de «La Venganza del Salvador», cuya primera redacción parece datar de la época del emperador Claudio, se señala que esta mujer sufrió flujos de sangre durante doce años, pero que al tocar la orla del vestido de Cristo se curó al momento. Velosiano, por orden del emperador Tiberio busca la Santa Faz para curarse, se le informa de que es Verónica quien la guarda y la lleva a Roma. En ningún momento se habla de que el rostro quedase impreso en el lienzo en el momento del Camino al Calvario. Schiller (II, p. 78) menciona que esto ocurre en el siglo XII cuando Roger Argenteuil dió nuevo rumbo a la leyenda.

El se le acerca la Verónica con el paño blanco entre sus manos. El Cirineo ayuda a Cristo llevando la Cruz por detrás. Un verdugo, delante de él, levanta su brazo para descargar el golpe del látigo. Detrás del Cirineo aparecen San Juan y la Virgen saliendo de la puerta de la ciudad. Junto a ellos están un soldado y un hombre que toca la trompa (57). Encontramos, pues, gran parecido con escenas burgalesas de época anterior.

9 EL CALVARIO

Esta escena puede aparecer también bajo el término de «La Crucifixión», sin embargo, preferimos no darle esta denominación para no confundirla con otro momento y escena diferentes. La Crucifixión, como tal, es el momento en que Cristo es clavado a la Cruz. Conservamos de ésta un ejemplo en Alava, se encuentra en Gaceo, no sabemos si existió alguno más.

En el caso de Gaceo vemos como sobre la cruz, de nudos, están apoyadas dos escaleras en las que están los sayones crucificando a Cristo. Steppe (58) menciona que este tipo de representación es la descrita por el Pseudo-San Buenaventura en sus «Meditationes Vita Christi». Sin embargo otros autores medievales, como Santa Brígida en sus Revelaciones o Sor Isabel de Villena en su «Vita Christi» describen la escena y dicen que la Cruz estaba apoyada sobre el suelo en el momento en que Cristo fue clavado a ella (59). La escena de Gaceo desgraciadamente está bastante estropeada, en especial en su zona central. Es un esquema compositivo muy sencillo. Hay que destacar que mientras en esta escena los sayones están utilizando la escalera para realizar su cometido, en la escena del Descendimiento, que posteriormente analizaremos, los Santos Varones desclavan a Cristo y le bajan desde el suelo, sin ayuda de escaleras.

La escena del Calvario es la más representada en Alava dentro de las de la Pasión y Resurrección. La mayor parte de estas representaciones están en soporte mural. Encontramos nueve Calvarios de épocas diferentes. Sus fuentes de inspiración son varias, pero en primer lugar los Evangelios Canónicos (60).

Estos nueve ejemplos conservados nos ayudarán a ver la evolución sufrida por esta escena, sin embargo no permiten establecer una tipología clara pues son todos diferentes. Del Gótico Lineal encontramos los casos de Gaceo, Avendaño, y el retablo de Quejana, con la particularidad de los donantes. Del Gótico Internacional encontramos el caso del tríptico de Quejana. Ya de la segunda mitad del siglo XV encontramos el tríptico flamenco de Salinas de Añana. Entre el siglo XV y el XVI se conservan varias obras de transición al Renacimiento.

La escena del Calvario no se representó en los primeros siglos del cristianismo, especialmente en la época de las persecuciones, tan sólo se representaba la Cruz como símbolo, pero sin el Crucificado. Durante el Imperio Romano fue el suplicio más infamante

(57) Este hombre se ve en numerosas obras burgalesas de fines del XV como por ejemplo, en el antiguo retablo de la Reliquias y en el de Espinosa de los Monteros, en el primero además aparecen también la Virgen y San Juan saliendo por la puerta de la ciudad y siguiendo a la comitiva. En la obra de Sor Isabel de Villena «*Vita Christi*» nos narra como Jesús iba «acompanyat ab dos lladres e la trompeta davant».

(58) Steppe: C.M.D.V., tomo V, p. 225.

(59) Con este tipo de iconografía vemos la Crucifixión del retablo de las Reliquias (1495-1496) obra de Alonso de Sedano, entre otros ejemplos.

(60) Mateo 27, 33-56; Marcos 15, 22-41, Lucas 23, 33-49; Juan 19, 23-37.

y cruel (61). Entre las primeras imágenes del Calvario que nos encontramos, está la del Evangelionario de Rábula (586), en que aparecen elementos que se verán en Calvarios posteriores. Es a partir del siglo IX cuando el tema del Crucificado comienza a representarse más a menudo y se va a convertir en el tema central del arte cristiano. En España la primera representación parece datar del siglo X, una miniatura del Beato de Girona (62). A partir del siglo XIII vamos a observar un desarrollo de la escena. A partir de ahora van a aumentar aún más los personajes que participan e incluso algunos de ellos se individualizan, como será el caso de la Magdalena. Además Cristo en la Cruz ya no se le representa triunfante sino mostrando su sufrimiento por su naturaleza humana a pesar de ir acompañado por elementos que indican también su naturaleza divina, tales como los ángeles, el sol y la luna, etc.

La pintura mural de Gaceo se halla en la cabecera de la iglesia, un ábside semicircular. Parece cumplir una función de retablo mural. Ocupa el espacio comprendido entre el pilar que separa el ábside del presbiterio y la ventana abocinada en el centro del ábside. El eje de la composición es Cristo crucificado en una Cruz latina de nudos. Tiene tres clavos muy largos, habituales en las representaciones del siglo XIV. Tras la Cruz aparece un letrero en que se lee: «RES: ORU: IHS: ENUS» (REX IUDEORUM IESUCHRISTUS NAZARENUS), siguiendo las palabras del Evangelio de San Juan (63).

Cristo lleva un nimbo crucífero, tiene una barba corta y sus cabellos se extienden por sus hombros en tres mechones a cada lado. El rostro casi ha desaparecido. Su cabeza se inclina ligeramente hacia la derecha, donde está su Madre. Su cuerpo es delgado, va cubierto por el perizonium anudado en el centro, de su costado derecho mana abundante sangre por la herida que le abre con una lanza uno de los verdugos. Sus piernas se cruzan en una extraña postura y sus pies están uno sobre otro unidos por un solo clavo. Tanto de sus pies como de sus manos mana abundante sangre. Los brazos extendidos de Cristo resultan desproporcionados para su cuerpo, son demasiado largos y delgados. Sobre los brazos de la Cruz dos pequeñas figuras nimbadas con libros en una de sus manos y las otras alzadas levemente, se identifican como el arcángel Gabriel, a nuestra izquierda, y el arcángel Rafael, a nuestra derecha, gracias a la filacteria que se halla en la parte superior, y que también da el nombre de otros dos protagonistas, la Virgen y San Juan. La presencia de los dos arcángeles en esta escena se debe a la intención de señalar la naturaleza divina de Cristo.

Entre Cristo y las figuras de su Madre y San Juan aparecen dos hombres de menor tamaño, perspectiva jerárquica, tocados por sombreros puntiagudos. El de nuestra iz-

(61) Según Leclercq, la cruz como instrumento de suplicio parece provenir de Oriente, los griegos ya la utilizaron, pero fueron los romanos quienes la convirtieron en uno de los suplicios más humillantes. Leclercq señala también que en la cruz se debe diferenciar el «patibulum» o barra transversal, del poste, que habitualmente estaba fijo y servía para varios reos. Considera que la cruz tendría forma de tau. (Leclercq, Dictionnaire... VII, 1^{er}, p. 1.150-1.153).

(62) Yarza: Iconografía de la Crucifixión en la Miniatura Española. Siglos X al XII. En A.E.A., XLVI, 184, (1973), pp. 13-37.

(63) El tipo de Crucificado de tres clavos en una Cruz de nudos nos lo vamos a encontrar en numerosas ocasiones dentro del Gótico Lineal del siglo XIV, pero ya se ven ejemplos en el siglo XIII, por ejemplo en el manuscrito L.IV.25 de la Biblioteca Nazionale de Turín de origen británico. En este ejemplo la figura de San Juan presenta una actitud y posición exactamente igual a la de Gaceo. Del siglo XIV destaca la miniatura del Fuero de Navarra, no sólo aparece una Cruz de nudos, sino que la escena tiene un gran parecido compositivo a la de Gaceo. También encontramos gran parecido en la figura del Crucificado del caso alavés con el toledano de las pinturas murales del claustro de la Concepción Franciscana. Lo mismo cabe decir de la pintura sobre tabla de la Capilla Mayor de la catedral de Pamplona, el Retablo de la Crucifixión, si bien en este caso hay mayor delicadeza y es más evolucionado.

quiera clava la lanza en el costado de Cristo, mientras en de la derecha le acerca a la cara una vara con una esponja en forma de media luna, suponemos que es el vinagre o vino mirrado que aparece en los Evangelios. No aparecen identificados por sus nombres, es posible que se haya perdido la inscripción aclaratoria, pero de cualquier forma, se trata de Longinos y Estefatón.

La Virgen se halla a la derecha de Cristo, está de pie, sola. Lleva túnica, manto, toca blanca y una gran aureola. Es una figura de gran belleza, especialmente su rostro, con unos rasgos extraordinariamente delicados. Es una figura que transmite un sentimiento de resignación y tristeza. Su cabeza está ligeramente inclinada hacia el suelo, como si estuviese meditando en el acontecimiento que vive. Sus manos, delicadas pero desproporcionadas, demasiado largas, están una sobre otra y sujetando suavemente el manto, éste hace una especie de bucle que era muy habitual en otras figuras en torno al 1200 (64). La figura de San Juan está a la izquierda de Cristo. En su mano izquierda sostiene un libro cerrado (Evangelio) y apoya su barbilla en la derecha, gesto que habitualmente expresa dolor, tristeza. Bajo su larga túnica aparecen los pies descalzos que apoya de forma inverosímil sobre la greca geométrica que recorre el ábside. Lleva nimbo y está tonsurado, su rostro presenta rasgos delicados, si bien no tiene tanta belleza como el de la Virgen, además en sus mejillas hay dos manchas de color intenso, al estilo de pinturas románicas. En esta figura también aparecen partes desproporcionadas, como las manos muy largas y estrechas, los pies de tamaño exagerado y una cabeza muy pequeña en relación con su cuerpo.

En el derrame de la ventana de ábside están representados dos verdugos que llevan instrumentos de tortura. El de nuestra izquierda un utensilio de mango largo terminado en una bola erizada de pinchos y el de la derecha otro instrumento erizado de pinchos que sostiene con ambas manos en actitud de golpear. Generalmente se considera que estos dos verdugos son los enviados por Pilatos para quebrar las piernas a los ladrones y así muriesen antes (65). Resulta curioso que aparezcan estos dos sayones y no los ladrones crucificados, los autores que han tratado el caso de Gaceo lo explican por la falta de espacio.

Una vez descrita la escena de Gaceo pasamos a considerar su emplazamiento y significado. ¿Por qué encontramos el tema del Calvario en un lugar preferente? Aparte de la importancia que para el Cristianismo tiene en sí mismo, la respuesta la encontramos mirando las escenas que están junto a este tema.

Al otro lado de la ventana del mismo muro del ábside encontramos una serie de figuras también de tamaño monumental. De izquierda a derecha encontramos en primer lugar a Jesús, aquí identificado por la inscripción de la parte superior, que aparece sosteniendo entre sus brazos a varias figurillas desnudas y coronadas (almas), como el «seno de Abraham», no vamos a tratar aquí el tema de la asimilación de Abraham con Jesús. La segunda figura es un ángel que lleva en la mano una corona mientras coge con la otra mano otra figurilla de un alma. La tercera figura corresponde al arcángel San Miguel con la balanza y, a la vez, empujando con la lanza a un demonio que trata de desestabilizarla, se trata de una psicostasis. La cuarta figura es Santa Marina derrotando

(64) Recordemos la figura femenina, identificada con Eva, del Descensus ad Inferos del relieve de Armentia, con el manto formando un bucle muy similar. Pero también en torno al 1300 se veía algo parecido en el manto de la Virgen, en el retablo del Viloví de Onyar (Selva), del que hoy sólo se conservan fotografías. Las actitudes de San Juan y la Virgen de este retablo guardan gran parecido con las de Gaceo.

(65) Steppe: C.M.D.V., tomo V, p. 218. Guía: Gaceo y Alaiza..., p. 22.

al demonio, nos interesa en cuanto que es un ejemplo en la lucha contra las tentaciones y el diablo. Así pues, contrapuesto al tema del Calvario tenemos en la misma superficie la representación del Juicio Final. Sin embargo la presencia de Jesús acogiendo las almas coronadas nos indica una segunda idea, la de la recompensa para los justos, la Salvación, la cual no hubiese sido posible sin el sacrificio en la Cruz. Esa es la idea que nos ofrece este conjunto, aquí podemos ver el sentido del Calvario de Gaceo, veremos que posteriormente, a fines del siglo XV, las representaciones de este tema tendrán un sentido diferente, mucho más intimista, aquí lo que se pretende es enseñar al fiel, no conmoverle espiritualmente. A esta idea contribuye la representación del infierno en el muro de nuestra derecha y de la Trinidad en la bóveda del ábside. No se trata de una *Maiestas Domini* románica, que provocaba más bien temor, ahora es un Dios Padre que muestra a las gentes a su Hijo en la Cruz. A la Trinidad le adoran una corte de santos, vírgenes y ángeles. Destacan especialmente los ángeles portadores de las Arma Christi. Esto no hace sino recalcar aún más la importancia del sacrificio del Calvario.

El conjunto de San Martín de Avendaño es realmente fragmentario, sus pinturas están muy deterioradas y han sido retocadas. Presenta en la cabecera el Calvario (fig. 4) y bajo él doce figuras (¿Apóstoles?). En los muros laterales se representaban figuras de santos y escenas hagiográficas. Lo más interesante del conjunto podría ser la presencia de unas pinturas exteriores, hoy sobre soporte en el interior de la ermita, sin embargo están muy estropeadas y la opinión general es que fueron bastante retocadas, por lo que no les vamos a dedicar mucho espacio. Sí parece que puede tratarse de un Calvario en la parte superior y en la inferior de un Juicio Final, pero todo ello son hipótesis. Sólo parece distinguirse una mano de Cristo clavada a un fragmento de Cruz lisa, la silueta de un ladrón atado con las manos a la espalda a la cruz y ligeramente contorsionado y lo que podría ser un sol.

El Calvario del muro de la cabecera, recto, muestra en el centro a Cristo Crucificado, de El sólo se aprecian sus manos y brazos, los restauradores han considerado que se trataba de un Cristo de tres clavos sobre Cruz lisa. Flanqueando a Cristo aparecen Longinos y Estefatón, se han conservado sus cuerpos pero no las cabezas. El primero está en actitud de clavar la lanza en el costado de Cristo y el segundo le acerca la esponja a la cabeza. Son de menor tamaño que las otras figuras.

Tras estos dos personajes aparecen la Virgen y San Juan. María está a la derecha de Cristo, de pie, con la cabeza ligeramente inclinada hacia el suelo y las manos juntas en gesto de dolor y angustia. San Juan, al otro lado, parece llevar un libro en su mano izquierda mientras que en la derecha apoya su cabeza. En los extremos parece que se situaron las cruces de los ladrones, a juzgar por los restos que se conservan. Parece que en la restauración se consideró que los ladrones estaban en la cruz con las manos atadas en la espalda.

En cuanto a la significación que pueda tener esta escena dentro del programa iconográfico de la ermita no lo sabemos muy bien dado ese estado fragmentario en que se hallan las pinturas. Creemos que se trata de mostrar a los fieles la idea de la salvación, como en Gaceo. Para decir ésto nos basamos en las pinturas que le rodean. A la izquierda, en la esquina, en un registro inferior aparece la Anunciación, bajo la cual está señalándola una figura masculina, nos inclinamos a creer que se trata de un profeta que anunció el nacimiento de un Salvador (66). Si a ésto añadimos la presencia de temas

(66) Para reforzar nuestra hipótesis encontramos otros ejemplos de otras zonas, así el tríptico de la colección Román Vicente de Zaragoza o el retablo de San Miguel Arcángel de Peñafel (M.A.C.).

hagiográficos en los muros laterales, los santos como modelo de conducta a seguir, encontramos un claro mensaje de guía para la Salvación, ciertamente no es tan complejo como el de Gaceo, pero básicamente se trata de lo mismo.

El Calvario también se representa en el Retablo del Canciller Ayala, el cual está más bien dedicado a los episodios de la Infancia de Cristo y la Vida de María. La escena se encuentra en la parte superior de la calle central, coronándolo. Sin embargo J. Sobré considera que no tiene aquí el significado que podía tener en los retablos de la Corona de Aragón. En éstos preside las ceremonias litúrgicas, sobre la figura principal del retablo, Sobré piensa que se trata de una escena tan narrativa como las demás que componen esta obra de Ayala (67).

La escena de este retablo es totalmente diferente a lo que hemos visto hasta ahora. Cristo ocupa casi todo el espacio. Esto sujeto a la Cruz, lisa y en forma de cruz latina, por tres clavos largos, como los del siglo XIV (la obra se fecha en 1396). Tiene los ojos cerrados y su cabeza está inclinada hacia su derecha, lleva nimbo y corona de espinas (la primera vez que aparece así en la pintura alavesa). Va cubierto con un perizonium con un suave dibujo de motivos geométricos. Los pies, uno encima de otro, están sujetos por un solo clavo, pero no al poste de la Cruz, como habíamos visto hasta ahora en Alava, sino a una madera transversal de apoyo al reo y que consta que no era extraña en las crucifixiones romanas (68). El cuerpo lo tiene ligeramente flexionado, marcándose las costillas.

El rótulo que lleva en la parte superior de la Cruz es «I:N:R:I:». Sobre los brazos aparecen el Sol y la Luna, con rostros. Ya no flanquean a Cristo la Virgen y San Juan, sino dos personajes arrodillados, Pedro «hijo de Fernan Perez d'Ayala» y Mari Ramírez (Romirez) «hija de Fernan Perez d'Ayala», los nietos del Canciller Pedro López de Ayala, y no él mismo como se ha dicho en ocasiones (69). En obras de esta época ya habíamos comentado la presencia de donantes, como en el Calvario de la Catedral de Lérida (70).

Dentro del estilo Gótico Internacional ninguna de las obras autóctonas alavesas representan el tema del Calvario, ni ninguno de la Pasión, aunque nos inclinamos a considerar que se debe a que no han llegado hasta nuestros días. Dentro de este estilo encontramos un Calvario en el Tríptico importado de la Pasión de Quejana. La distancia entre los ejemplos vistos hasta ahora y el de este tríptico es abismal, no sólo por la distancia en el tiempo sino más bien al carácter marginal y rural de la mayor parte de la pintura gótica alavesa (posible excepción del Retablo de Quejana del Canciller). Por supuesto que la distancia que separa Alava del lugar de producción de esta obra es enorme y no dudamos que también influye, pero el espíritu de la época, como hemos dicho anteriormente, tiene unos puntos comunes a pesar de las distancias y buena prueba de ello son las otras obras de estilo Internacional que fueron creadas en otras zonas de la Península y que en esencia son muy parecidas: multiplicación de los personajes, figuras delicadas expresando los sentimientos pero sin llegar al patetismo de las obras de fines del siglo XV, extraordinario detallismo, elementos anecdóticos, etc.

(67) J. B. Sobré: *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*. Columbia. 1989. pp. 134-135.

(68) Leclercq: *Dictionnaire...*, VII, 1^{er}, p. 1152.

(69) Sobre este tema ver el estudio de Tormo en Vell i Nou. 47. (1917). pp. 471 y ss.

(70) A los pies de la Cruz aparece arrodillado y en actitud de oración una pequeña figura de un hombre tonsurado.

La primera impresión que causa esta escena de Quejana es la de un gran dinamismo sobre un paisaje laberíntico, el número de personajes sin contar las almas de los dos ladrones es de cuarenta y tres, cuando los ejemplos alaveses vistos hasta ahora varían de tres a nueve personajes.

En la parte superior de la tabla encontramos en el centro a Cristo Crucificado, tiene los ojos cerrados (expresión de su naturaleza humana, mortal) lleva una amplia aureola, corona de espinas y perizonium. Su cuerpo está extremadamente rígido sobre una Cruz alta y muy ancha, al contrario que en Gaceo en que el cuerpo de Cristo está ligeramente curvado a causa de su propio peso. En Quejana está sujeto a la Cruz por tres clavos, largos pero no tanto como los que veíamos en miniaturas y pinturas de la primera mitad del siglo XIV. La Cruz tiene forma de Tau (como en las Revelaciones de Santa Brígida) pero con la cartela de la inscripción «i n (r) i» parece latina

Cristo está separado de los ladrones que le flanquean por dos montes algo escarpados y con árboles. También aparecen dos grupos de soldados, a uno y otro lado de la Cruz. El de la derecha de Cristo está compuesto por cinco personajes. De ellos destaca uno anciano y ricamente ataviado, encorvado, que se señala con un dedo, desmesuradamente grande, sus ojos a la vez que sostiene la lanza que clava en el costado de Jesús. Un soldado por detrás le ayuda. También en este grupo aparece Estefatón, que con una mano sostiene un cubo y con la otra acerca al rostro de Cristo una lanza con esponja. De Estefatón destaca su curiosa postura, mirando hacia arriba de tal forma que sólo se le ve la boca y la nariz.

El grupo de la izquierda está compuesto por cuatro personajes, de ellos destaca un hombre con amplias vestiduras y que tiene en sus manos una filacteria con la inscripción «ver filius dei erat iste». Se trata del Centurión. Tras él un soldado lleva un estandarte.

A la derecha de Cristo está el Buen Ladrón en el momento en que expira y su alma, una pequeña figurilla desnuda, sale de sus labios y es recogida por un ángel que surge de unas nubes. Tras este ladrón, Dimas, se hallan dos hombres, uno tocado con sombrero de plumas y el otro, un verdugo, le quiebra las piernas. A la izquierda de Cristo está el Mal Ladrón, Gestas, ya ha muerto y su alma es arrebatada por un diablo alado de aspecto siniestro. Tres hombres le contemplan, un verdugo quita las estacas de madera que sirven para sostener la cruz, lleva varios útiles como un hacha, una pala, etc. Ambos ladrones aparecen en cruces en forma de tau, atados mediante cuerdas, con las manos en la espalda, y las piernas ya quebradas, siguiendo el relato evangélico. Sus cuerpos presentan posturas forzadas.

Algo separado del lugar donde se alzan las tres cruces está el grupo de la Virgen y sus acompañantes. La figura protagonista es la de la Virgen, está en el suelo, se ha desvanecido. Una de las mujeres la atiende mientras San Juan la está sosteniendo. En esta escena a la Virgen se le ha retirado el manto de la cabeza y aparece como una mujer de rasgos delicados, rubia y especialmente, joven. Su rostro refleja un profundo dolor y su mirada se dirige hacia el suelo, en sentido contrario a donde está Cristo.

San Juan posa su mano sobre el hombro de la Virgen, mira hacia Cristo, más con un gesto de súplica o pidiendo una explicación que con gesto de dolor (71). Junto a las tres Santas Mujeres hay un grupo de tres personajes que parecen hacer burla al Crucificado.

(71) No es la primera vez que se representa a San Juan con esta actitud, así lo vemos en la miniatura de la Piedad, obra del Maestro de las Grandes Horas de Rohan (H. 1418) en que mira hacia Dios Padre.

Bajo el grupo de la Virgen aparece la puerta de una fortaleza por la que salen cuatro jinetes junto a varios soldados que ya han comenzado a recorrer el tortuoso camino que lleva al lugar de la Crucifixión y que parece más bien un laberinto con altos muros. Hay que destacar la desproporción de los edificios respecto a los personajes de la comitiva, pareciendo éstos últimos gigantes. En el extremo inferior derecho encontramos a tres personajes que sobre una túnica, la de Cristo, están jugando con unos dados de gran tamaño; dos de ellos llevan espada y el de la esquina recuerda a un fraile de la época.

Nos hallamos en un paisaje tortuoso, el pintor se ha servido de pequeños dibujos vegetales y de tres árboles en la lejanía para indicar que nos hallamos en una escena que se desarrolla al aire libre. El fondo, es dorado con pequeños dibujos de tipo vegetal. Se trata de una composición de gran detallismo. Hay pocos elementos naturalistas, destaca la presencia de un perro que se entretiene con una planta.

Encontramos algunos ejemplos de gran parecido con la escena de este tríptico, son de origen alemán, quizás como el tríptico de Quejana. Se trata de la escena que Konrad von Soest pintó para el retablo de Wildungen, hacia 1404 ó 1414 (72), y la del Maestro de Colonia, cuya actividad se desarrolla entre 1410 y 1440, procedente de San Andrés de Colonia (hoy Wallraf-Richartz-Museum) (73).

Las obras que a continuación vamos a ver pertenecen a la segunda mitad del siglo XV y han perdido la elegancia y delicadeza del Gótico Internacional, por contra resultan más realistas y con mayor dramatismo. A partir de ahora la Virgen se representa como una mujer madura, casi anciana, con una toca cubriéndole la cabeza.

En la escena del Calvario del tríptico de Salinas de Añana encontramos a Cristo en el centro de la composición, la forma de la Cruz es de tau, sólo sobresale una pequeña parte en donde se ha colocado un estrecho rótulo con las siglas «INRI». Cristo tiene los ojos cerrados, ya ha muerto y para verificarlo Longinos atraviesa el costado con su lanza, manando abundante sangre. Todo su cuerpo aparece ensangrentado, también la cabeza por la corona de espinas. Tiene nimbo crucífero y perizonium. A pesar del dramatismo que el autor ha intentado transmitir no lo ha conseguido completamente, Cristo parece que duerme. Junto a la Cruz se halla un hueso, no una calavera.

Longinos está a la derecha de Cristo, se hace aquí una clara referencia a la leyenda sobre su ceguera. A la izquierda de Cristo aparece un grupo con dos jinetes, un portaestandarte y Estefatón. El jinete del casco dorado señala a Cristo, creemos que se trata del Centurión reconociendo la divinidad de Jesús. El que está a su lado con sombrero rojo creemos que es Pilatos, ya que una de sus manos apoya sobre lo que parece un bastón de mando. No obstante, en los Evangelios no se dice nada de la presencia de Pilatos en

(72) Encontramos parecidos no sólo en el tipo de vestimentas, armas y estilización de los tipos, sino también en el aspecto de la Virgen como una mujer joven que se desvanece por el dolor y es atendida por Santas Mujeres, en un grupo alejado de la Cruz. También la posición de los ladrones es similar, aunque en el caso de Soest aparecen identificados por sus nombres de forma errónea. El cuerpo de Cristo en la obra de Soest aparece curvado por su propio peso, no con la rigidez del caso de Quejana. También encontramos parecidos en el grupo de espectadores que reconocen la divinidad de Cristo, si bien en el caso de Soest es Pilatos quien sostiene la filacteria. Aparecen otros elementos que no se ven en el caso de Quejana, como los ángeles llorando y recogiendo la sangre de Cristo, etc.

(73) Esta escena de Colonia quizás se pueda considerar más avanzada apareciendo un dramatismo más propio de mediados del siglo XV. Presenta también un mayor número de personajes, como la Verónica portando la Santa Faz. Aquí también la Virgen aparece alejada de la Cruz. La escena es contemplada por varios jinetes ricamente ataviados, María Magdalena está abrazando la Cruz. Estefatón y Longinos aparecen en esta composición, así como los soldados jugándose la túnica.

el Calvario. Posiblemente se deba a las representaciones teatrales o a la imaginación popular, pero no es un ejemplo aislado, como vemos en la obra de Soest para Wildungen.

El grupo de la Virgen está situado a la derecha de Cristo. Está compuesto por la Virgen, María Magdalena, San Juan y dos Santas Mujeres. La Virgen aparece como una mujer de edad avanzada, destaca por la sobriedad de sus gestos y de su ropa, parece estar sentada, con los brazos ligeramente abiertos, una de sus manos apoyada en la rodilla de la Magdalena, mira a Cristo y en su rostro hay emoción contenida. San Juan detrás de Ella la sostiene. Es un hombre joven, imberbe, mira al Centurión y a Pilatos.

María Magdalena es una mujer joven de largos cabellos. Está sentada o en cuclillas atendiendo a la Virgen. Va ricamente ataviada.

Los ladrones están atados con las manos en la espalda a las cruces, que tienen forma de tau. Sus posturas son bastantes forzadas, parece que intentan escapar y contrastan con la serenidad de Cristo. Llevan vendas cubriéndoles los ojos, los extremos de éstas flotan en el aire, convirtiéndose en un elemento dinámico dentro del estatismo de la composición. No se hacen distinciones entre ellos, tales como el ángel y el demonio o las inscripciones, la diferencia podría estar en que el ladrón de la derecha de Cristo parece más tranquilo y está en posición de dirigirse a Cristo, como en el caso del tríptico de Quejana (74).

En la esquina inferior derecha de la tabla encontramos la lucha entre dos soldados, puñal en mano, por la túnica de Cristo. Uno de ellos tiene en su mano unos dados pequeños. Sus gestos son de clara agresión. En el fondo de la escena se ve una ciudad con edificios elegantes y con verticalidad, podría tratarse de cualquier ciudad nórdica pero es Jerusalén. En tamaño diminuto aparece el momento de la Entrada Triunfal a Jerusalén, como dijimos anteriormente.

En este Calvario de Salinas encontramos que María Magdalena se halla completamente diferenciada de las otras dos mujeres que acompañan a la Virgen. Se podría establecer una tipología a partir de su presencia. El primer caso mostraría a la Virgen acompañada por tres mujeres sin identificación (75). El segundo muestra a las mujeres pero con la Magdalena plenamente diferenciada (largos cabellos, joven, frasco de perfume) (76). En el tercero la Magdalena se ha separado algo del grupo e incluso aparece abrazando la Cruz. En Alava predomina la escena del Calvario muy sencilla, con San Juan como único acompañante de la Virgen (77). Un cuarto grupo la constituiría la presencia de las tres Santas Mujeres, con la Magdalena diferenciada, y luego otras mujeres más que contempla? la escena con gestos de dolor. ¿Quiénes son ellas? Según la profesora Rosa Alcoy podrían tratarse de las Madres de los Santos Inocentes a partir de relatos medievales, basados en apócrifos de la Infancia (78).

Las siguientes obras a analizar son más bien de los primeros años del siglo XVI y aparecen con elemento renacentista, es la etapa final de la evolución del Calvario que en este trabajo nos habíamos propuesto estudiar.

(74) Silva Verástegui: *El Tríptico...*, p. 926.

(75) En este grupo la escena del tríptico de la Pasión de Quejana.

(76) En este tipo la escena del tríptico de la Pasión de Salinas de Añana.

(77) Como en Gaceo, Avendaño, y otros ejemplos que veremos a continuación.

(78) R. Alcoy: «Una propuesta de relación texto-imagen: las Madres de los Inocentes y la Iconografía de la Pasión en la pintura italiana del siglo XIV». En *D'art*, 11, (1985), pp. 133-159.

De la escena del Calvario en la ermita de Nuestra Señora de Goicoana de Oyardo no sabemos su cronología exacta. Su composición trae a la mente los Calvarios de la segunda mitad del siglo XV, sencillos, de carácter intimista, que vemos en la pintura flamenca e hispanoflamenca, también nos trae a la mente los Calvarios de tres tallas que se ponen coronando los retablos castellanos (79). Se trata de una pintura muy deteriorada, con repintes en época posterior. El acceso a ella es difícil.

Cristo aparece en el centro con tres clavos, la parte superior de su cuerpo ha desaparecido, así como los brazos de la Cruz, lisa. Las piernas están hechas de una forma bastante tosca. La Cruz aparece sujeta a un montículo y asegurada por dos estacas de madera, detalle éste que habíamos visto en obras anteriores. Al pie de la Cruz hay una calavera. La Cruz se halla sobre una especie de pedestal decorado con flores de cuatro pétalos. A ambos lados del mismo están la Virgen y San Juan. Ella, de pie, aparece cubierta con un manto y tiene las manos juntas y algo elevadas, en señal de dolor y angustia. San Juan es un hombre joven, con una pequeña barba, en su mano izquierda parece llevar un libro cerrado y la derecha la apoya sobre su pecho, en expresión de dolor. La escena tiene un fondo estrellado. Destaca el escudo heráldico de la derecha, con copete de época del siglo XVI. Lleva una inscripción, hoy incompleta «?VGUA/ ...» (80).

Existe otra escena del Calvario, pero aún no ha salido por completo a la luz, está en la ermita de Nuestra Señora de la Peña en Faido (fig. 8). Parece un retablo mural. Cristo crucificado está en el centro de la escena, sólo se aprecia la parte superior de su cuerpo. Tiene los ojos cerrados y la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha. A su izquierda está San Juan que le contempla; es un joven imberbe, tiene su mano derecha sobre el pecho. La Virgen a la derecha de Cristo, lleva la cabeza cubierta por un manto. Mira hacia Cristo con un gesto que parece indicar tristeza. Sus manos, separadas, están sobre el pecho, signo de dolor. La Cruz se eleva sobre un pedestal y a sus pies vemos una calavera (81). La escena está enmarcada por dos columnas pintadas con capiteles clásicos. Sobre la escena se ha representado a Dios Padre y un angelote. Está rodeada por una greca de elementos sinuosos. Aparece la palabra MARIA en la parte superior.

En el Museo de Bellas Artes de Vitoria se conserva una pintura procedente de la parroquia vizcaína de Ajurias, de carácter funerario por el yacente de la parte inferior y la inscripción en caracteres góticos que le acompaña y que le identifica como Martín de Franco, vecino de Bilbao, que murió en 1539. En la parte superior aparece una escena de Calvario. Se atribuye al grupo de Ambrosius Benson, no sólo por el parecido del yacente con algún Cristo Muerto de este pintor, sino también por los tipos de la Virgen y San Juan (82).

(79) Por ejemplo el que tuvo que existir en la parroquia de Arrieta (Alava), del que sólo se conservan la Virgen y San Juan.

(80) Es un escudo cuartelado en cruz, en la parte superior izquierda presenta un águila sobre oro, en la derecha un león saliente sobre plata, en la inferior izquierda un puño con espada sobre oro y, por último, una fortaleza sobre plata. A nuestra izquierda hay otro dibujo con yelmo alado con cintas, pero no hay escudo.

(81) La presencia de la Calavera en el Calvario hace referencia a una leyenda relacionada con Adán. Según ésta Adán fue enterrado en ese mismo lugar, por ello aparece la calavera o la calavera con algunos huesos si no se representa al mismo Adán. El motivo parece provenir de Siria. Para mayor información ver Schiller, vol. II, pág. 113.

(82) Ver C.M.D.V., tomo III, pp. 336-338; *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Alava* (A. de Begoña, F. Mtz. de Salinas, etc.) y *Catálogo de la Exposición «Vitoria y la época de Adriano VI»*, nº 83.

Así pues, vemos que las obras de la primera mitad del siglo XVI se inclinan más hacia una simplificación de la composición, con tres protagonistas. Posiblemente se debe a un intento de interiorización y meditación en la Pasión, que podría verse frustrado con escenas de numerosos personajes y abundantes elementos anecdóticos. Creemos que hay que ver en estas pinturas la influencia de obras como la de las Revelaciones de Santa Brígida. A ello se le uniría en el aspecto patético ese sentimiento de los últimos años de la Edad Media que se refleja, por ejemplo, en las pequeñas figurillas de ataúdes con cadáveres descompuestos, tan abundantes en la zona alemana, o en la proliferación de temas macabros, presente también en la Península Ibérica. Tampoco se debe olvidar que ha comenzado una etapa de búsqueda de la renovación religiosa, que en ocasiones se dirige hacia una religión intimista y que culmina con el cisma de Lutero y el protestantismo. El Arte no es ajeno a estas corrientes de pensamiento.

11 EL DESCENDIMIENTO

En Alava se conservan tres ejemplos de esta escena, uno autóctono, el de Gaceo y los otros dos importados, los Descendimientos de los trípticos de Añana y Quejana.

En la escena del Descendimiento se muestra como se baja el cuerpo de Cristo de la Cruz. Las fuentes canónicas (83) son escasas, no describen el momento, sólo hacen referencia a ello. Sin embargo encontramos textos muy detallados sobre este momento en la literatura medieval, tales como la obra de Berceo sobre la Pasión de Cristo y las Revelaciones de Santa Brígida.

Se podría establecer una tipología de esta escena en función de los personajes que aparecen y sus actitudes. En el primer grupo se incluirían escenas en que aparece sólo José de Arimatea bajando el cuerpo desde el suelo, corresponde a casos muy antiguos, tales como el Sacramentario de Fulda (h. 975). En un segundo grupo se muestra a Arimatea y Nicodemo bajando el cuerpo también desde el suelo, como en el Codex Egberti (h. 980), de ninguno de estos dos casos encontramos ejemplos alaveses en el período estudiado.

El tercer grupo muestra a Arimatea tomando a Cristo por los hombros mientras Nicodemo le desclava los pies con unas tenazas. Se ve en el Evangelionario de Angers (S. IX) y puede ser antecedente del caso ampliado del tríptico de Quejana. En el cuarto grupo Arimatea y Nicodemo bajan a Cristo desde el suelo mientras la Virgen y San Juan contemplan la escena, en ocasiones la Virgen toma la mano de su Hijo. A este grupo pertenece el caso de Gaceo.

En el quinto grupo se ve a Arimatea tomando a Cristo en sus brazos mientras Nicodemo le quita los clavos, la Virgen toma la mano de Cristo o ayuda a sostenerle, San Juan contempla la escena y como elemento novedosos aparecen una escalera para facilitar el trabajo. Aquí podría incluirse el caso del tríptico de Quejana. En el sexto y último grupo se nos muestra lo anterior y ya aparecen las Santas Mujeres contemplando la escena, en ocasiones la Magdalena está perfectamente diferenciada y puede tomar parte activa. En alguna variante pueden aparecer los ladrones en las cruces. Aquí se incluye el caso del tríptico de Salinas (84).

(83) Mateo 27, 57-59; Marcos 15, 42-46; Lucas 23, 50-53; Juan 19, 38-40.

(84) Como ejemplos en otras zonas de este grupo, más complejo y con más variantes, tenemos las pinturas murales que Ferrer Bassa hizo para el monasterio de Pedralbes en 1346, o el tríptico de B. Martorell hoy en el Museo Nacional A. Antiga de Lisboa, etc.

La escena de Gaceo (fig. 2) no está en óptimas condiciones de conservación y posiblemente se halle repintada. Sin embargo se aprecia claramente su estructura. Cristo está en el centro, sobre una Cruz de nudos, rígido. Su brazo izquierdo desclavado es sujetado por Nicodemo, mientras Arimatea le sostiene por la cintura desde la derecha. La escena la contemplan la Virgen y San Juan, Ella a la izquierda de Cristo. Steppe ya señaló lo extraño de la composición, pues la Virgen suele estar a la derecha y el primer brazo que se desclava es el de la derecha, en su opinión puede deberse a una copia del modelo invertida o a un error de restauración (85). El hecho de que en esta escena alavesa no aparezcan las escaleras y pertenezca, por tanto, a uno de los modelos más sencillos, correspondientes normalmente a épocas mucho más antiguas (86), podría deberse a que el autor estaba siguiendo unos modelos ya arcaizantes en la época de realización de las pinturas. No es éste el único aspecto arcaizante que se ve en este conjunto pictórico.

En el Descendimiento del tríptico de Quejana, quinto tipo, se muestra a José de Arimatea sosteniendo el cuerpo de Cristo mientras Nicodemo le desclava los pies. Cristo presenta sangre en su costado derecho, en el rostro y en la llaga de la mano que queda a la vista. Su cuerpo, delgado, se inclina flexible hacia Arimatea. Tras éste se encuentran la Virgen y San Juan. La Virgen mira la escena y apenas se le ve el rostro por el manto, juntas sus manos con gesto de dolor y ansiedad. San Juan, casi oculto tras el de Arimatea, dirige hacia Ella su rostro y la consuela.

A la izquierda de Cristo aparece una escalera apoyada en el brazo de la Cruz, sobre ella hay un hombre de pequeño tamaño que toma el brazo de Cristo para ayudar a Arimatea a descenderle. No es el único caso en que aparece un personaje secundario cuya única función en la composición es ayudar a los dos Santos Varones en el Descendimiento (87). Resulta curioso que sea en esta escena donde aparece la calavera a los pies de la Cruz y no en el Calvario.

El fondo de la composición es dorado, como en el resto de las escenas y la presencia de hierbas en el suelo hacen referencia a que la acción se desarrolla al aire libre.

En el tríptico de Salinas de Añana son ocho los que aparecen en la escena del Descendimiento: Cristo, la Virgen, San Juan, José de Arimatea, Nicodemo, la Magdalena y dos Santas Mujeres. La escena está dividida en dos partes por la diagonal que forma la figura de Cristo. Esta presenta una fisonomía delicada, su cuerpo está recorrido por finos hilillos de sangre, que sin embargo, no reflejan el patetismo que se ve en otras zonas (88). Nicodemo, con sombrero rojo, le sostiene tomándole por debajo de los hombros, está subido en una escalera que apoya en el centro de la Cruz. José de Arimatea, desde el suelo, recoge el cuerpo de Cristo en un gran lienzo blanco. Tras él y apenas visible, aparece una de las Santas Mujeres con las manos juntas en señal de recogimien-

(85) Steppe: C.M.D.V., tomo V, p. 226.

(86) A este tipo corresponden ejemplos como la ilustración de las Homilias de Gregorio Nizanceno, h. 867-86, hoy conservada en París, o un Evangelario del siglo X, bizantino, que se conserva en Florencia. Como variante a este cuarto tipo se encuentra la pintura mural de la capilla del Santo Sepulcro de la catedral de Winchester, h. 1230, pintura románica que ya anuncia la transición al gótico.

(87) Así lo vemos en el panel del retablo alemán de Lüneburg, de 1418, que actualmente se conserva en Hannover. En este caso el hombre que ayuda en el Descendimiento tiene el mismo tamaño que los demás, aunque su función es la misma que en el ejemplo de Quejana. A grandes rasgos la composición es la misma si bien hay pequeños detalles como Arimatea tomado a Cristo en un lienzo blanco y no directamente, como en Quejana, etc.

(88) Por ejemplo, el Descendimiento del Panteón Real de Oña, por Fray Alonso de Zamora.

to. María Magdalena, en el ángulo inferior izquierdo, toma los pies de Cristo y los acaricia, lleva un rico recipiente.

En la otra parte de la composición, a la izquierda de Cristo, encontramos tres figuras, una sobre otra, en una búsqueda de la perspectiva, quizás poco afortunada. La Virgen, en primer plano, arrodillada o sentada lleva un amplio manto negro y tiene sus manos juntas en oración. Resulta curioso el detalle de su dedo meñique ligeramente elevado señalando a Cristo. Tras Ella aparece San Juan, mira a Cristo aunque su mirada parece perdida, su rostro es serio y bastante anguloso, en su frente aparece un pequeño bucle que Dña. Micaela Portilla atribuye a un rasgo característico del Maestro de la Leyenda de Santa Godeliva (89). Detrás de San Juan aparece otra mujer, de la que sólo apreciamos su cabeza y manos, lleva también manto negro y sostiene suavemente el brazo izquierdo de Cristo mientras le mira con aire ausente.

Creemos interesante la composición de esta escena, no sólo está dividida por una diagonal, sino que las figuras forman una especie de óvalo o elipse en la que en el centro, y como figura principal sin discusión, se halla el cuerpo exánime de Cristo. La parte de la escena de la derecha presenta personajes con actitudes más contemplativas que los de la izquierda, es menos colorista también y más ordenada en la disposición de las figuras, todos llevan ropas a la usanza del siglo XV. La escena presenta cierto detallismo, como en los tres clavos que están entre la Virgen y la Magdalena, largos y anchos, o en el agujero del brazo izquierdo de la Cruz, a consecuencia de uno de los clavos.

12 LLANTO SOBRE CRISTO Y SANTO ENTIERRO

La escena del «Llanto sobre Cristo Muerto» suele representarse de forma habitual al pie de la Cruz, sin embargo vemos que a partir del siglo XV, e incluso a veces antes, como en la escena del Santo Entierro se pueden observar actitudes similares a la de la primera escena, es realmente otro llanto, pero en esta ocasión cuando el cuerpo de Cristo es depositado en el sepulcro. Por ello hemos considerado que sería interesante tratar ambas escenas en el mismo apartado.

Encontramos representado el Santo Entierro en el conjunto mural de Gaceo (fig. 2) con dos momentos claramente diferenciados, de manera que parecen dos escenas aisladas. En el primero se muestra a los dos Santos Varones llevando a hombros el cuerpo de Cristo cubierto con una sábana (90). La escena está muy estropeada pero parece que Cristo lleva la cabeza sin cubrir. No conocemos ningún otro ejemplo en la Península de esta escena de la Conducción de Cristo, resulta por ello más interesante tras la afirmación de G. Schiller cuando se refiere a este momento y dice que tras los ejemplos del siglo X el tema no arraiga en la Edad Media y no lo hará hasta el Renacimiento (91).

(89) M.J.Portilla: C.M.D.V., tomo III, p. 341

(90) Precedentes de este tipo los encontramos en obras de los siglos VI y VII así como en obras posteriores, por ejemplo en el Psalterio Cloudov (2^a/2 s. IX), el manuscrito de las Homilias de San Gregorio Niazanceno de 867-886. el Evangelio de Anaers (2^a/2 s. IX). De fecha posterior encontramos un motivo similar en una pequeña tabla conservada en el Ayuntamiento de Vergara (Guipúzcoa), cuyo tema principal es un Llanto sobre Cristo Muerto. Obra atribuida por Elisa Bermejo al Maestro de la Virgo inter Virgines. Agradecemos al Sr. Alcalde de Vergara así como al Conservador Jefe del Ayuntamiento el permitir la visita y fotografiar la tabla.

(91) G. Schiller, vol. II, p. 169.

La siguiente parte, el Entierro propiamente dicho nos muestra a los dos varones, de pie, con objetos en la mano que parecen ser recipientes de aromas. Están tras un sepulcro, inclinados. Creemos que se trata de estos dos hombres por los textos evangélicos, especialmente el de San Juan (92). No hay duelo sobre Cristo en esta escena.

La escena esta dominada por la presencia del sepulcro, de gran tamaño, se trata de un sarcófago que apoya en tres capiteles jónicos. Parece que el frente que se muestra al espectador estaba decorado, imitando relieves, pero desgraciadamente no ha llegado hasta nosotros. Dentro de este sarcófago se halla el cuerpo de Cristo totalmente fajado.

La representación de un sarcófago en vez de un sepulcro tallado en la roca, de acuerdo con los textos evangélicos, es el resultado de una larga evolución iconográfica a partir de la imagen del edificio que se erigió sobre el lugar en que Cristo fue sepultado (93).

El ejemplo, que podría haber llegado a Alava en los primeros años del siglo XV, del tríptico de Quejana, supone un desarrollo, un avance en la composición del Santo Entierro. Encontramos fundidos en esta escena dos momentos, el Llanto sobre Cristo y el Santo Entierro propiamente dicho.

La escena no es demasiado compleja, aunque sí en relación con Gaceo, apareciendo seis figuras: Cristo y la Virgen, Nicodemo, Arimatea, San Juan y la Magdalena (94). Cristo, dentro del sarcófago, tiene sus brazos cruzados sobre la cintura, destacando enormemente sus llagas, aún ensangrentadas. Su cuerpo es estilizado, los cabellos le caen sobre los hombros y en su frente, ya sin corona de espinas, hay gotas de sangre (95). Nicodemo le cubre con un velo de gran transparencia.

La Virgen es una figura muy expresiva pero de gran delicadeza, rodea con sus brazos el cuello de Cristo. A pesar de estar representada de perfil, su rostro expresa un gran dolor. El de San Juan expresa tristeza contenida, posa su mano sobre la espalda de la Virgen en un gesto cariñoso de infundirle ánimo. A la derecha de San Juan aparece la Magdalena, es la primera vez en este tríptico que aparece individualizada, si bien suponemos que se haya dentro del grupo de las mujeres que acompañan a la Virgen en el Calvario. En la escena que ahora tratamos lleva un bote que señala con su mano izquierda. Es una mujer joven y rubia con el pelo recogido. ¿Por qué aquí se la identifica? Creemos que podría deberse a la cita de San Mateo que dice «derramando este unguento sobre mi cuerpo, me ha ungido para mi sepultura» (Mateo 26, 12), o bien la cita de San Marcos «Ha hecho lo que ha podido, anticipándose a ungir mi cuerpo para la sepultura» (Marcos 14, 8).

(92) Mateo 27, 59-61; Marcos 15, 46-47; Lucas 23, 53-56; Juan 19, 39-42.

(93) Para más detalles de esta evolución consultar la obra de Neil C. Brooks: «*The Sepulchre of Christ in Art and in Liturgy*», p. 24. Como ejemplos más destacados en esta evolución señalaremos varios: en el Psalterio Cloudiv se representa una cueva; en el Sacramentario de Fulda (975) el sepulcro es un edificio cubierto con una cúpula; en el Codex Egberti (980) aparece el sarcófago aislado; en la pintura mural de San Angelo in Formis (1100) se aprecia un sarcófago con decoración de estrigiles bajo una arcada.

(94) Frente a la escasez de personajes del ejemplo de Quejana, encontramos que en obras contemporáneas de la zona germana los personajes pueden ser abundantes, como en el retablo de Sto. Tomás Becket del Maestro Franke, en Hamburgo (1424) donde junto a los personajes que hemos citado aparecen cuatro Santas Mujeres, o en el retablo de Lüneberg donde un gran número de hombres contempla el momento.

(95) Esta figura tiene gran parecido con el Cristo del Embalsamiento del retablo de las Horas Canónicas de Lübeck, del primer tercio del siglo XV. Su anatomía, su manera de flexionar las piernas, y también el sarcófago de gran sencillez y escasa altura.

José de Arimatea se encuentra a la cabecera de Cristo, su rostro expresa serenidad y pesar a la vez. Nicodemo está a los pies. El sepulcro es sencillo, decorado sólo a base de molduras, de escasa altura lo que permite ver mejor el cuerpo de Cristo. Todas las figuras están, además, al otro lado del sepulcro. El espacio inferior derecho de la tabla se ha aprovechado para pintar unas hierbas indicando que es una acción exterior.

Esta escena del Santo Entierro va a mantenerse sin grandes cambios durante un tiempo. Así en Alava se conserva una obra del siglo XVI, ya renacentista, en el retablo de Villanueva de Valdegovía (fig. 12), con ciertos parecidos en la composición con el caso que acabamos de analizar. Aparecen los mismos personajes, la Virgen ya no abraza a Cristo, pero le mira con las manos juntas, mientras le acompaña una mujer que podría tratarse de la Magdalena. San Juan se inclina para mirar a Cristo. Frente a la quietud de la escena destaca el manto de San Juan que aparece flotando al viento. Tras la figura femenina que nosotros identificamos con la Magdalena aparece un objeto que podría tratarse del pie de la Cruz (96).

No sería de extrañar que el autor de esta pintura de Valdegovía se hubiese inspirado en un repertorio de grabados de fines del siglo XV o principios del XVI, pero añadiendo los rasgos estéticos del nuevo estilo que se imponía en Europa.

En el Museo de Bellas Artes de Alava se conserva una tabla, copia de un original de Hugo Van der Goes, de la que se conservan otras muchas copias (97). El nombre que recibe esta tabla es la de «Descendimiento de Cristo» y se fecha entre 1525-1530. Cristo ya está entre los brazos de los suyos, le sostiene Nicodemo y Arimatea, mientras, la Virgen le contempla con las manos juntas en oración. San Juan, con gesto de dolor mira a Cristo y parece dar apoyo a la Virgen. María Magdalena, ligeramente apartada, se lleva una mano a la mejilla, su mirada parece ausente. La faz de Cristo transmite serenidad, lo contrario de los que le rodean. Al fondo aparece una gran Cruz con una escalera apoyada en ella. No hay referencia al paisaje, el fondo es dorado con pequeñas rayas negras. Se trata de una pintura de gran austeridad en que el cuerpo de Cristo destaca sobre todos los demás.

Esta tabla parece que llegó a la Vitoria del Renacimiento al traerla de Flandes D. Diego Martínez de Salvatierra para su capilla funeraria de la iglesia de San Pedro, Vitoria. Fue unida a dos portezuelas talladas en 1567.

Otro Llanto sobre Cristo que se conserva en Alava es el del retablo de San Blas de Huetu Abajo (fig. 7), posterior a 1526 según la inscripción que figura en su parte inferior, y mandado hacer por Fortún Ortiz y Martín Abad, su sobrino, curas de la parroquia. Es una obra de transición muy avanzada. Encontramos, no obstante, ciertos rasgos que le imprimen todavía un cierto aspecto medieval.

La escena se desarrolla al pie de la Cruz, que aparece tras San Juan. Detrás, en el fondo, se ve una ciudad amurallada con unas casas con remate escalonado, como en las ciudades de los Países Bajos. Además se ve un molino del tipo holandés. Se compone esta escena de seis figuras divididas en dos grupos. En el primero Cristo, la Virgen y una Santa Mujer. En el segundo San Juan, la Magdalena y un hombre, no sabemos si se trata de Nicodemo o de Arimatea.

(96) Así lo vemos en algunas xilografías como la que aparece en la obra «Passion nach dem text der vier Evangelisten» grabadas por H. de St. Gallen en Augsburg.

(97) Entre las que más se asemejan a ésta encontramos una en Zaragoza y otra en el Palacio Real de Lisboa.

La figura de Cristo destaca en la composición de gran manera. Está tendido sobre una sábana blanca y su cuerpo está muy rígido, el brazo izquierdo lo tiene completamente estirado y tenso. Su rostro aparece contraído por el dolor y su cuerpo ensangrentado. La Virgen está arrodillada a su lado, le sujeta la cabeza por la nuca y con el brazo derecho abraza su cuerpo formando una línea paralela con el brazo izquierdo de su Hijo. Su rostro es el de una mujer en edad madura y expresa un sereno dolor, reflejado en el rictus de su labio (98). Esta composición trae a la mente no sólo grabados nórdicos, sino también textos como el de las Revelaciones de Santa Brígida (99).

La figura de San Juan corresponde a la de un hombre joven, imberbe, con gesto afligido lo que se expresa por medio de su ceño fruncido y el rictus del labio. Sostiene de manera delicada a la Virgen, su brazo está a continuación del de Ella, lo que supone un nexo entre los dos grupos de figuras. Su manto, rojo, es amplio y está volando al aire, un recurso bastante teatral teniendo en cuenta la serenidad del ambiente en que se representa la escena.

Junto a Cristo, en un rincón, aparece una de las Santas Mujeres con rostro triste. Mira al espectador, lo que supone un elemento que atrae la mirada del público hacia el acontecimiento que se ha representado. Su mano nos llama la atención, parece que está sosteniendo algo entre sus dedos pero en realidad no hay nada. La mano puesta de esta manera aparece en otras escenas de Descendimiento o de Llanto en los personajes que sostienen los clavos u otros instrumentos de la Pasión (100). La Magdalena, junto a San Juan, va ricamente ataviada, mira hacia el cielo, las manos con los dedos entrelazados, con un gesto de dolor que es más bien dramático y teatral. También teatral es el gesto de uno de los hombres que está junto a la Magdalena y que señala hacia Cristo y su Madre. Las figuras van ataviadas con ropas de la primera mitad del siglo XVI.

Esta tabla ocupa un lugar preeminente en el retablo, lo corona y es de mayor tamaño que las otras tablas del retablo de Huetto Abajo. Sin embargo éste no fue el único retablo en Alava en tener un tema de este tipo en lugar destacado. Nos referimos al desaparecido retablo de Santa Ana de Luzuriaga (101), con la tabla de una Piedad con San Juan y la Magdalena.

En resumen, se trata de unas escenas que van ganando dramatismo, y en ocasiones teatralidad a medida que pasan los años, bajo varios influjos, entre ellos la literatura medieval de reflexiones y misticismo y las obras teatrales, que influyen especialmente en los gestos y el aumento de los personajes en las escenas.

(98) Encontramos esta posición muy similar a la de una xilografía del grabador I.A.M. Zwolle, de la segunda mitad del siglo XV, alemán. Creemos que un grabado como éste o muy similar tuvo que haber influido en el anónimo maestro de Huetto. Posiblemente tuviese un repertorio de grabados que utilizase como modelos.

(99) Sta. Brígida: Revelaciones, libro IV, revelación LII.

(100) En el grabado de Zwolle antes mencionado dos de las Santas Mujeres aparecen sosteniendo los clavos y la corona de espinas.

(101) En la Visita de abril de 1638 se habla de su deteriorado estado (A.D. Libro de Fábrica de Luzuriaga, 1550-1693). Fue encargado por Ruy Sáez de Luzuriaga en 1508 al maestro Martín de Bidaurreta, vecino de Oñate. Desconocemos el estilo en que fue pintado, si Gótico o Renacentista. Conocemos la disposición del retablo gracias a un dibujo que se hizo junto al contrato ante el notario Pedro Sáez de Albéniz, vecino de Salvatierra (A.H.P., Protocolo de P. Sáez de Albéniz, nº 4.552, fols. 24-25, 13 marzo 1508). Ambos documentos ya aparecieron citados por Dña. Micaela J. Portilla en el C.M.D.V., tomo V, Luzuriaga, y en la obra «*Por Alava a Compostela*», p. 148.

13 LA RESURRECCION

Debemos aclarar que este apartado presenta cierta complejidad. Buena parte de ello es la diversidad de escenas para representar este momento. En parte quizás sea porque los textos evangélicos no describen el momento en que Cristo resucita, sólo hablan de sus apariciones, una vez resucitado, a varios de sus seguidores (102). En este sentido los momentos que más nos interesan a nosotros en este estudio son la «Visita de las Tres Marías al Sepulcro», el «Noli me Tangere». Hay otras apariciones como a las Santas Mujeres, a los discípulos de Emaús, a los Apóstoles, la duda de Santo Tomás, etc., que sin embargo no vamos a tratar al no existir ejemplos de ellos en los casos, a analizar. Los Evangelios Apócrifos han tenido bastante influencia en la representación de escenas como el «Descenso a los Infernos», pero no hay que olvidar los dramas litúrgicos, de gran importancia en la *Visitatio Sepulchri*.

Hay varias formas de representar la Resurrección, de ellas las que vamos a estudiar por encontrarlas en relación con Alava son:

- Visita de las Tres Marías al Sepulcro o *Visitatio Sepulchri*.
- Apariciones de Cristo resucitado: *Noli me Tangere*.
- Descensus ad Inferos* o *Anastasis*.
- Cristo saliendo del Sepulcro.

A veces pueden aparecer dos o más escenas en un mismo conjunto u obra, como veremos en Gaceo (fig. 3). Por otra parte, se pueden establecer unas diferencias cronológicas, a grandes rasgos, entre estas escenas. Este tema es de tardía representación, sea cual fuere el aspecto que adopte. No parece que fuera representado en el Arte Paleocristiano. Las primeras escenas que aparecen corresponden al tipo de la *Visitatio Sepulchri* (103). La última en aparecer es la que muestra a Cristo saliendo del Sepulcro, hasta el siglo XIII parece haber un claro predominio de las escenas en que no se muestra el momento mismo de la Resurrección, sin embargo a partir de aquí ésta irá cobrando más fuerza hasta que se imponga a las anteriores, siendo su presencia habitual ya en el siglo XIV (104). Por supuesto tras esta fecha se siguen representando los otros tipos de esta escena, como el caso del tríptico de Quejana. Es además muy habitual encontrarnos en obras del último tercio del siglo XV la escena en que se muestra a Cristo saliendo del Sepulcro y al fondo las tres mujeres dirigiéndose al lugar.

La escena de la *Visitatio Sepulchri*, en griego *Mirróforas*, que Leclerq consideraba del siglo V, es posible que tenga un origen anterior si seguimos la opinión de Kartsonis que lo sitúa a mediados del siglo III en el Baptisterio de Doura Europos (105). De cualquier manera este tema tiene un interés añadido al tratarse del primer oficio litúrgico que se dramatizó. Es el conocido «*Quem Queritis*», si bien Donovan (106) habla de una versión más sencilla, la «*Visitatio Sepulchri*», de la que tenemos un ejemplo cercano a Alava,

(102) Mateo 28, 1-10 y 16-20; Marcos 16, 1-18; Lucas 24, 1-10; 13-21 y 36-43; Juan 20, 11-23 y 26-29.

(103) Leclerq considera que los primeros ejemplos aparecen en el arte del siglo V, en miniaturas, marfiles, etc. En el campo de la Miniatura el ejemplo más antiguo sería el del Evangelionario de Rábula.

(104) Para el profesor Mâle la generalización se da ya en el siglo XIII. (*L'Art Religieux de la Fin du Moyen Age en France*, p. 51).

(105) Kartsonis: *Anastasis. The Making of an Image*. Princeton, 1986. p. 19.

(106) R.B. Donovan: *The Liturgical Drama in Spain*. Toronto, 1985, pág. 66.

el tropo hallado en el monasterio burgalés de Silos, que parece haber influido en el arte de la zona. Recordemos que la escena del pórtico de Armentia guarda cierta relación con la del claustro silense.

La Visitatio la encontramos en el conjunto mural de Gaceo. Ocupa dos de los espacios en que se dividen los registros sobre la Vida de Cristo del presbiterio. En el primero, a nuestra izquierda, aparece un ángel de pequeño tamaño sobre el sepulcro de Cristo, semejante al que habíamos visto en la escena precedente, la del Santo Entierro. En el espacio que queda entre el sepulcro y el suelo, gracias a los capiteles corintios, el artista ha representado en un tamaño minúsculo a los soldados que guardaban el sepulcro por deseo de los sacerdotes judíos. Apenas se les ve, la escena está un tanto estropeada, pero sí se aprecian sus cuerpos y algunos escudos.

En la segunda parte de la escena aparecen las tres mujeres, de pie, con objetos en las manos, suponemos los frascos de unguentos, y dirigiéndose hacia el sepulcro donde está el ángel. Este tiene una de sus manos levantadas a modo de saludo. En la inscripción superior se identifica la escena y se nos da el nombre de las Santas Mujeres: «...MAGDALENE: ET: MARIA: IACHOBI: ESALOME:», siguiendo el Evangelio de S. Marcos. También esta parte ha sido bastante restaurada (107).

La escena de Gaceo es bastante sencilla, en Pamplona dentro del Gótico Lineal, la escena que pintó Juan Oliver en 1330 resulta más evolucionada (108). Además a pesar de la poca expresividad que presenta la escena, en especial si se compara con obras como la de Pedralbes (109), sí que vemos un intento del autor por tratar de dar una idea de conversación entre ángel y mujeres, como habíamos dicho, ésto se logra en parte por la posición de la mano del ángel (110).

La escena de la Visitatio no la vamos a volver a ver como en Gaceo, sino como una referencia marginal, como mero acompañamiento de la Resurrección como tal. Como ejemplo podría citarse una obra hispanoflamenca, de fines del S. XV o principios del XVI, que sabemos que en 1982 se conservaba en colección particular de Vitoria, desconocemos su localización actual y su procedencia (111). En esta tabla aparece en primer plano la figura de Cristo triunfante saliendo del sepulcro mientras los soldados caen o se quedan

(107) Respecto al único precedente alavés que conocemos, el relieve de Armentia, no encontramos grandes semejanzas, el ejemplo armentense une en el mismo relieve el Santo Entierro con la Visitatio. En ésta parte el ángel está sentado a los pies del sepulcro y debe girarse para ver a las Santas Mujeres que están en un registro superior.

(108) En esta escena se mezclan dos momentos, la Visitatio Sepulchri y el momento mismo de la Resurrección, es decir, Cristo sale del sepulcro bendiciendo. Es por tanto una iconografía más avanzada. Gaceo resulta arcaizante. Encontramos ciertas semejanzas entre las dos obras, como el aprovechamiento del espacio entre el suelo y el sepulcro para colocar en él a los soldados caídos.

(109) Las pinturas murales de Pedralbes, obra de Ferrer Bassa de 1346, presentan a las Tres Marías expresando su sorpresa de forma teatral, que nos lleva a recordar que en Cataluña se conservan gran número de obras religiosas teatrales medievales, entre ellas el tropo Quem Queritis.

(110) Este intento de reflejar la conservación puede haber sido tomado del Evangelio, pero también podría tener que ver con los dramas, litúrgicos. El texto del tropo de Silos, de fines del S. XI, el más cercano de los que se conocen, es el siguiente: «(Interrogatio): Quem Queritis in Sepulcro, Cristicole?; (Responsio): Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicole; (Interrogatio siue responsio, antiphona): Non est hic, surrexit sicut locutus est; ite, nuntiate quia surrexit Dominus, alleluia. Surrexit». [Este texto aparece en la obra de Donovan p. 51; el texto de Silos se conserva actualmente en el British Museum]. Estos tropos eran cantados y representados por los propios clérigos en la liturgia del Domingo de Resurrección. Para mayor información ver la obra de Donovan p. 170-171.

(111) Conseguimos la fotografía a través del Archivo MAS de Barcelona.

dormidos. Al fondo, en el camino, aparecen las Tres Mujeres con frascos de ungüentos, hablando entre ellas. Se dirigen hacia el Sepulcro.

También en Gaceo encontramos la escena del Noli me Tangere, o la aparición de Cristo a María Magdalena. Es completamente independiente de la escena de la Visitatio que la precede. Su composición es muy sencilla, como lo son en general todas las que representan este momento. A nuestra izquierda nos muestra a Cristo resucitado, de pie, cubierto por el lienzo blanco y llevando una vara que termina en una cruz, como vemos en multitud de ejemplos del siglo X, e incluso anteriormente, hasta el siglo XII, en que ya se ven ejemplos de cruz acompañada por estandarte. Con su mano derecha bendice a María Magdalena. Cristo no hace ningún ademán exagerado por retirarse de la Magdalena, como en otros ejemplos. Esta aparece postrada en el suelo a los pies de Cristo. El fondo de la escena presenta árboles. Su presencia en la escena podría deberse al texto de San Juan que dice que el sepulcro estaba situado en un huerto y cuando la Magdalena ve a Cristo, en un primer momento, le confunde con un hortelano (112). En la escena de Gaceo no se ve el sepulcro (113).

Esta de Gaceo es la única de las apariciones de Cristo que ha llegado a nosotros en Alava. Sin embargo en otras zonas también se representan las apariciones a los Apóstoles, la duda de Santo Tomás, o a las Santas Mujeres. Particular interés tiene los casos de la aparición de Cristo resucitado a su Madre, especialmente en la Corona de Aragón (114).

Otra de las formas de representar la Resurrección de Cristo, sin tener que mostrar el momento mismo, es el Descenso a los Infiernos, precisamente el nombre griego de esta escena, Anastasis, se traduce como Resurrección. En Alava se conserva esta escena en el conjunto mural de Gaceo (115) aunque también forma parte del tríptico importado de Quejana.

Si bien es un episodio de la vida de Cristo que aparece en el Credo de la liturgia católica no aparece en ninguno de los Evangelios Canónicos, en cambio encontramos textos en los Apócrifos, particularmente extensos en el llamado Evangelio de Nicodemo (116).

En Gaceo nos encontramos con la figura de Cristo de pie, con la vara terminada en cruz en la mano, que mira hacia el Infierno. Este está representado por la cabeza de un

(112) Esto ha dado lugar a que en ocasiones se representa a Cristo como un hortelano, con sombrero, etc. Así el Klaren Altar de Colonia, del siglo XV, Gótico Internacional.

(113) En las miniaturas de los siglos IX al XI no sólo se representa esta escena con un templete detrás, el Sepulcro, sino que a veces junto a éste aparecen uno o dos ángeles, así en el Evangelario de Egbarth (980), Evangelario de Benward (1011-1014) o en el de Otón III de Reichenau.

(114) Sobre la Aparición de Cristo a su madre ver los artículos de R. Alcoy «Observaciones sobre la iconografía de la Resurrección de Cristo en la pintura gótica catalana». en *Estudios de Iconografía Medieval*. 1984. pp. 195-377; J.D. Breckendridge «Et Prima Vidit: The Iconography of the Appearance of Christ to his Mother» en *Art Bulletin*. XXXIX. 1957. pp. 9-32; C. Gianelli «Temoignages Patristiques grecs en faveur d'une Apparition du Christ Ressuscité à la Vierge Marie» en *Revue d'Etudes Byzantines*, XI, 1953, pp. 106-119.

(115) La única escena anterior del Descenso que hay en Alava es el relieve de Armentia y viéndolo podemos decir que no parece que haya servido de precedente a Gaceo. Es una escena de gran dinamismo y compleja composición.

(116) A. de Santos: Los Evangelios Apócrifos. B.A.C., Madrid, 1991, 7ª ed. Este acontecimiento fue bastante importante dentro del rito mozárabe, aunque también tiene su importancia en el rito romano, la dedicación de una iglesia, etc. Para mayor información sobre esta escena y su importancia ver la obra de Kartsonis, anteriormente citada, quien señala que el tema llega del Este y los primeros ejemplos datan del s. VIII.

animal fabuloso, tiene las fauces abiertas, con grandes dientes (117). La escena parece haber sufrido bastantes desperfectos, Steppe considera que han desaparecido las figuras de Adán y Eva de entre las fauces, tal y como aparece en la inscripción, «SURREXIT: CRI[S]TUS: ADAM: EVA: SACA: DELINFIERNO:» (118). Cristo parece acercarse al Infierno, pero está todavía a cierta distancia por lo que no establece un contacto físico con los difuntos, en otros ejemplos anteriores a Gaceo es habitual que Cristo tome de la mano a Adán e incluso que tire con fuerza de él (119).

Otro punto interesante en esta escena es el lugar que ocupa en su correspondiente conjunto. En Gaceo observamos que aparece inmediatamente después de Noli me Tange-re, en el registro superior, y antes de la escena que Steppe identifica con la Ascensión. Con ello se considera que el Descenso se hace tras salir de la tumba, Sin embargo no siempre es así, ésto se puede ver en los Apócrifos (120), o en escenas como la del Maestro de Colonia de 1380 en el Wallraf-Richartz Museum, en que Cristo de pie se dirige a los Primeros Padres, pero subido en la esquina de su sepulcro, donde también se halla tumbado.

La escena del Descensus ad Inferos del tríptico de Quejana muestra a Cristo resucitado, triunfante en la parte izquierda de la tabla. Sostiene un estandarte con la cruz. Se cubre con un manto de color vivo que permite dejar ver perfectamente las llagas de los pies, la de la mano derecha y la llaga del costado. Esta última quizás resulte llamativa por el lugar en que está, casi en la espalda. Está clara la importancia que tenía para el artista el mostrarnos esta herida, ya que al estar Cristo de perfil no podía verse bien. Está levemente inclinado hacia las figuras de Adán y Eva, a éste tiende la mano derecha con un gesto de gran elegancia, propia del estilo en que se encuadra esta pintura.

En la derecha encontramos unas formas rocosas, similares a las que veíamos en la escena del Calvario, sinuosas. Por una grieta, que parece un estrecho corredor laberíntico entre la roca, aparecen dos pequeñas figuras desnudas, Adán y Eva.

Adán es el primero que sale de este infierno, entendido como «Seol». Le sigue Eva, un poco escondida tras él, ambos aparecen representados como ancianos de cabellos blancos. Adán eleva la mano mostrando la palma a Cristo, no sabemos si es a modo de saludo o de agradecimiento por la liberación, siguiendo los textos apócrifos. Eva apoya su mano sobre la espalda de Adán. De la grieta salen unos dibujos alargados que recuerdan a las llamas. Estas están también bajo una olla, en la parte superior de las rocas, en la que hay cuatro personas dentro a las que un diablo alado de aspecto grotesco las molesta. En principio no tendría mucho sentido estas llamas en un lugar entendido como Seol, así como la olla de los condenados, más propias del infierno de los condenados. Sin embargo no es el único ejemplo de ésto, así lo vemos en el Claren Altar de Colonia (121),

(117) Así se representa también, por ejemplo, en las pinturas del claustro de la Concepción Francisca de Toledo, pero en ocasiones se representa como una cueva, una construcción de piedras, etc. Entre los ejemplos más tempranos llegaba a ser un lugar indefinido, parece en ocasiones el interior de la tierra, como en S. Angelo in Formis, más cercano cronológicamente a nosotros.

(118) Steppe: C.M.D.V., vol. II, p. 229.

(119) Esto se ve en multitud de ejemplos bizantinos, de Occidente citaremos las pinturas murales de S. Angelo in Formis de 1072-1087.

(120) Evangelio de San Pedro, A. de Santos, Evangelios Apócrifos, pp. 383-384.

(121) Este retablo, además de ésto, presenta parecidos con la escena del tríptico de Quejana, en lo que se refiere a las actitudes de los Primeros Padres. La diferencia más notable es que en el Claren Altar el Infierno aparece como la cabeza de un monstruo fantástico. Sobre las llamas en las representaciones del Descensus, se ven en ejemplos como en el del Exultet de Benevento (981-987) el de Manchester (h. 1000) o en las pinturas murales de Santa María Lyskirchen de Colonia (h. 1250), entre otros.

entre otros. La explicación podría estar en el texto del Apócrifo de Nicodemo en que cuenta como Cristo separa las dos partes del Seol llevándose el Limbo consigo y dejando el Tártaro con Satanás, castigado al fuego, dentro (122).

La forma en que Cristo apoya su estandarte en el centro de la cavidad de la que salen Adán y Eva, nos lleva a pensar que quizás no sea demasiado imaginativa la hipótesis de la existencia de alguna conexión entre esta escena de Quejana y las del arte bizantino en que Cristo utiliza su estandarte con la cruz no sólo como signo de victoria o como cetro de su poder sino también como un instrumento de lucha, en relación con las funciones anteriores, con el que vence al demonio y, especialmente nos interesa ésto, abre las puertas del Infierno o las entrañas de la tierra para liberar a los difuntos (123).

La escena del Descensus ad Inferos que representa durante mucho tiempo la Resurrección, desde el siglo XV va a dejar de tener esa importancia y pasa a convertirse en una escena más bien secundaria y de carácter meramente narrativo.

La Resurrección de Cristo, como tal, aparece tardíamente, y se sitúa ya en el siglo XIV en Occidente (124), teniendo un período en que convive con las escenas de la Visitatio Sepulchri y Descensus ad Inferos que llega incluso al siglo XV. Este hecho se ha atribuido a la reticencia de los artistas en representar algo de lo que no tenían fuentes para guiarse, en ningún texto se transmite la manera en que Cristo abandona el sepulcro, de cómo resucita.

Encontramos esta escena en Alava en el retablo de Quejana, del 1396 (hoy, Art Institute Chicago), y un fragmento de tabla en la parroquia de Arrieta, que se ha perdido casi en su totalidad, mostrando sólo a dos soldados sorprendidos por el acontecimiento, además de la pintura antes mencionada en colección particular alavesa en 1982, no la analizaremos.

En el caso de la escena del retablo de Quejana, del Canciller Ayala, encontramos como Cristo está saliendo en ese instante del sarcófago quedando oculta su pierna izquierda dentro de él. En otros ejemplos, como los que se ven en la Corona de Aragón del siglo XV, Cristo nunca apoya los pies sobre el suelo, al menos siempre tiene uno o dentro o en el borde del sepulcro. Este elemento presenta cierta importancia a la hora de clasificar tipológicamente estas escenas.

En Quejana cuando Cristo sale del sepulcro bendice y lleva en su mano el estandarte, pero lo sostiene con delicadeza, no como un arma. El manto deja al descubierto su pecho, donde aparece la llaga del costado. Mira de frente al espectador (125).

Bajo el sepulcro, elevado por esbeltas columnas, se encuentran agazapados los soldados, de pequeño tamaño. Es lo mismo que ocurría en Gaceo o en el ejemplo navarro de Juan Oliver.

(122) Ver segunda parte de las Actas de Pilato en los Evangelios Apócrifos.

(123) Un ejemplo muy expresivo en este sentido es el Psalterio de Stuttgart o en el Icono del S. XV, procedente de Asia Menor, que se conserva en el Museo Bizantino, que ilustra un Himno a la Virgen.

(124) Se consideraba tradicionalmente que la primera escena de la Resurrección era o bien la de un seguidor de Giotto o la del fresco de Andrea de Firenza en la Capilla de los Españoles de Florencia, 1366 (Meiss y Schiller). En fecha más reciente Cassee y Berserik han considerado que hay un proceso de evolución en las miniaturas italianas, encontrando los primeros ejemplos en la segunda mitad del Trecento, pero encontrando los precedentes a fines del Duecento, en las iniciales de los manuscritos. Para mayor información ver Cassee y Berserik: «The Iconography of the Resurrection: A Reexamination of the Risen Christ Hovering above the Tomb», en *Burlington Magazine*, CXXVI, 970, (1984), pp. 20-24.

(125) Encontramos semejanzas con la figura del Cristo en la Resurrección del retablo mural de Juan Oliver de la catedral de Pamplona, 1330.

Un elemento interesante en el ejemplo de Quejana es la presencia de dos ángeles alados franqueando a Cristo y que sostienen la tapa del sarcófago mientras sale de él (126). Esta obra destaca por su delicadeza en la ejecución.

El otro caso, que se conserva en Alava, es la tabla de Arrieta (127), del Gótico Hispanoflamenco, obra de escasa calidad estilística. Quisiéramos llamar la atención por las dos partes, claramente diferenciadas, en que se divide la tabla de arriba a abajo. La de nuestra izquierda parece de mayor calidad que la de la derecha.

La tabla por su temática presenta dos partes. La superior, de menor tamaño, presenta dos bustos de Apóstoles, uno de ellos San Andrés, con la cruz en aspa, y el otro Sto, Tomás, con una lanza. La parte que nos interesa a nosotros en este estudio es la escena inferior. Sólo se han conservado dos soldados que parecen caer. Uno de ellos lleva una lanza con estandarte, el segundo pone su mano en la frente, como para defenderse de la luz. Sobre estos soldados se halla representada una ciudad amurallada, Jerusalén. Viendo el paisaje tan simplista no podemos dejar de pensar en un artista de segunda fila, local, sin gran habilidad, y que se limita a repetir fórmulas, sin introducir novedades en ellas, pues encontramos parecidos entre este fragmento y obras procedentes tanto de la Corona de Aragón como de la de Castilla (128).

Así pues encontramos que la escena de la Resurrección en Alava es la que más variantes presenta de las de este ciclo.

14 OTROS ELEMENTOS RELACIONADOS CON LA PASION

Para finalizar este breve estudio no queremos dejar de citar una serie de motivos que tienen una relación, más o menos directa, con la Pasión y Resurrección.

En primer lugar está la representación de los Angeles Portadores de las «Arma Christi», instrumentos de la Pasión. Su presencia es habitual en escenas del Juicio Final, así como acompañando escenas de Pasión en los retablos o acompañando a Cristo como Vir Dolorum o Cristo de las Llagas. Así las dos pequeñas tablas del antiguo retablo mayor de San Román de Campezo, una de ellas muestra un ángel con la columna, la de la Flagelación, y la otra el ángel con la lanza. Presentan estas figuras, sobre fondo dorado con motivos vegetales, cierta calidad estilística. Pertenecen a la corriente hispanoflamenca,

(126) Encontramos algo parecido, por ejemplo, en el frontal del retablo mayor de Quedlinburg del 1250, y el retablo de la Pasión de Hofaeismar en 1320. Pero en ninguno de estos ejemplos levantan la tapa los ángeles, como en Quejana, solo se limitan a adorarle.

(127) Esta tabla fue encontrada tras el retablo mayor de la iglesia junto a unas figuras de bulto redondo, también medievales. Dña. Micaela Portilla ya dió noticia del descubrimiento en su artículo «Hallazgos Artísticos en Templos Alaveses», en *Programa de Fiestas de San Prudencio*, 1984.

(128) En Aragón, por ejemplo, encontramos la tabla de Miguel Ximénez para el retablo de Ejea de los Caballeros, este pintor trabajó en el último cuarto del s. XV y primeros años del XVI. Se le considera un pintor naturalista, dentro de un estilo gótico avanzado que se acerca al estilo renacentista. La tabla de Arrieta recuerda a la parte izquierda de la de Ejea por el paisaje. En esta tabla de Ejea, Cristo aparece en el centro de la escena sobre el sepulcro, de pie, con el estandarte. No es el único ejemplo al que se asemeja la tabla de Arrieta por su composición, podemos decir que era un esquema de gran difusión en este período de transición. También encontramos parecidos con la tabla que Fray Alonso de Zamora pintó para el retablo Mayor del Monasterio de Oña, 1500-1510, el soldado del extremo inferior recuerda en su actitud de protección al de Arrieta. La tabla de la Resurrección, que en 1982 se conservaba en col. particular de Alava, presenta una composición bastante similar a las que hemos comentado, como la de Oña, incluye la presencia de las Tres Marías acercándose al sepulcro.

de fines del XV o principios del XVI. En Gaceo también encontramos Angeles Portadores, en esta ocasión acompañan la escena del Juicio Final, junto a la Trinidad. Están ligeramente deteriorados, por lo que algunos de sus instrumentos no se aprecia bien. Podemos identificar un ángel portando el flagelo y posiblemente tres clavos, bajo él, otro ángel llevando un caldero, posiblemente el del vinagre y la hiel, y por la posición de su mano podría haber llevado la caña con la esponja. A nuestra derecha, en la parte superior, un ángel del que no sabemos que instrumentos portaba, el de la parte inferior es el Portalanzas, que posiblemente llevase también el martillo.

En las pinturas murales de Avendaño, en las exteriores (fig. 5), siguiendo la hipótesis de que sea un Juicio Final, se vería un ángel portalanzas con una corona de espinas en la mano. Por último encontramos en la predela de Luzuriaga, sobre fondo dorado, un Cristo de las Llagas al que acompañan dos ángeles que levantan unos cortinajes, en sus manos llevan uno un martillo y el otro unas tenazas, con las que quitaron los clavos a Cristo en el Descendimiento, esta obra es de la primera mitad del siglo XVI, con importantes rasgos renacentistas.

La presencia de los ángeles con las Arma Christi, debe entenderse teniendo en cuenta que éstas, conforme avanza la historia del Cristianismo, van a entenderse como las armas con que Cristo vence a la muerte y al mal, y no instrumentos de tortura. Las Arma Christi también aparecen en la Misa de San Gregorio, de la que conservamos un ejemplo en Alava, en el retablo de Villanueva de Valdegovía, en el centro de la aparición está Cristo mostrando sus llagas a San Gregorio. Obra renacentista, a los personajes que habitualmente aparecen en esta escena, cardenales y acólitos de San Gregorio, en el caso alavés se le suma la presencia de dos donantes arrodillados.

También en relación a la Pasión se encuentra la representación del Varón de Dolores o Vir Dolorum. Es un Cristo doliente, con la corona de espinas, que sangra abundantemente por sus heridas, se le representa de medio cuerpo y dentro del sepulcro. Va acompañado por ángeles o por la Virgen y San Juan. En Alava encontramos el caso de la predela del retablo de San Blas de Hueto Abajo (fig. 6), va acompañado por dos ángeles rubios que expresan gran dolor. Se trata de una imagen que trata de conmovir al fiel y hacerle reflexionar sobre la Pasión.

Otra escena distinta es la del Cristo de las Llagas, en que muestra sus heridas, pero éstas ya no sangran. Es una imagen de tipo devocional. Como ejemplo en Alava encontramos el ya citado de la predela de Luzuriaga. Pertenecía posiblemente al antiguo retablo mayor de la parroquia, obra de Martín Ochoa de Oñate, pintor, y Pierres Picart, escultor (129).

Por último, encontramos en Alava la escena del Trono de Gracia, en la que Dios Padre, acompañado por el Espíritu Santo en forma de paloma, muestra al fiel a su Hijo en la Cruz. Puede estar acompañado por el Tetramorfos. El primer ejemplo lo encontramos en la bóveda del ábside de Gaceo. El segundo ejemplo en una tabla de Audicana, posiblemente de la primera mitad del siglo XVI, aquí la Trinidad va acompañada por el Tetramorfos.

(129) Esta obra fue estudiada por Dña. Micaela Portilla en el C.M.D.V., vol. V, pp. 540-541. También en «Por Alava a...», pp. 147-148. G. López de Guereñu la citó en 1962 en su obra «Alava, Solar de Arte y de Fe», p. 42.

CONCLUSIONES

Sabemos que la pintura gótica alavesa presenta, generalmente, peor calidad y menor número de obras que otras zonas, pero creemos que lo que ha llegado hasta nosotros es una mínima parte de lo que existió. Dentro de la pintura gótica, el período del Gótico Lineal es el de mayor calidad y riqueza iconográfica. A pesar de todo ello podemos encontrar cierta originalidad iconográfica, como la Santa Cena de Gaceo, o bien escenas que se ven en otras zonas pero que tienen escasa difusión, Entrada a Jerusalén, por ejemplo.

Encontramos una fuerte influencia en Alava, del arte de Europa Occidental, desde el Gótico Lineal al Hispanoflamenco. No hallamos restos de influencia italiana en lo que conocemos.

La mayoría de las escenas de Pasión y Resurrección no pertenecen a ciclos claramente definidos. Llama la atención este hecho, pues encontramos varios ciclos de escenas de Infancia de Cristo y Vida de la Virgen de esta misma época. El único ciclo completo es el de Gaceo, como parte de la Vida de Cristo, y el tríptico importado de la Pasión de Quejana. Mientras, el de la Pasión de Salinas de Añana no representa ninguna escena de la Resurrección.

Encontramos en Alava la mayor parte de las formas de representar la escena de la Resurrección, y la mayor parte de ellas están en Gaceo. Por otra parte, la escena más representada de todas las de la Pasión y Resurrección, es la del Calvario, con gran variedad tipológica.

Debemos conceder importancia a la presencia de donantes en varias obras, así, el retablo del Canciller Ayala de Quejana, el retablo de Villanueva de Valdegovía, el retablo de San Blas de Huetu Abajo, sólo cita nombres, y el desaparecido retablo de Santa Ana de Luzuriaga.

En Alava, ya desde el siglo XIV, se puede ver en estas escenas la doble Pasión, la de Cristo y la de la Virgen. Se constata en esta provincia una gran devoción mariana, no sólo por lo que hemos visto aquí, sino también en otros ejemplos de otras temáticas.

La escasez de las fuentes documentales nos lleva a desconocer los nombres de los autores de estas obras, así como la de muchos de los comitentes.

Tienen gran importancia las fuentes de inspiración ajenas a los Evangelios Canónicos, y no sólo en las escenas de las que éstos apenas hablan, como el Descensus ad Inferos y Resurrección, sino en otras que sí aparecen, pero que para su representación se recurre a Apócrifos. También se recurre al teatro religioso y a la literatura de meditación sobre la Pasión y Vida de Cristo. En Alava además hemos visto que también se ha recurrido a los grabados como modelo a seguir, en los años finales del XV y principios del XVI.



Fig. 1. Gaceo. Detalle. Entrada a Jerusalén, Última Cena y Lavatorio.

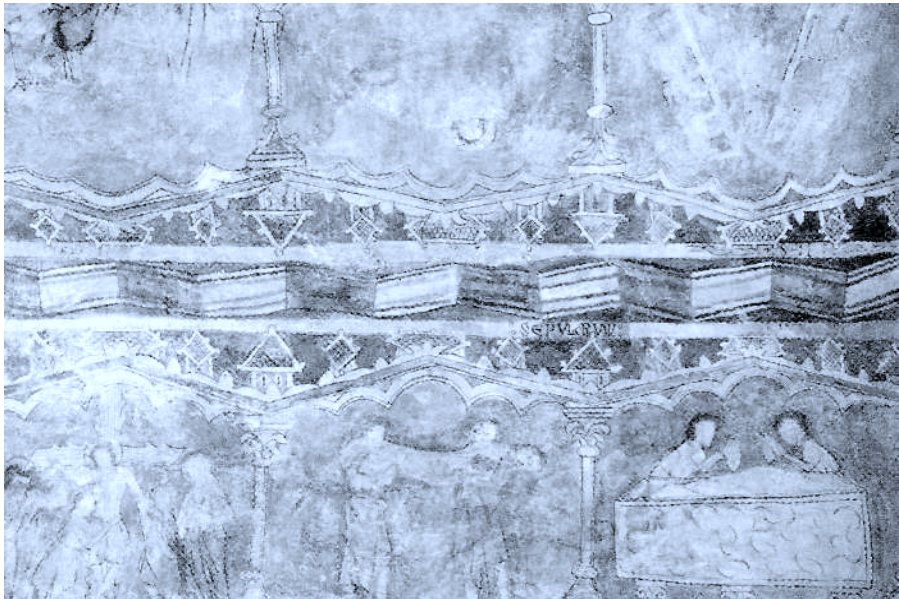


Fig. 2. Gaceo. Detalle. Escenas del Ciclo de Pasión.



Fig. 3 Gaceo. Detalle Escenas del Ciclo de Resurrección.



Fig. 4. San Martín de Avendaño. Calvario.



Fig. 5. S. Martín de Avendaño. Pinturas exteriores.



Fig. 6. Hueto de Abajo. Retablo de S. Blas. Vir Dolorum.



Fig 7. Hueto de Abajo. Retablo de S. Blas Llanto sobre Cristo.



Fig. 8. Faido. Calvario.



Fig. 9. Domaiquia. Retablo Mayor. Cristo ante Pilatos (?).



Fig. 10. Domaiquia. Retablo Mayor. Flagelación.



Fig. 11. Domaiquia. Retablo Mayor. Camino al Calvario.



Fig. 12. Villanueva de Valdegovía. Retablo Mayor.