

La Serie Universitaria de la Fundación Juan March presenta resúmenes, realizados por el propio autor, de algunos estudios e investigaciones llevados a cabo por los becarios de la Fundación y aprobados por los Asesores Secretarios de los distintos Departamentos.

El texto íntegro de las Memorias correspondientes se encuentra en la Biblioteca de la Fundación (Castelló, 77. Madrid-6).

La lista completa de los trabajos aprobados se presenta, en forma de fichas, en los Cuadernos Bibliográficos que publica la Fundación Juan March.

Los trabajos publicados en Serie Universitaria abarcan las siguientes especialidades:  
Arquitectura y Urbanismo; Artes Plásticas;  
Biología; Ciencias Agrarias; Ciencias Sociales;  
Comunicación Social; Derecho; Economía; Filosofía;  
Física; Geología; Historia; Ingeniería;  
Literatura y Filología; Matemáticas; Medicina,  
Farmacia y Veterinaria; Música; Química; Teología.  
A ellas corresponden los colores de la cubierta.

Edición no venal de 200 ejemplares que se reparte gratuitamente a investigadores, Bibliotecas y Centros especializados de toda España.

Fundación Juan March



Biblioteca FJM

FJM-Uni 216-Fra  
Escultura gótica española en el  
Franco Mata, Angela.  
1031699



Biblioteca FJM

Fundación Juan March (Madrid)

SERIE UNIVERSITARIA



Fundación Juan March

Angela Franco Mata

Escultura gótica española en  
el siglo XIV y sus relaciones  
con la Italia trecentista.

FJM  
Uni-  
216  
Fra  
216

216 Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista/Angela Franco Mata.



Fundación Juan March

Serie Universitaria

216



Angela Franco Mata

Escultura gótica española en  
el siglo XIV y sus relaciones  
con la Italia trecentista.



Fundación Juan March  
Castelló, 77. Teléf. 435 42 40  
Madrid-6

Fundación Juan March (Madrid)

*Este trabajo fue realizado con una Beca de la  
Convocatoria de España, 1978, individual  
Departamento de ARTES PLASTICAS  
Centros de trabajo: Facultad de Geografía e  
Historia de la Universidad  
Complutense de Madrid  
y Archivos y Bibliotecas  
de Madrid y Barcelona*

Los textos publicados en esta Serie Universitaria son elaborados por  
los propios autores e impresos por reproducción fotostática.

Depósito Legal: M-13806-1984

I.S.B.N.: 84-7075-295-2

Impresión: Ediciones Peninsular. Tomelloso, 37. Madrid-26

*A la memoria del Prof. Mario Salmi,  
a D. Jose M<sup>a</sup> de Azcárate, promotor  
de esta investigación y a cuantos han  
intervenido en la realización de la  
misma.*



## I N D I C E

	<u>Página</u>
INTRODUCCION . . . . .	7
I. POSIBLE PATERNIDAD DEL SEPULCRO DE DON JUAN DE ARAGON EN LA CATEDRAL DE TARRAGONA. RELACIONES ICONOGRAFICAS Y ESTILISTICAS CON ITALIA . . . . .	10
II. EL SEPULCRO DE SANTA EULALIA. SU ORIGEN ITALIANO. . . . .	14
III. LA "MADONNA DI TRAPAN" Y SU EXPANSION EN ESPAÑA . . . . .	18
IV. EL CRUCIFIJO GOTICO DOLOROSO DE LA IGLESIA DE SANTIAGO, DE TRUJILLO Y SUS ORIGENES . . . . .	23
V. EL CRUCIFIJO GOTICO DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SAN PABLO DE TOLEDO Y LOS CRUCIFIJOS GOTICOS DOLOROSOS CASTELLANOS DEL SIGLO XIV . . . . .	29
VI. EL CRUCIFIJO GOTICO DOLOROSO DE PUENTE LA REINA "NAVARRA". ORIGEN E INFLUENCIAS . . . . .	32
VII. EL CRUCIFIJO GOTICO ANDALUZ, SU ORIGEN FRANCES Y SU TRASCENDENCIA EN EL ARTE HISPANICO . . . . .	37
VIII. EL "DEVOT CHRIST" DE PERPIGNAN Y SUS DERIVACIONES EN ESPAÑA E ITALIA . . . . .	40



## INTRODUCCION

Quiero agradecer en primer lugar la valiosa ayuda prestada por la Fundación «Juan March», que me concedió una beca en la Sección de ARTES PLASTICAS, 1978 para la redacción de la investigación ESCULTURA GOTICA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIV Y SUS RELACCIONES CON LA ITALIA TRECENTISTA, investigación en la que venía trabajando desde 1974, año en el que me desplazé a Roma, becada por el Ministerio Español de Asuntos Exteriores para residir durante un año en la Academia Española de Bellas Artes, de Roma. Si bien pude estudiar en profundidad bastantes monumentos, particularmente del área pisana, hubiera resultado totalmente insuficiente para la estancia en Italia de un año solamente, por lo cual, considerando necesario prolongar mi estancia en aquél país, el Ministerio Español de Educación y Ciencia me concedió una beca postdoctoral para Personal Investigador en el Extranjero durante dos años. Por ello, a mi regreso a España, el trabajo estaba bastante perfilado en cuanto a línea de investigación.

Ya en nuestro país la fundación «Juan March» me concedió generosamente una ayuda para la redacción del texto, gracias a la cual he podido desarrollar diversos aspectos de las relaciones hispanoitalianas en cuanto al tema desarrollado. A lo largo de los distintos capítulos escritos he venido tratando los variados puntos de contacto entre ambos países, predominando la influencia italiana sobre la española, particularmente en tierras catalanas, las más afectadas por las relaciones artísticas con el vecino país, sobre todo desde la vertiente pisano-apolitana. Pero la asimilación del arte italiano en la Corona de Aragón y la anterior preparación artística de la región catalano-aragonesa, supuso a su vez un papel de preponderancia artística en las zonas italianas conquistadas. Me refiero en este sentido, de una manera particular, a Cerdeña, Sicilia y el Sur de la Península Italiana.

La primera de estas islas, que durante el período románico sufrió de manera palpante la influencia de Pisa, al pasar a depender políticamente de la Corona catalano-aragonesa y pasar a vivir allí una notable cantidad de habitantes hispanos, ellos, conquistadores, impusieron el estilo por entonces dominante en el país de origen. No solamente fué el arte en sus diversas manifestaciones, sino también la cultura, literatura, costumbres y modos de vida. A este respecto es concluyente la ciudad de Alghero, más catalana que sarda, la cual asimiló a lo largo de los siglos de dominación catalana de tal forma sus sistemas de vida y costumbres, que aún hoy se siente catalana. En otros puntos de la isla se levantaron santuarios por parte de los habitantes guiados por el espíritu del pueblo catalán, bajo el patrocinio de la Madre de Dios bajo diversas advocaciones, como la Virgen de Bonaria en Cagliari, la capital, cuya imagen patrona es de gusto hispánico. El Crucifijo gótico doloroso de Oristano, llamado, como otros, de Nicodemo, es obra, según algunos investigadores, de un artista catalán, y en él se aprecia el sentir religioso dramático tan característico del siglo XIV hispánico, tan inmerso en las corrientes europeas, cuya población sufrió terriblemente los azotes de varias pestes, lo que se vino a reflejar artísticamente en el tipo de Crucifijo gótico doloroso a que me vengo refiriendo.

Sicilia es otra isla muy en común con la región catalano-aragonesa, y ello se manifiesta particularmente en la arquitectura, cuyos elementos decorativos recuerdan, sobre todo en el siglo XV, los del N.E. español. Las relaciones escultóricas, además de algunos Crucifijos del tipo que vengo tra-

tando, se aprecian entre otras, en la Madonna di Trapani, de carácter milagroso, estilísticamente pisana, de discípulo indudable de Nino Pisano, que con su sentido delicado y devocional, tuvo una amplia repercusión en la escultura (excepcionalmente en la pintura), no sólo italiana, sino europea en general. La citada imagen fué copiada con tanto éxito durante varios siglos, que Guglielmo de Gumpenberg llegó a realizar un atlas de la expansión de esta imagen en Europa. De Cataluña trasciende a Sicilia el estilo de alguna imagen de escultura femenina de cabellos ondulantes y rostro redondeado.

Los dos monumentos más representativos del arte italiano en España son sin duda, el sepulcro de Santa Eulalia en la cripta de la catedral de Barcelona y el sepulcro de D. Juan de Aragón en la catedral de Tarragona, el segundo de los cuales ha sido estudiado por mí desde dos aspectos; el primero de ellos es el iconográfico, para cuyas conclusiones ha tenido mucho que ver la relación, político-familiar entre las familias reales reinantes de Aragón-Cataluña y Nápoles respectivamente. Es así como se puede entender la presencia de San Luis, rey de Francia, que se hace también presente en el sepulcro napolitano de la reina Caterina de Austria, una de las obras más perfectas del cincel del escultor Tino di Camaino. En cuanto al estilo, no sólo hay que considerar la presencia napolitana en la obra, sino también los precedentes sepulcros reales de la iglesia del monasterio de Santes Creus. Creo también de interés la hipótesis que presento en torno a la posible paternidad del sepulcro; basándome en el estilo del sepulcro de Jaume Sarroca en el monasterio de Poblet que relaciono con el sepulcro del Cardenal-Infante, conjeturo sean ambas obra del mismo autor, Guillem de Tournai.

El monumento sepulcral de Santa Eulalia, acreedor de numerosa bibliografía es quizá la obra más pisano-sienesa de la escultura hispánica trecentista. Indudablemente no se han resuelto hasta el momento todos los problemas, pero estamos en vías de llegar a un conocimiento del mismo bastante en profundidad. Yo pienso que fué una obra construida en dos momentos diferentes entre 1327 y 1339, por tendencias artísticas diferentes, y en ellas puede apreciarse una síntesis bien lograda de arte pisano y sienés respectivamente. Presenta un gran valor hagiográfico, siguiendo la normativa devocional del Medioevo. Recuérdese que es medieval y de gran éxito la *Légende Dorée* de Jacques de Vorágine, tan necesaria como instrucción devocional a las sencillas gentes de la Edad Media. Ya el Alto Medioevo tomó en consideración las Actas de los Mártires y se crearon multitud de leyendas en torno a los mismos, con profundo sentido didascálico. El sepulcro de Santa Eulalia resume en los relieves de la caja y cubierta del sarcófago el martirio y glorificación de la santa, como sucede en otros monumentos funerarios del vecino país, como el arca de San Domenico de Bologna, la de San Pietro Martire de Milán, San Ottaviano de Volterra, Santa Caterina de Nápoles, cuyo espíritu e iconografía estuvieron presentes en el ánimo de los escultores «catalanes», que llevaron a cabo la erección del ostentoso sepulcro de la mártir patrona de Barcelona. Considero en esta obra la idea de que no se finalizó según el primitivo pensamiento; por el contrario, pienso que el proyecto fué distinto pero por razones desconocidas a nosotros, aunque es presumible que fueran económicas, no se llevó a efecto en la primera etapa; pero, pasados varios años, se volvió a pensar en la conclusión de la obra, y con el avance de las obras arquitectónicas en la cripta de la catedral de Barcelona, siguió paralelamente la idea de finalizar el sepulcro según un criterio moderno en momento en que ya se habían sido llevados a cabo monumentos funerarios tan magníficos como los sieneses de Tino di Camaino y la citada arca de San Pietro Martire, obra de Giovanni di Balduccio.

Otro capítulo de extraordinario interés es el del Crucifijo gótico doloroso en España en sus variadas vertientes. Sobre este tema, de enorme complejidad, no se había hecho anteriormente en España más que algún estudio parcial dedicado a uno de los ejemplares más representativos, el Crucifijo de Puente la Reina, merecedor de muchos elogios. Publicado hace una treintena de años por L. Vázquez de Parga, a él he vuelto a remitirme yo en otro estudio, donde en base a reciente documentación descubierta, he podido precisar más su datación, demasiado tardía hasta el momento. Habiendo presentado una comunicación sobre el mismo en el Congreso Internacional celebrado en

Avignon en junio de 1983, planteé su carácter de internacionalidad estilística, por una parte referible a Siena y el arte de Giovanni Pisano y por otra a Alemania en cuanto al tipo de cruz en epsilon, aspecto éste ya visto por el investigador antedicho; este tipo de cruz apenas está representado en nuestro país, mientras es la manera más usual en tierras renanas, por lo que es presumible su importación probablemente a través de los caminos de la peregrinación.

Gracias a la profundización en el estudio del Crucifijo gótico doloroso en nuestro país, he podido llegar a la conclusión de que existe una variada y rica tipología, y que España no puede ser considerada como mero receptor de esta casuística cristológica; antes bien, existe a mi juicio una variada clasificación, que distribuyo en las distintas regiones, ateniéndome a criterios de diversa índole. Por una parte considero el tipo andaluz, cuyo origen hay que buscarlo en Francia, y creo que su cuna está en el de la catedral de Sens, de carácter clásico, de una gran belleza física y perfección anatómica, del que se presenta particularmente sufriendo el rostro. Un segundo tipo es el castellano, derivado a mi juicio de Alemania, del «pestkreuz», el Crucifijo de la peste, al que se recurría para la curación de este azote que asolara Europa en el siglo XIV en varias ocasiones y particularmente en 1348; estas pestes diezmaron terriblemente la población. Además de esta causa, influyó en la creación del Crucifijo gótico doloroso la amplia literatura mística que enfervorizaba a la población: las Meditaciones de San Buenaventura, los escritos de Santa Brígida en torno a los sufrimientos de Cristo en la cruz y los dolores de la Virgen, los Ejercicios de Tauler y otros autores en los distintos puntos de la geografía europea. Esta motivación dramática está ciertamente emparentada con los dramas sociales antedichos. Este tipo de Crucificado, representado particularmente en Castilla: Peñafiel, Alba de Tormes, Amusco, Castroverde del Camino; Extremadura: Crucifijo de la Iglesia de Santiago, de Trujillo, sobre el que presenté una comunicación en el VI Congreso de Estudios Extremeños (Actas, t.I Cáceres-Badajoz, 1981, pp. 43-50), Crucifijo que presenta unos caracteres muy particulares que lo personalizan categóricamente: cuerpo corto y musculoso, brazos muy en alto formando un ángulo extraordinariamente agudo, rostro muy alargado con la barba prácticamente en pico y rasgos muy dolorosos, boca y ojos ligeramente entreabiertos. En Olite existe otro ejemplar de este tipo.

Un tercer tipo es el navarro-aragonés, de cuerpo muy alargado, como las extremidades, y aquél con la vértebras muy señaladas; debido a estos caracteres que los personalizan, he considerado oportuno denominarlo «esbelto». El cuarto tipo es el catalán, derivación del Crucifijo gótico de St. Jean de Perpignan, a su vez relacionado con los renanos, particularmente con el iniciador de la serie, el de Santa María in Kapitoll, de Colonia. En este grupo de crucificados no interesa la belleza física, sino buscar en el fiel una sensación de dolor y conmiseración por los sufrimientos de Cristo. Por ello aparecen descarnados, muy señalados los trazos de tórax, estómago hundido y vientre hinchado, todo ello fruto de los terribles dolores del martirio y agónicos.

Este tema apasionante es merecedor, a mi juicio de una monografía, que preparo ampliando las relaciones no sólo con el mundo italiano, pues ello resultaría parcial, sino con toda la problemática artística europea del siglo XIV, que en España tuvo algunas repercusiones avanzadas el siglo XV, como se pone de manifiesto en el Crucificado en la iglesia del convento toledano de San Pablo, de estirpe castellana, de caracteres flamencos, pero de intensa fuerza dramática, e incluso en el siglo XVI en tierra vasca.

Esta investigación, dada la multitud temática, no es susceptible de llevarse a cabo en unos años. Pienso que puede ser labor de una vida profesional, y sobre él la seguiré investigando en diferentes aspectos.

Reitero desde aquí a todos quienes han hecho posible esta investigación, Organismos, profesionales y amigos, mi más sincero agradecimiento, y de modo particular a la Fundación Juan March, gracias a la cual me ha sido posible llevar a feliz término estos capítulos, sobre las relaciones hispano-italianas en la escultura gótica del siglo XIV, aspecto que como bien ha demostrado el Prof. Gnudi, no puede estudiarse de manera aislada, sino que es preciso considerarlo como integrante del conjunto de las bellas artes, expresión del sentir social del siglo XIV.

## I. POSIBLE PATERNIDAD DEL SEPULCRO DE DON JUAN DE ARAGON EN LA CATEDRAL DE TARRAGONA. RELACIONES ICONOGRAFICAS Y ESTILISTICAS CON ITALIA.

Una obra maestra de la escultura gótica española es el sepulcro del Infante D. Juan de Aragón, tercero de los cinco hijos habidos en el matrimonio del rey D. Jaime II y Dña. Blanca, hija de Carlos, rey de Nápoles y Dña. María, hija de Esteban V, rey de Hungría. Consagrado ya desde niño a la carrera eclesiástica, comienzan a caer sobre él multitud de prebendas por parte de los pontífices Clemente V y su sucesor Juan XXII respectivamente. En 1318, cuando sólo contaba diecisiete años de edad, es elegido para ocupar la silla arzobispal de Toledo, gobernando durante nueve años con «mucha rectitud y gran celo», a pesar de las dificultades con que tropezó. Renuncia a esta sede y pasa más tarde a regir la diócesis tarraconense, distinguiéndose por su celo y la dedicación, como escriben sus biógrafos. Camino de Castilla para asistir a una reunión entre el rey castellano y su hermano D. Alonso, sintiéndose enfermo en Pobo, en la diócesis de Zaragoza, muere el 19 de agosto de 1334 a los 33 años. «Mandó llevar su cuerpo a la iglesia de Tarragona *-él la había consagrado en 1331- y le enterraron día de San Agustín de aquél año en el presbiterio en una sepultura de mármol, muy decente, que viviendo él mismo se había mandado labrar*»(1). No me cabe duda que el Infante se hiciera encargar su tumba en vida, cosa muy corriente entonces, pero sí dudo que estuviera terminadas cuando murió, pues un documento del Libro de Obra de la catedral de 6 de septiembre de 1337 dice: «Item tres homes que tiraren les pedres qui exiren de la on facien le monument del Senyor Patriarca e les portaren de prop la porta de les fonts, XII diners» (2). Considero probable que lo que hizo el Infante fué elegir la ubicación, estructura, material de la obra, tipo de su imagen yacente. Así mismo opino que eligió al artista deseado para llevar a cabo la obra, del que hasta hoy se ignora el nombre, pero cuya comparación estilística con el sepulcro de Jaime Sarroca en el monasterio de Poblet, a cuyo autor, Guillermo de Tournai (3) adscribo el yacente y traza del sepulcro de Berenguer de Puigvert, me lleva a formular la presente hipótesis.

El sepulcro de Juan de Aragón, situado en el presbiterio del citado templo, en el lado de la Epístola, ha sido descrito siempre con merecidos elogios por multitud de estudiosos (4). La estructura es sencilla, una armoniosa conjunción arquitectónico-escultórica, donde se han aprovechado sabiamente elementos sustantivos del edificio, como es la ventana ojival, que, abierta en la parte superior, viene a conformar activamente el monumento al tradosarla con airoso gablete, sobre el que campean tres elegantes figurillas. La parte inferior es, pudiéramos decir, la parte noble del sepulcro y se compone de un gran arcosolio en profundidad dentro del muro, perfilado exteriormente por medio de un arco de medio punto rebajado y con varias molduras de las que la exterior remata en sendas cabecitas femeninas amables y sonrientes, que emerge de capitel corrido, remate superior de columnillas adosadas, dispuestas a su vez sobre basas molduradas a base de toros, escocias y cuerpos prismáticos similares a las basas de los dos cuerpos que se elevan a los lados, rematando superiormente en sendos pináculos sobre los cuales estuvieron colocadas un tiempo dos figurillas cobijadas por dosel adosado a la línea inferior del gablete a que antes aludía, todo lo cual unido a las tres figurillas

superiores confiere al monumento un hermoso efecto de airosa verticalidad que se superpone a la horizontalidad que presta a la obra el arco del sepulcro y el alfiz trazado sobre él, claro sustituto del techo que suele aparecer en los sepulcros italianos de los que se diferencia en que la obra tarraconense depende completamente de la estructura arquitectónica del edificio catedralicio, mientras los sepulcros del vecino país incluso los adosados al muro, cobran vida propia desde el punto de vista arquitectónico. Dentro del arcosolio puede contemplarse al yacente vestido con los atributos propios de su cargo, apoyada su cabeza sobre almohadones, esculpido aquél sobre la misma pieza que simula la tapa del sarcófago, colocada sobre éste, decorado sencillamente con una inscripción larga, alusiva a la biografía del personaje, publicada en varias ocasiones (5). Está rodeada por una cenefa con bajorrelieves vegetales y escudos de tanto en tanto, anunciadores de la nobleza del finado, cuyo sueño final velan cinco intercesores suyos de tamaño reducido, uno en la cabecera, otro a los pies y los tres restantes en el fondo del arcosolio que también acoge superiormente la escena de la ascensión del alma del prelado por dos ángeles ante el Padre Eterno, que lo bendice sentado en su trono.

Además de las relaciones que con el arte italiano guarda este monumento, es preciso considerar la importancia del sepulcro de Jaime II y Dña. Blanca en Santes Creus como posible iniciador de la modalidad en cuanto a la disposición de protectores del difunto o difuntos a la cabecera de aquél (probablemente existieran los eurítmicos a los pies, pero éste mauloseo sufrió tan horrorosa depredación en 1835 que no es de extrañar se perdieran), como Tino di Camaino llevó a efecto en el sepulcro de Caterina de Austria, donde figuran como protectores S. Luis de Tolosa, Sta. Isabel de Hungría y Sta. Catalina, sepulcro varios años posterior al catalán, que se lleva a cabo entre 1310 y 1315 por varios artistas mandados por el propio rey (6).

Perfectamente individualizadas las figuras de los protectores del Infante-Arzbispo de Tarragona, existen, sin embargo, problemas en cuanto a identificación de algunos de ellos. Dos de los figurados son efectivamente S. Luis de Tolosa, tío del finado y S. Luis, rey de Francia, tío segundo, dos santos, especialmente el primero, que alcanzaron extraordinaria preponderancia en el arte durante el reinado del rey Roberto de Anjou y tras su muerte incluso, siendo representados juntos en multitud de ocasiones. También se representa a los pies del Infante-Arzbispo, tomado indudablemente del de Caterina de Austria, la santa reina Isabel de Hungría, tía abuela del finado, hermana de Carlos II de Sicilia, mucho más bella en el sepulcro napolitano al figurarla joven y elegante, ataviada con túnica y manto rematado en flecos, según costumbre tinesca, peina ondulante cabellera y se toca con corona real como en Tarragona, pero aquí el artista nos presenta una dama escasamente agraciada, ya de edad, con corona real sobre largos cabellos, que viste túnica rozagante y manto con sencilla cenefa en los bordes; como atributos porta un libro y una palma en Tarragona y en Nápoles la bola real y la palma, hoy casi desaparecida.

A estos santos protectores familiares se suman en ambos sepulcros otros devocionales, en primer lugar las santas mártires Catalina de Alejandría y Tecla, aquella en el napolitano como patrona de la reina, ésta en el tarraconense como patrona de la iglesia de la ciudad, cual hermosas jóvenes, vestidas con túnica y manto, cubiertas con velo y portadoras de los atributos respectivos, corona y flores la santa de Alejandría y libro Santa Tecla, aunque algún investigador considera la corona atributo de ésta última. A ellas se añaden dos santos intercesores varones, San Pablo en el sepulcro napolitano y el obispo San Fructuoso (no S. Agustín, como se ha pretendido) en el de D. Juan.

El difunto aparece sobre sencillo sarcófago de estructura en cierto modo paralela a la de algunos napolitanos, aunque en el catalán se ha eludido todo elemento figurativo. En el fondo del arcosolio se figura la escena del Infante-Arzbispo orante, vestido de pontifical siendo subido en sudario hasta el trono de Cristo, que le bendice. Es evidentemente una interpretación libre del relieve de la parte interna del tímpano del sepulcro de Caterina de Austria, en que se ve al Redentor bendiciendo, sentado, dentro de la mandorla mística, adorado por dos ángeles que le confían a la princesa arrodillada. Ya antes de Tino di Camaino, en 1290 Arnolfo di Cambio utiliza el tema, presentando

arrodillada la figura del Cardenal De Braye ante la Virgen con el Niño por el Apóstol S. Pedro. En Italia orantes presentados por santos protectores a la Virgen con el Niño se repiten frecuentemente durante el Trecento.

Mucho se ha escrito sobre el estilo de este sepulcro, coincidiendo la mayoría de los investigaciones en afirmar que se trata de una obra emparentada con el arte italiano; sin embargo, más que relación con Tino de Camaino la encuentro con Andrea y especialmente con su hijo Nino Pisano. El sepulcro tarraconense es prácticamente contemporáneo de la puerta de bronce del baptisterio florentino. Ambas obras presentan ciertas similitudes de factura en los pliegues de las telas y sonrisas de los rostros. La relación entre ambas obras es de considerar, pero veo más cercana la existente entre el sepulcro de D. Juan y el estilo de Nino Pisano, posterior en varios años. Respecto a esto se ha afirmado con demasiada ligereza la dependencia estilística del monumento hispano respecto al artista italiano. Mi opinión es que sucede lo inverso.

Pienso como bastante probable un viaje del escultor «catalán» a Italia, donde conoció indudablemente los sepulcros angioinos napolitano, como se aprecia perfectamente en la obra tarraconense. Si por entonces en Toscana el escultor más afamado era Andrea, y lo era extraordinariamente, iría a conocer su obra con la cual coincide estilísticamente nuestro artista no sólo en el ya mencionado sepulcro, sino en los anteriores citados de Jaime Sarroca y Berenguer de Puigvert de factura mucho más sencilla y con un sentido mucho más sereno en los personajes que con el sentimiento soñador y melancólico que Tino presta a los suyos. Por entonces Nino era aún muy joven, dado que nace hacia 1315; si nuestro artista al regreso de Italia ejecuta su obra maestra en la catedral de Tarragona, se puede pensar que su fama traspasó las fronteras del país y llegaría a Italia, reflejándose su conocimiento en la escultura de Nino Pisano, cuyas Madonnas presentan una beatífica sonrisa que es una característica fundamental en el yacente D. Juan. Cierta parecido con la sonrisa del yacente de Tarragona presenta el ángel anunciante del grupo de Santa Caterina de Pisa, del último período de Nino. Todas estas figuras portan amplios ropajes de pliegues redondeados que siguen la suave línea descendente del cuerpo y se recogen bajo el brazo izquierdo.

I.

(1) Valles, Joseph de: «Primer Instituto de Sagrada Religión de la Cartuxa. Fundaciones de los conventos de toda España, mártires de Inglaterra y generales de toda la Orden», 1ª ed. Madrid, Pablo de Vall, 1663, 2ª ed. Barcelona 1792, p. 120. De él toma la referencia Sanc Capdevila: «La Seu de Tattagona. Notes historiqués sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars», Barcelona, 1935, p. 33.

(2) Publica este documento Sanc Capdevila, op. cit. p. 33, y de él lo toma A. de Bosque: «Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici», ed. italiana, Milán, Alfieri and Lacroix, 1968, p. 351; Blanch, Montserrat: «El arte gótico en España», Barcelona, Polígrafa, 1972, p. 238 afirma que la obra se acabó aquel año; puede haber sucedido así.

(3) Altsient, Agustí: «El autor de la tumba de Jaime Sarroca», X Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Zaragoza, Inst. Fernando el Católico, C.S.I.C., Dip. Prov. de Zaragoza, pp. 281-285.

- (4) Arco, Ricardo del: «Sepulcros de la Casa Real de Aragón», Madrid, Inst. J. Zurita, C.S.I.C., 1945, p. 234; Bofarull, Próspero: «Los Condes de Barcelona vindicados», Barcelona, 1836, II, pp. 254-55; Morera y LLauradó, E.: «Memoria o descripción histórico-artística de la santa iglesia catedral de Tarragona desde su fundación hasta nuestros días», Tarragona, 1904, p. 41; Gudiol, J.: «Guías artísticas de España. Tarragona y su provincia», Barcelona, Aries, 1956, p. 50; Tormo, Elías: «Resumen histórico de la escultura española», B.R.A.H., 1962, pp. 151-170; Bertaux, Emile: «La sculpture du XIV<sup>e</sup> siècle en Italie et en Espagne», en Michel, André: «Histoire de l' Art», Paris, 1906, t. II, II, pp. 652-654; Contreras, Juan de: «Historia del Arte Hispánico», Barcelona, 1934-40, II, p. 80; Mayer, Augusto: «El estilo gótico en España», Madrid, Espasa-Calpe, 1960 (traducción española del original alemán), p. 118; Gómez-Moreno, M<sup>a</sup> Elena: «Breve historia de la escultura española», Madrid, Dossart, 1951, p. 55; Id.: «Mil joyas del arte español», Barcelona, 1940, p. 198; Cirlot, E.: «Tarragona. Poblet. Santes Creus», p. 66; Franco Mata, Angela: «Sepulcro de Don Juan de Aragón en la Catedral de Tarragona. Relaciones iconográficas y estilísticas con Italia», Reales Sitios 1<sup>o</sup> trim. 1983.
- (5) Bofarull, P.: op. cit. II, pp. 254-55
- (6) Franco Mata, A. op. cit. notas 25 y 26.

## II. EL SEPULCRO DE SANTA EULALIA. SU ORIGEN ITALIANO

Una de las obras más significativas en cuanto a la importancia del arte italiano en España en la primera mitad del siglo XIV es, sin duda, el ostentoso sepulcro de Santa Eulalia de Barcelona (1) en la cripta de la catedral. Fruto sintético de distintos monumentos italianos de variada índole, es un monumento complejo que ha planteado muchos problemas a la investigación, algunos de los cuales no han recibido todavía una válida solución. Escasamente documentado (2) tanto en lo referente a su construcción como a su paternidad, los estudiosos y la crítica (3) han debido de suplir el silencio con hipótesis más o menos plausibles para llegar al fondo de la cuestión.

El descubrimiento por parte de Carreras Candí (4) de un documento alusivo de manera incidental al sepulcro, ha significado un hito en cuanto al avance de la investigación sobre el mismo; es importante por varias razones: 1º porque hace referencia a un maestro, «de partibus Pisanorum magistri videlicet sepulcri beate Eulalie»; aludiendo al desconocido autor pisano la hipótesis estilística se refrenda, pues, documentalente. En segundo lugar fija una primera cronología: el primero de septiembre de 1327 estaba trabajando en la ejecución del mismo. Tercero: Valora la importancia de la escultura pisana en Barcelona al mencionar la posible factura del retablo del altar mayor de la catedral por parte del mismo artista, altar que será consagrado el 18 de febrero de 1337 por el obispo Ferrer Abella (5), pero no ha llegado a nosotros.

M. Salmi (5b) ha dedicado en 1933 un importante estudio al monumento, cuya aportación fundamental ha sido a mi juicio el estudiar el monumento desde la vertiente del arte italiano, como parte constitutiva del mismo. En efecto, lo hace derivar en su estructura de otros monumentos de idéntico carácter en el vecino país, fundamentalmente el arca de San Domenico en Bologna y la de San Pedro Mártir en Milán, detalle ya observado por Bertaux, además de otras consideraciones que hacen relacionable nuestro sepulcro con otros monumentos menos conocidos, pero no por ello menos interesantes. Su ojo perspicaz le lleva a mencionar por vez primera al Maestro de San Michele in Borgo como posible autor de la tumba barcelonesa, idea casi unánimemente aceptada en todo o en parte, pienso que con mucha lógica en lo referente a los relieves más antiguos, por la aplastante similitud con los del pérgamo de la iglesia de San Michele in Borgo, de Pisa, llevados a efecto por el anónimo escultor discípulo de Giovanni Pisano. También alude a la importancia estilística de Tino di Camaino, maestro de gran personalidad que, tras la ejecución de hermosos monumentos en Pisa y Siena, amplió su quehacer artístico a tierras napolitanas, y de Giovanni di Balduccio, escultor notable, del que día a día se van descubriendo nuevas obras y profundizando en su arte. El trecento es un siglo esplendoroso para el arte del vecino país, esplendor que se hace patente en las diversas manifestaciones artísticas, expresión de cada región o ciudad; así, Siena se destacó sobre todo por la pintura y orfebrería, Florencia por los bordados, los «recami», Bologna por la miniatura y Pisa por la escultura, por lo que no era de extrañar su expansión dentro y fuera de Italia (6).

Aunque durante mucho tiempo la crítica consideró el sepulcro obra de un solo escultor, ya en 1934 Soler y March (7) distingue en su ejecución tres artistas, el primero autor de la parte delantera y laterales de la caja del sarcófago y quizás las estatuas de los dos ángeles delanteros que se ven

sobre la cubierta, ésta esculpida por el segundo junto con los dos ángeles posteriores, para atribuir al tercero, el menos dotado de ellos, los restantes relieves de la caja. Doce años más tarde de esta publicación Antonio Durán Sanpere aduce la presencia en Barcelona, en 1326, un año antes que el del documento publicado por Carreras y Candí, de un lapicida florentino, llamado Andrea de Chiesanova, tal vez picapedrero, tal vez escultor, a quien se da pasaporte para que aquel año regrese a su país (8). Este nombre es recogido por Agustín Durán Sanpere en 1975 y por J. Yarza en 1980 (9). ¿Qué relación pudo tener con nuestro «magister in terris Pisanorum»?

Este aspecto de las diversas manos que pudieron intervenir en la ejecución del monumento ha sido recientemente tratado por J. Bracons (10), cuyo estudio ha supuesto un importantísimo avance en la investigación de este grandioso monumento. Desvela muchos secretos hasta ahora ocultos, que han llevado a una comprensión mucho más clara del sepulcro, circunstancias de su ejecución, trasladados de las reliquias, y en cuanto a las diversas manos, un mayor afinamiento en la obra de cada cual, así como distintos momentos en la ejecución del monumento. Para este autor cabe reconocer una evidente diferencia de carácter entre las esculturas de la caja y las de la cubierta; las primeras están más relacionadas con el estilo de Giovanni Pisano, mientras que las otras transmiten una importante carga de emotividad a través de la creación de unos ambientes de composición mucho más maciza y unitaria, en palabras de este investigador; él ve dos artistas o grupos de artistas, uno de los cuales cabría identificarlo con el Maestro de San Michele in Borgo y el otro habría sido el autor de la cubierta y los soportes. Aunque divide «grosso modo» la obra en dos categorías estilísticas, no las reduce exclusivamente a dos manos, sino que en cada una de aquéllas pueden intervenir dos escultores. Otros autores se han ocupado de este espinoso aspecto, que realmente es el que puede resolver los problemas de la obra, que inicialmente es la idea de conexión en un mismo monumento de las tendencias de estilo de Pisa y Florencia-Siena respectivamente con las propias derivaciones del arte de Giovanni Pisano y Tino di Camaino, aunque la de este último pienso que puede venir más de la línea de escultores afincados en tierras del Norte de Italia, pero este aspecto será un cometido de un próximo trabajo que actualmente investigo.

Esta cuestión va relacionada, directamente a mi juicio, con el problema de la cronología del sepulcro, lo que ya ha sido observado por Bracons. Hay dos fechas significativas: 1327 (año del documento del artista pisano) y 1339, año de la traslación definitiva de las reliquias de la santa. El estilo del sepulcro, o mejor dicho, la diferencia de estilos, invita a considerar que es obra de un primer momento la que presenta más afinidades con la corriente estilística derivada del arte de Giovanni Pisano, el denominado por la crítica Maestro de S. Michele in Borgo, al que atribuyo diversos trabajos escultóricos en el campo-santo de Pisa. Interrumpido el monumento por razones desconocidas, probablemente económicas, se continúa años más tarde, y desde luego con idea diferente a la que rigiera el primer proyecto. Yo creo, y ya se ha pensado antes que yo, que se aprovecharon elementos de otros posibles monumentos, concretamente un púlpito, por una parte, y por otra la reutilización de un ángel y una Virgen de una Anunciación como sendos ángeles de la parte posterior de la cubierta (agradezco la información oral a este respecto de D. Angel Fàbrega Grau así como otras varias de extraordinario interés), de hacer estilísticamente diferentes a los de la parte anterior. Uno de aquéllos ha sido tomado como paradigma del monumento por parte de M. Seidel a propósito de comparaciones con el sepulcro del cardenal Luca Fieschi, de Génova (11), con lo cual se vuelven a cometer errores al ser considerado el monumento obra de un solo escultor.

Se aprecia en el sepulcro una falta de proporción entre los elementos sustentantes y los sustentados, es decir, entre las columnillas y el sarcófago; tampoco aquéllas consideradas individualmente son proporcionadas: las basas y capiteles resultan demasiado voluminosos con relación a la longitud de los fustes, como ya observó M. Mas (12), los cuales presentan formas caprichosas, evidentemente derivadas de modelos italianos, tanto arquitectónicos como sustentantes de monumentos funerarios. En el sepulcro catalán se ha buscado y conseguido variedad en la disposición lo que presta al monumento un armonioso sentido de movimiento y gracia, disminuido sin embargo, por la volu-

minosidad de basas y capiteles. Las basas son arquitectónicas y escultóricas, del primer tipo las interiores y las exteriores del segundo, obviamente para destacar ante el espectador el carácter ornamental e iconográfico, de profundo significado iconológico; los temas son: los Evangelistas, un león con su presa, una leona y Hércules. Los precedentes están ciertamente en los púlpitos de Nicola y Giovanni Pisano, donde la iconografía se presenta dentro de la temática del sentido de universalidad de la misión de la Iglesia, expresada en la Edad Media entre otros lugares del templo, en los púlpitos, donde se impartía la palabra de Dios. Hércules, un personaje pagano muy potente, vencedor en los más imponentes trabajos, es vencido por el poder evangélico de la Iglesia (13), manifestada en los cuatro Evangelios y Evangelistas que los escribieron. El león vencedor es una figura escatológica; es el símbolo de la victoria final de Cristo; la leona representa a la Iglesia, esposa de Jesucristo, a través de la cual se salva la humanidad. Los profetas son los anunciantes de la Nueva Alianza, el Evangelio. Aunque no está documentado hasta el momento el púlpito a que me refiero en Barcelona, pienso que los citados elementos son bastante lógicos para formar parte de él; los relieves de los profetas estarían en la parte superior del púlpito, los cuales, para adaptarse a la estructura triangular requerida por el sarcófago, sufrieron sendos cortes laterales. Que no fueron ejecutados originariamente para el lugar donde se hallan lo demuestran los espacios lisos de la parte inferior de cada relieve.

Los citados elementos iconográficos manifiestan claramente su falta de coordinación con las escenas referentes a Santa Eulalia figuradas en el sarcófago y lados mayores de la cubierta, que se refieren a momentos de la vida, martirio y glorificación de la santa, además de la traslación de sus reliquias, todo lo cual pone en evidencia el carácter de veneración por parte de los fieles que venían ante el sepulcro a implorar la intercesión de la santa doncella; aquí se manifiesta la importancia de la hagiografía, tan esplendente en la época medieval. Las escenas en cuestión son: la joven leyendo libros sagrados en su casa a sus amigas, marcha secreta de Eulalia a Barcelona; la santa ante Daciano; orden y ejecución de flagelar a la doncella; la santa mártir es llevada al ecúleo; muerte de Santa Eulalia; invención de las reliquias; primera traslación de las reliquias de Santa Eulalia a la catedral el año 877; un milagro en el trayecto; segunda traslación de las reliquias el 10 de julio de 1339 y ascunción del alma de Santa Eulalia al cielo por ángeles. Todas estas escenas responden cada una a una disposición de simetría.

Esta obra importante, cuyo esquema definitivo está inspirado en monumentos italianos de diverso carácter, particularmente el arca de San Pietro Martire, obra de Giovanni di Balduccio en San Eustorgio, en Milán, toma así mismo inspiración en el vecino país para la iconografía, como las escenas de Santa Caterina en Santa Chiara de Nápoles y las del arca de San Octaviano, en Volterra. Aunque el estilo del sepulcro barcelonés trasciende algo en el país, no se puede decir lo propio de la estructura del monumento, que permanece en España como un monumento aislado.

## II.

(1) Para la comprensión del problema histórico vid. Fábrega Grau, Angel: «Santa Eulalia de Barcelona. Revisión de un problema histórico», Roma, Iglesia Nacional Española, 1958, y Múnera, J.: «Síntesis de la historicidad de Santa Eulalia de Barcelona», Ibérica, 1961, t. 33, pp. 108-112. La historia de la santa fué escrita en el siglo XVIII por Ponsich y Camps, Ramón de: «Vida, martyruos y grandezas de Santa Eulalia, hija, patrona y tutelar de Barcelona, con las pruebas que convencen ser distinta de la Mérida...», Madrid, 1770, 484 p. No la incluye J. de Vorágine en su «Legente dorée».

(2) Dcliberaciones, 1326-27, fol 58, publicado por Carreras Candí: «Les obres de la Catedral de Barcelona, 1298-1445», Bol. Ac. B. L. Barc. VII, (1913-14) n° 49, pp. 22-30.

(3) Aparte de las referencias más o menos directas al sepulcro, consigno aquí, por el carácter de resumen, exclusivamente publicaciones dedicadas expresamente a la gran obra: Más, J.: «Nota histórica del bisbat de Bar-

celona. La cripta de Santa Eulalia a la Seu de Barcelona», Barcelona, 1914; Salmi, Mario: «Un monumento della scultura pisana a Barcellona», *Miscellanea di Storia dell' Arte in onore di I. B. Supino a cura della Rivista d' Arte*, Firenze, 1933, pp. 125-139; Soler i March, Alejandro: «Sarcófag de Santa Eulalia a la catedral de Barcelona», *Arquitectura i Urbanisme*, sept. 1934, pp. 7-15; Durán, Antonio: «El sepulcro de Santa Eulalia de la catedral», *Barcelona, Divulgación Histórica*, t. IV, Eymé ed. de Barcelona, MCMXLVII, pp.201-204 Bracons i Clapés, Josep: «Una revisió al sepulcre de Santa Eulalia», *Quaderns d' Arqueologia i Història de la Ciutat, Ayuntamiento de Barcelona, Museu d' Història de la Ciutat, Seminari d' Investgació «A. Durán i Sanpere»*, N° XVIII, MCMLXXX, pp. 119-140. Bassegoda Nonell, Joan me ha informado que prepara una publicación sobre la restauración del monumento, donde se dará particular importancia al carácter técnico e histórico; también prepara un facsímil y la primera transcripción del documento de 1327 que cita al maestro pisano activo en Barcelona.

(4) Carreras Candí: op. cit. p. 29.

(5) Mayer, Augusto: «El estilo gótico de España», Madrid, Espasa-Calpe, edición española de 1960, p. 121.

(5b) Vid nota 3.

(6) Salmi, Mario: «Il paliotto di Manresa e l'«opus florentinum»», *Bollettino d' Arte*, Marzo, 1931.

(7) Vid. nota 3.

(8) Durán Sanpere, Antonio: op. cit.

(9) Durán Sanpere, Agustí: «Barcelona i la seva historia, III. L' art i la cultura, Barcelona, Curial, 1975, pp. 219; Yarza Luaces, Joaquín: «Historia del Arte Hispánico. II. La edad Media», Madrid, Alhambra, 1980, p. 314.

(10) Vid. nota 3.

(11) Seidel, Max: «Studien zu Giovanni di Balduccio und Tino di Camaino. Die rezeption des Spätwerks von Giovanni Pisano», *Städel Jahrbuch*, 5, 1975, pp. 37-84.

(12) Mas. J. op. cit. p. 13.

(13) Jaszai, G.: «Die Pisaner Domkanzel», München, 1968; Sauerlandt, M. «Die Bildwerke des Giovanni Pisano» Leipzig-Dusseldorf, 1904; Mellini, Gian Lorenzo: «Giovanni Pisano», Venecia, Electra, 1971

### III. LA «MADONNA DI TRAPANI» Y SU EXPANSION EN ESPAÑA.

En el santuario de la Annunziata de Trapani, cerca de Palermo, se venera una imagen de la Virgen con el Niño, que ha tomado nombre de la ciudad siciliana y cuya devoción pocas veces ha sido aventajada, traspasando no sólo la frontera italiana, sino que ha adquirido extraordinario auge en toda la geografía europea desde el siglo XV, llenando el Renacimiento y Barroco, y llegando incluso a ser copiada hasta en el siglo actual, «fabricándose» innumerables copias de la misma en alabastro sobre todo, mármol, marfil *-me ha indicado su fabricación también en coral, pero no he visto ningun ejemplar-*, pintura y escayola. Es un caso palmario en que la devoción se ha impuesto al mérito artístico de la obra.

Aunque ha impedido un estudio sistemático de la misma el aparecer durante mucho tiempo cubierta de exvotos y medallas, sin embargo, la moderna crítica se ha ocupado de ella. Venturi, aunque le dedica escasas líneas (1), la considera de escuela pisana; del texto se puede deducir como entroncada con la escuela de Tino di Camaino, ejecutada para el comercio desde Pisa. Mientras puede ser posible lo segundo, no así la referencia a escuela de Tino, de hacer mucho más nervioso y dramático que como se observa en nuestra Madonna, más adscribible estilísticamente a la «manera» de Nino Pisano, como opina P. Toesca (2). Bottari, que titula específicamente un artículo «Una scultura di Nino Pisano a Trapani» (3), no la asimila directamente a la mano del hijo de Andrea da Pontedera; dice cautamente: «un' opera eseguita nella bottega di Nino ma alla quale l' artista non dovette rimanere estraneo», no ciertamente afirmación de cara a adscribir la obra a Nino, aunque no omita el parecido con la Madonna Cornaro de la iglesia de SS. Giovanni de Venecia y la Madonna del Latte, que una parte de la crítica moderna considera de Nino (4). No considero de interés la equivocada opinión de Burger y Rolfs (5) al estimarla obra de la segunda mitad del Quattrocento; el segundo lanza la tesis de que la comienza Domenico Gagini y la lleva a término Francesco Laurana, lo cual, sospecho provenga de una lamentable confusión entre esta Madonna y otra de las que iniciaron la serie de las «copias».

El magnífico y profundo estudio del Prof. Hanno-Walter Kruff (6) ha supuesto una sabia y decisiva aportación en cuanto a la solución del problema. El se ha enfrentado seriamente a la suma de interrogantes que nuestro asunto planteaba; estudia la cuestión desde el doble punto de vista artístico e histórico y pone sobre el tapete el estado actual de la crítica, manifestándose personalmente partidario de la reserva en cuanto a atribuir la obra. A mi juicio (7) presenta relación estilística con la escuela pisana de Andrea a la que pertenecen entre otros, sus hijos Nino y Tommaso (8), pero no la considero obra de ninguno de ellos; más bien puede decirse que proviene del estilo de Nino, pero de un artista que, conociendo su obra, la interpreta libremente, como sucede con Gagini y Laurana cuando esculpen sus Madonnas sicilianas inspirándose en la de Trapani, especialmente el segundo.

En cuanto a la procedencia oriental *-Chipre-* de la escultura, en ello coincide la esencia de las diferentes variantes de la leyenda que la hacen venir a Occidente con destino a Pisa unos pisanos en un barco veneciano para defenderla de los sarracenos; frente a las costas de Sicilia se levanta una

fuerte tormenta de tal magnitud, que impide continuar el viaje. Es por ello que aprovechan los trapaneses para pretender posesionarse de la Madonna, a lo que lógicamente se oponen los pisanos; tras larga controversia, optan por llegar a un acuerdo, pero un acuerdo que deberá ser decidido por Dios: se cargará la estatua sobre un carro de bueyes y si éstos caminan hacia el mar, se le adjudicará a los pisanos; en caso contrario serán los trapaneses quienes se conviertan en sus propietarios; sucede, sin embargo, lo imprevisto: la carreta se dirige hacia el oratorio de la Annunziata, en los arrabales de la ciudad, por lo cual allí se instala el simulacro que en el futuro alcanzará tan alta veneración (9).

Es interesante como punto de referencia la fecha de 1340 que Antonio Mongitore pone en el escrito sobre su peregrinación a Trapani, donde cuenta la anécdota del milagro mariano en la persona de Vito Scammacca, palermitano, que, privado del uso de la palabra, la recupera orando ante la imagen (10); esta fecha es concorde con el estilo que presenta la imagen trecentista, pero más significativa aún es la fecha de 1352, que según Orlandini (11) se encontraba en las inscripciones en el manto de la Virgen, que parece se ordenó fueran escritas por quien encargó la imagen así como el lugar y la fecha del encargo; según ello, se hizo la estatua el año 730 *-era mahometana-* para un sacerdote de Indithet, Chipre, y según una tradición fué colocada en Trapani en 1370, pudiendo haber sido la causa de su traslado desde Chipre las invasiones turcas (12).

El mármol, según Orlandini, que escribe guiado de la información de los peregrinos del Este, es griego; es, en efecto, de estructura cristalina transparente y alabastrina que nos pone en contacto con un mármol concreto, paris y naxis lo cual sigue afianzándonos en la idea de que se trata de una obra fabricada en Oriente. Así pues, nada tendría de extraño que la imagen fuera ejecutada en Chipre por un escultor pisano conocedor del estilo de Nino, o más aún, discípulo directo suyo. La Madonna de Trapani presenta por una parte tan hondo sentido de ingenuidad en la mirada y de tal fuerza devocional, que no sorprende haya conseguido tal importancia en el sentir de los fieles hasta convertirse el santuario en lugar de peregrinación a partir del siglo XV.

Como es propio del canon de Nino, la Virgen es corpulenta y de cabeza pequeña mira de lado, deja entrever una sonrisa en tanto el Niño dirige su mirada hacia la Madre completamente de perfil al espectador; apoya una mano sobre el pecho de María que sostiene a su Hijo con el brazo izquierdo, como es lo habitual. El Niño viste túnica que deja sus pies desnudos al descubierto y la Virgen túnica rozagante y sobre ella manto recogido bajo el cuerpecito del Niño formando al lado contrario y bajo el brazo doble plegado semicircular que perdurará a lo largo de los siglos en las copias de la Madonna, perfilando armoniosamente el contorno de la misma. Cubre su cabeza con velito corto, dejando al descubierto sus cabellos ondulantes en larga melena; la espalda imita el hacer del maestro en las líneas suaves y apenas dibujadas.

Aparte de las interpretaciones que en el siglo XV llevaron a efecto Gagini, Laurana y respectivos discípulos, prevaleció a lo largo de los siglos la devoción de la Madonna trecentista y consecuentemente la copia de la misma. A diferencia de las Virgenes cuatrocentistas, de tamaño grande, la masiva producción de copias de la original del siglo XIV, hace lógicamente descender de nivel la calidad ya desde el siglo XVI y toman auge las estatuas de reducido tamaño para oratorios particulares, y he comprobado también su existencia en conventos en nuestro país. De las numerosas copias, cuya producción fué verdaderamente espectacular en el barroco y se continuó prácticamente hasta hoy (posterior a la publicación de su atlas en 1657) se hace eco Guglielmo Gumpfenberg (13): «molti comprano l' effigie scolpita in alabastro e se la recano in patria. Visono quaranta officine de valentine scultori, i quali, fuor del lavoro dei coralli, di null' altro si occupano che di fare immagini di Santa Maria Trapanitana in alabastro». Se hacen incluso allí unas reglas de cómo debe ser una copia; a tal extremo había llegado la situación... Sirve como primer punto de referencia para hacer la estadística de las copias llevadas a efecto durante los siglos XV y XVI. El tamaño no sobrepasa nunca el metro de altura, y una de las primeras copias, en alabastro, de 0,40 m. es la esculpida en Santocanale, Partanna (Mondello), cuya cabeza y cabello la datan a finales del siglo XV. Se conservan otras copias

en Sicilia, así como la de Marzana del Vallo (no lejos de Partanna) y la de la iglesia madre de Pietraperzia (Catanisetta) que responden al original trecentista, tan grato a los peregrinos, que se la llevan a sus países de origen, extendiéndose por su conducto hasta los más apartados puntos de la geografía europea.

No es el momento de contabilizar las copias de la Madonna de Trapani en Italia, ni en el resto de Europa (14), ni tampoco las consideradas españolas de diferentes museos extranjeros (15), por ello me limito a consignar las halladas en la geografía española. En Cataluña hay varias: Barcelona se conserva una en el Museo de Arte de Cataluña, de hacia 1500, de buen tamaño, y dos más en el Museo Marés, pequeñas, particularmente una, estas dos de regular calidad. En Cau Ferrat de Sitges se conserva otra y varias en Vic, una de las cuales es la de la Bona Sort (16); según una tradición fué traída desde Génova por el señor de casa Brossa (Señor del Castillo de Olot), el cual la donó a las monjas que son quienes ahora la conservan; mide 0,37 m. y es de alabastro. Procedente del oratorio de San Felipe Neri y actualmente en el Museo Diocesano de la misma ciudad es la Madonna de marfil dada a conocer por Gudiol en 1911, Museo en el que se exhibe otra recientemente catalogada (17). También es copia de la Madonna de Trapani la imagen de Nuestra Señora de la Salud que se venera en la parroquia de San Andrés de Samalús. En la provincia de Lérida se conserva una Virgencita en Alentorn y dos en la de Gerona, una en Cerviá de Ter, en Casa Raset y otra en Olot, Casa Trunxeira. En tierra levantina es preciso consignar la Virgen de la Salud en la capilla del Santísimo Sacramento, de la iglesia del Real Monasterio de la Merced en Játiva (Valencia), en mármol, del siglo XVI, destruida en 1936, y la Virgen de Teana en Villarreal (Castellón) en el santuario de San Pascual en sepulcro de Fr. Diego Bailón, presentando aquí, como sucede ocasionalmente, carácter funerario.

Mallorca conserva varias; procedente del convento del Carmen de Palma, guarda una, la Colección Gomis, y otras tres se exhiben en el museo del santuario de Lluc, dos grandes, de unos 70 cm. y otra pequeña. Todas son tardías y una de ellas quizá estuvo colocada en tiempos en una hornacina (18). En Zaragoza conozco una bajo la advocación de Nuestra Señora del Rescate, en recuerdo, según se dice, de haber sido rescatada a un moro de Argel por el trinitario Fr. Bartolomé Serrano, que abonó por ella treinta reales. El religioso la regaló a la Duquesa de Aveiro, quién la colocó en su oratorio, designándola «Ntra. Sra. de Trapani», «por ser copia de la de Sicilia». Al fundarse en la ciudad del Ebro el Colegio de Santo Tomás de Villanueva, la mencionada duquesa la dona, imperando desde entonces la advocación de Ntra. Sra. del Rescate en recuerdo a su legendario origen.

La Madonna de Trapani ha sido particularmente venerada por los marineros con los cuales arriba a los puertos, sintiéndose sobre todo su devoción en zonas costeras. Ya es significativa su expansión por la zona mediterránea, como se ha visto. Pero es taxativa al respecto la Virgen del Mayorazgo de Abaria en Villafranca (Vizcaya), fundado por el gran marino D. Francisco de Abaria, a quien se concedió patente de capitán en 1655 y mereció muchos elogios según se informa en la historia de la ciudad: «gozaba de mucha fama adquirida en la navegación de ultramar, hecha en barcos propios o del Estado. Se le encomendó el mando de seis de los mejores navíos que tenían armados el comercio de Sevilla para que condujeran municiones y pertrechos a la armada de Italia», donde fácilmente pudo conocer la Virgen de Trapani y su devoción. Pero parece que la imagen por él venerada fué seguramente donación por expreso mandato del rey Carlos II como premio a la liberación de Orán en 1681, según opinión del marqués de Seoane. La estatuilla, de 33 cm. ostentaba, como la capitana de D. Francisco, la advocación de Ntra. Sra. de la Merced.

Del país vasco penetra esta devoción en Navarra y La Rioja, procedente de la clausura del convento M. M. Agustinas de Sancti Spiritus de Puente de la Reina, se exhibe una imagen en el Museo de la Comisión de Monumentos de Navarra (Pamplona) de alabastro y 45 cm. de altura. En la localidad logroñesa de Montemediano se conserva otra imagen del siglo XVIII, de mármol.

También existe alguna imagen en Galicia, así la venerada en la catedral de Orense bajo la advocación de Ntra. Sra. la Blanca. Andalucía también conserva algunas, una en el monasterio de la

Encarnación de Osuna bajo la advocación de Ntra. Sra. de Trapana; es de alabastro y fué donación de la duquesa fundadora; otra se conserva en la abadía del Sacromonte de Granada.

Así mismo hay diversos ejemplares en el interior del país; Valladolid se encuentra entre las provincias con mayor número de ellas. Se conserva una en el monasterio de la Santa Espina, capilla de San Rafael a unos kilómetros de la villa de Castromonte, de alabastro y fechable a comienzos del siglo XVI. En Medina de Rioseco en el Museo de Santa María de Mediavilla se guarda otra; otra se exhibe en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid procedente de La Seca y en la misma capital se venera la del Relicario de la iglesia de San Miguel. Procedente de Cuenca de Campos (Valladolid) es la Virgen venerada por las Religiosas del convento de Santa Clara, de Palencia; ésta se encuentra al lado de la yacente Dña. María Fernández de Velasco, por lo que su sentido es funerario. Otra se conserva en el convento de R.R. Franciscanas de Madrigal de las Altas Torres. En León se conserva un ejemplar en el Museo Arqueológico y otro en Llamas de la Rivera. Otra imagen se guarda en el Museo de la Colegiata de Burgo de Osma, de alabastro, del siglo XVI y fué regalo de Dña. Leonor de Castilla. También existe otra en Medina de Pomar en el Museo del convento de Santa Clara, de alabastro policromado.

En Castilla la Nueva hay varias; conozco cinco en Madrid, una en el claustro del convento de las M.M. Carboneras, que se llama Ntra. Sra. de Trapana; otra imagen se halla en la iglesia de San Lorenzo, que como la anterior, es del siglo XVII, otra en el Palacio Real, de más de medio metro de alta. Las dos restantes se encuentran en el Museo Arqueológico Nacional y en el Instituto Valencia de Don Juan respectivamente. En Almonacid de Zorita (Guadalajara) existía otra, pero desapareció durante la guerra. También llegó la devoción de la «Madonna di Trapani» a Canarias, venerándose una en la catedral de San Cristóbal de La Laguna.

Aunque la época de mayor profusión de copias de la Madonna trecentista de Trapani -siglos XVI y XVII- se prolonga hasta el siglo XVIII, tiene sin embargo vida hasta el momento actual, como se manifiesta en una imagen de escayola de la iglesia del convento de P. P. Carmelitas de Toledo, de un metro de altura y aunque conserva los rasgos fundamentales, se amortiguan los plegados del manto del lado izquierdo, cuya estructura arquiforme muy acentuada era característica de la imagen trapanesa y consecuentemente de sus copias.

También en Toledo he encontrado un ejemplar pictórico de la Madonna, el segundo, dado que hasta el momento solo se conocía la Virgen de la iglesia de S. Agustín degli Scalzi, en Nápoles; la presente se encuentra en la iglesia del convento de Santo Domingo el Real. Es bastante grande, midiendo aproximadamente dos metros; aparece policromada en tonos suaves, predominando los blancos en túnicas y mantos, que contrastan con los azules y rojos de los interiores de aquéllos y los amarillos de las cabelleras rubias de la Virgen y el Niño; recuerda el origen siciliano la adulterada inscripción que corre alrededor del cuadro de oscuro fondo, en capitales: VIRGEN M NVA. SEÑORA DE TRAPALA QUE ESTA EN LA CIUDAD DE PALERMO PER TE ACCESUM HABEMUS AD FILIUM O BENEDICTA IN VENTRIS GRATIAES GENITRIX VITAE MATER SALUTIS S. S. BERNARDO. Esta pintura es particularmente notable a mi juicio por dos razones: primera, porque se encuentra en el lugar de origen, un monasterio, y segunda, porque es una pintura, tan escasa hasta el momento. Datable en el siglo XVI, es de buena calidad en cuanto a la ejecución.

I.

III.

(1) Venturi, Adolfo: «Storia dell'Arte Italiana», vol. IV Milano, Hoepli, 1906, p. 257.

(2) Toesca, Pietro: «Il Trecento», Torino, Utet, 1951, p. 330.

- (3) Bottari, Stefano: «Una scultura di Nino Pisano a Trapani», *Critica d'Arte*, 1956, pp. 555-557, IV, serie 3; Carli, Enzo: «Il problema di Nino Pisano», *L'Arte*, 1934, mayo, an. XXXVII, fasc. III, pp. 189-222 no la menciona.
- (4) Para la Madonna de Venecia en el monumento al Dux Cornaro vid. entre otros, Pope-Hennessy, John: «La scultura italiana. Il gótico», Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 26, 194; Zava Boccazzi, Franca: «La basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia», Venecia, Ongania, 1965, pp. 63-68; ambos la asimilan a Nino. El estado actual de la cuestión viene presentado en la magistral monografía del Prof. Wolfgang Wolters: «La scultura veneziana gotica (1300-1460) Venecia, Alfieri, 1976, I, pp. 198-200, láms. 329-334 considera todo el monumento, incluida la Madonna de «un collaboratore di Nino con intenzione di imitare il suo stile». En cuanto a la Madonna del Latte vid. Pope-Hennessy, op. cit. pp. 26, 195, lám. 49; antes de él, M. Weinberger en su artículo «Nino Pisano», *Art Bulletin*, 1937, XIX, pp. 60-91 deja de considerar la obra suya al compararla con la Madonna de S.M. della Spina (de cuerpo entero), rompiendo la teoría tradicional iniciada con Vasari a la que se adscribe Venturi, A. op. cit. p. 494, y antes que él, I. B. Supino: «Nino e Tommaso Pisano», *Archivio Storico dell'Arte*, 1895, I, pp. 343-362.
- (5) Burge, Fritz: «Francesco Laurana. Eine Studie zur italiennischen Quattrocento Sculptur», Strassburg, 1907, p. 93; Rolfs, W.: «La Madonna dell' Annunziata in Trapani», *Miscellanea Antonio Salinas*, Palermo, 1907, pp. 347-351.
- (6) Hanno-Walter Kruft: «Die Madonna von Trapani und ihre Kopien. Studien zur Madonnen-Typologie und zum Begriff der Kopie in der sizilianischen Skulptur des Quattrocento», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1970, junio, pp. 297-322.
- (7) Franco Mata, Angela: «La «Madonna di Trapani» y su repercusión en España», *Bol. Soc. Art. y Arq. Uni. Valladolid*. (en prensa) y comunicación presentada en el Congreso «L'Arte in Sicilia prima di Antonello», Palermo, 8-12, dic. 1983.
- (8) Beccherucci, Luisa: «La bottega pisana di Andrea da Pontedera», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1965, II, pp. 255 y sigts.
- (9) Se ha escrito sobre el hecho una tragicomedia: Burgio, Niccolò: «Trapani nel 1291, ossia la venuta dal celebre simulacro de Maria S.S. in detta città», Palermo, 1791, Gilman Proske, Beatrice dice que la imagen fué ofrendada por unos marineros al haberles salvado de un naufragio: «Catalogue of sculpture (sixteen to eighteenth centuries) in the Collection of the Hispanic Society of America», New York, 1930, p. 129. El Prof. Negri Arnoldi me ha indicado oralmente que se muestra escéptico en cuanto al aspecto legendario de la imagen, como también Robert Didier, de Bélgica.
- (10) Cavaretta, Basilio: «Racconto delle fattezze ed imagine della gloriosissima sempre Vergine Maria... fuori le mura dell'invittissima città di Trapani», Palermo, 1656, cfr. Hanno-Walter Kruft, op. cit. p. 304.
- (11) Orlandini, Leonardo: «Trapani in una breve descrizione», Palermo, 1605, p. 64 y sigts. cfr. Hanno-Walter Kruft, op. cit. pp. 302-303.
- (12) Ara Gil, Clementina Julia: «Escultura gótica en Valladolid y sus provincias». Valladolid, Inst. Cult. Simancas, 1977, p. 149.
- (13) Gumpfenberg, Guglielmo: «Atlas marianus sive de imaginibus deiparae per Orbem Christianorum miraculis auctore - é societate Iseu», I, II, Munchen, 1657, p. 150.
- (14) En Bélgica el Prof. Robert Didier ha contabilizado en 1971 unas treinta, según ha informado por escrito al Prof. Negri Arnoldi, que también se ha ocupado del asunto en Italia y a mi me ha procurado varias reproducciones fotográficas por lo que desde aquí le expreso mi agradecimiento.
- (15) Longhurst: «Catalogue of Victoria and Albert Museum», p. 104; Gilman Proske, Beatrice: «Catalogue of sculpture (sixteen to eighteenth centuries) in the Collection of the Hispanic Society of America», New York, 1930, p. 129.
- (16) J.G y C.: «La Mare de Deu de la Bona Sort», *Gazeta Vigatana*, n° 2, 5 enero 1904; Bracons i Clapés, J.: «L'escultura gótica a Osona, Ausa», *Ausa*, Vic, 1981, I/98, p. 301; «Catálogo de esculturas y muebles del «Cau Ferrat» (Fundación Rusiñol)», Sitges, Dip. Prov. Barc., MCMXXIV.
- (17) Gudiol y Cunill, Josep: «Un tipo iconográfico entre las esculturas de la Mare de Deu», *Pag. Art.*, Vid. C. n° 92, 21 sep. 1911; Id. «Museo Episcopal de Vic. Memoria de 1911», Vic, 1912, p. 15.
- (18) Debo el conocimiento de la existencia de estas tres Madonnas, así como varias de las catalanas, a la gentileza de J. Bracons, a quien expreso mi agradecimiento.
- (19) Franco Mata, A.: «Una «Madonna di Trapani» en el convento de Santo Domingo el Real de Toledo», *Ya*, domingo, 23 enero 1983, p. 40.

#### IV. EL CRUCIFIJO GOTICO DOLOROSO DE LA IGLESIA DE SANTIAGO, DE TRUJILLO Y SUS ORIGENES.

Tres obras maestras de la escultura gótica europea, el Crucifijo de la Obra del Duomo de Siena (h 1290-95) de Giovanni Pisano, el de Santa María in Kapitol de Colonia (h 1303-1304) y el «Dévot Christ» de la catedral de San Juan de Perpignan (h. 1305-1315), surgidas entre finales del siglo XIII y comienzos del XIV, nos colocan ante un tema artístico completamente formado, de caracteres iconográficos y estilísticos sólidamente definidos en grado tal que se presentan como demostrativos de la cima de toda una trayectoria histórico-artística, cuyo origen hay que buscar varios siglos antes y para el que es preciso tener en cuenta el papel preponderante de la miniatura. Al temprano siglo IX hay que adscribir la bellísima representación miniada del tema del Evangelionario de la Pierpont-Morgan Library de Nueva York, de hondo e intenso dramatismo conseguido no sólo por los propios gajos de la cruz, sino también por la expresividad de las figuras, especialmente Cristo, inclinado hacia su lado izquierdo, con rostro dolorido y las nubes dibujadas superiormente en las que palpita un sincero hálito vital humanizado, viéndose entre ellas la Mano del Padre Eterno (1).

España desempeña un papel sumamente interesante en lo referente a carácter de premisa artística, porque es necesario tener en cuenta también otras circunstancias en las que desempeña un papel fundamental lo devocional como justificante de la religiosidad de aquella sociedad dominada por el temor y exaltada por los sufrimientos de Cristo en su Pasión, sublimados por los grandes místicos: San Francisco en sus sermones, Tauler en sus Ejercicios sobre la Pasión del Señor, San Buenaventura con las «Meditaciones de Passione Iesu Christi», las Revelaciones de Santa Brigida y otros, siempre con finalidad didáctica, arrancando lágrimas ardientes de los fieles conmovidos ante los dolores de Cristo, vivo reflejo, por otra parte, del agudo sufrimiento social ante los dramáticos acontecimientos que asoloran a Europa, las pestes, particularmente la de 1348, que diezmo más de una tercera parte de su población, y la propia conciencia religiosa de salvar los Santos Lugares por medio de las Cruzadas, algunos siglos antes. Todo ello nos coloca ante un ambiente propicio para todo este tipo de exaltaciones religiosas que alcanzan su momento álgido en el siglo XIV, que se prolongará exacerbado durante la centuria siguiente y ocasionalmente en el siglo XVI.

Volviendo al terreno artístico, además de la miniatura catalana del Museo Episcopal de Vic con la representación del Descendimiento por Nicodemo y José de Arimatea, de gran fuerza dramática e interesante por estar fechado y presentar el tipo de cruz denominada de gajos o «ecotée», como se verá en el Cristo de Trujillo, es necesario consignar la importancia de la región catalano-aragonesa con la serie de Crucificados de rostro alargado, rasgos geometrizarantes y severa expresión mezclada con grave acento de tristeza; sirvan de ejemplo un Crucifijo del Museo de Arte de Cataluña, el procedente de Tahull, en el mismo museo, el magnífico de la Deposición de San Juan de las Abadesas, el de la catedral de Roda de Isábena, especialmente dramático (2), como el «español», hoy en el Instituto de Arte de Chicago, el catalán que se mostró en la Exposición de la Psallete en Nantes, el de marfil del Metropolitan Museum de Nueva York, el de bronce de la Maison Brimo de Laurosilhe, de París (3) y el de Alquézar, en la provincia de Huesca, comprendidos entre los siglos XII y

XIII. A éstos hay que añadir el del Descendimiento del siglo XII que procedente de Erill la Vall, se expone en el Museo de Vic; al dolor de María y San Juan se suma la profunda expresión dramática del Salvador. Surgido éste magistral conjunto en la cuenca alta del Noguera Ribagorzana en plena región pirenaica, aislada de regiones ricas en arte, parece improbable un nacimiento espontáneo, antes bien como piensan Cook y Gudiol (4), es posible una influencia oriental que hasta el momento no nos ha sido dado discernir.

Este Descendimiento es, sin duda alguna, precedente del de Santa María de Tahull, cuyo parentesco ya fué notado por Kingsley Porter (5), pero el de Tahull presenta un estilo mucho más avanzado; es de tres clavos, brazos muy finos, delgado de cuerpo y perizoma de plegar geometrizable, pero de estructura ya gótica; en él destaca especialmente la intensa expresión de tristeza; inclinada ligeramente la cabeza hacia un lado, mira a un punto indefinido y tiene la boca entreabierta. Este Crucifijo ha sido justamente relacionado por el Prof. Géza (6) con los vesfálicos de Lage (1280-90), contemporáneo del de la Catedral de Spalato en el que confluyen elementos estilísticos italianos y alemanes, Coesfeld y Haltern (1290-1300), fecha ésta última en la que es posible datar el catalán a pesar del carácter romanizante de que éste y los demás están impregnados. Coinciden en una tremenda expresión de sufrimiento que se aúna, sin embargo, a un tipo de ropajes trazados según la tradicional moda románica de pliegues rectos y ceñidos al cuerpo. La sorprendente afinidad recíproca derivada de las mismas proporciones de los delgadísimos cuerpos sostenidos por piernas alargadas y huesudas, así como el tórax óseo, donde aparecen perfectamente en relieve las costillas en los Crucificados de Tahull y Coesfeld se completan con el afín psiquismo que asoma a través de los rasgos del rostro.

Creciente dramatismo, a veces desgarrado, se manifiesta en un grupo de Crucifijos hispánicos encuadrables entre finales del siglo XIII y primera mitad del XIV, precedentes de la exuberante escuela castellana, en la que incluyo el Cristo de Trujillo, encuadrable aquélla en el segundo tercio de siglo, en cuya orientación estilística no dudo que intervinieran corrientes foráneas, como luego diré, pero más referibles a un clima psicológico y aspecto iconográfico que propiamente estilístico, pues están impregnados del genio hispano, sobrepuesto a la asimilación extranjera.

Ilustran mi aserto el Crucifijo de San Millán de los Balbases, de fines del siglo XIII, doloroso, sufriente, pero atemperado, uno de Santa María de Olite, de hacia 1280, de arte avanzado en cuanto a la técnica y expresión artística, y cuyo rostro alargado con barba y cabellos cortos y ondulantes recuerdan al italiano de Montepulciano, algo posterior, el de Villaveta (Burgos) de rostro intensamente dramático, pero contenido, el de Segura (Guipúzcoa), ya del siglo XIV, de rasgos correctos, delgado cuerpo y ancha espalda, fiel estampa de sufrir humano silenciosamente, sin aspavientos de dolor, como se aprecia en el contemporáneo del pueblecito vallisoletano de Majece y Cojeces (7).

Estos Crucificados muestran un dolor sumamente diverso del de los derivados de la corriente gótica clásica francesa, cuyo paradigma se manifiesta en el Cristo de la Catedral de Sens, importante a tener en cuenta por lo que de contraposición de estilos representa, y cuya repercusión en España se aprecia en los Crucificados de Carbonero el Mayor (Segovia), del siglo XIV, donde se ha buscado la belleza corpórea basada en un canon. Derivados así mismo de Francia y de caracteres afines son el de la catedral de Plasencia (Cáceres) y el de S. Andrés de Cuéllar (Segovia), ambos de finales del siglo XIII y de la misma escuela, con perizoma de pliegues angulosos, pies dispuestos de igual modo, tórax en disminución, característico de la escultura de nuestro país. Ambos de rostro alargado, presentan facciones firmes y dolorosas, especialmente el cacereño clavado sobre cruz de gajos aserrados (8).

El Crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Santiago en Trujillo es una obra maestra en su género, e incluye dentro del grupo de Crucificados que he dado en llamar del «área castellana», por ser aquél donde se desarrollan y donde se ubica la mayoría de los mismos. Es importante destacar el papel creativo del genio hispano dentro de la órbita europea, pues este tipo, a diferencia de los crucifijos del área andaluza (de influencia francesa), y los del área catalana (relacionados con

Francia a través de Dévot Crucifix de Perpignan, con Alemania a través de Santa María in Kapitoll de Colonia y la escuela renana de él derivada, con Italia, a través del de Oristano y Santa María Novella, de Florencia, todo esto esquemáticamente hablando) y el propio de Puento la Reina de encontradas influencias foráneas, es genuinamente creación propia, pero no surgida «ex nihilo», antes al contrario, para llegar a la plasmación de este tipo ha sido necesario asimilar los caracteres estilísticos del Crucifijo renano y la interpretación de los Crucifijos góticos españoles de la decimotercera centuria. Es por ello que para llegar a una seria comprensión de los Crucifijos patéticos diseminados por las provincias de Valladolid, Palencia, Zamora, Salamanca y los derivados de Olite, Barco de Avila y Trujillo, datables éstos últimos en la segunda mitad del siglo XIV se hace necesario estudiar primeramente el Crucifijo de la iglesia de San Antolin de Medina del Campo (Valladolid), no solo por lo por lo que supone en cuanto a precedentes, sino tambien por sus relaciones con Italia y Alemania.

A este respecto es sumamente ilustrativo el Crucifijo del Real Conservatorio de Santa Anna de Pisa, de hacia 1300, que a través de sus caracteres estilísticos entiendo inspiró al autor del Crucifijo de Medina del Campo (9), de calidad notablemente superior. Ambos, sin embargo, presentan una serie de afinidades que los emparentan estrechamente, especialmente referibles al rostro y al torax: los dos tienen igual tipo de barba a base de estructuras redondeadas compactas, como el crucifijo de San Giorgio dei Teutonici, también en Pisa, obra de hacia 1315, de escultor wesfálico(10), cuya sorprendente semejanza con el Crucifijo de Coesfeld debe ser tenida en cuenta para hacer derivar nuestros dos Crucifijos de la citada región alemana de Westfalia, precisamente por la estructura de la barba y cabellos «metálicos» que serán tomados por la corriente renana de los dramáticos crucifijos de Santa María in Kapitoll, Andernach, San Severino, Allerheiligenkapelle, etc. Nuestros dos crucificados ofrecen una intensa expresión dolorosa, apreciable no sólo en el triste mirar y en la contextura ósea del rostro, sino también en la boca abierta. El torax es más ancho en el Crucifijo de Santa Anna, el vallisoletano más recto y en disminución hacia la cintura, característica que convendrá en línea de máxima del grupo de crucificados del área castellana.

No era difícil para los artistas españoles trasladarse al vecino país incluso a Alemania a beber de sus corrientes artísticas y a llevar ellos su propio arte y viceversa como está documentado en ocasiones. Las relaciones políticas y económicas ayudaban a ello. Dentro de esta corriente de relaciones es preciso incluir el precioso Crucifijo de la catedral de Andria (Puglia), con barba similar a los Crucificados que vengo tratando, especialmente al de Medina del Campo.

Pero para poder comprender esta corriente hispana es necesario tener en cuenta el importantísimo papel que en su formación ha representado la corriente estraburguesa y sus entronques con los Crucificados alemanes, especialmente wesfálicos. Los castellanos son una genial asimilación de elementos hispanos y foráneos, que ha dado como resultado una verdadera creación sistematizada en una serie de caracteres definidos y definitorios de un estilo personalísimo.

El Crucifijo de la portada occidental de la catedral de Estrasburgo, de hacia 1280, significó un hito en la marcha de la escultura gótica alemana del trecento, como lo demuestra el Crucifijo de Gehrden, de hacia 1280-1300, contemporáneo de los también wesfálicos de Lage, Ankun, Goesfeld, Haltern, todos de fines de siglo XIII, los cuales presentan en común una sensible robustez corpórea con el tórax ligeramente en disminución hasta llegar a la cintura y de allí se ensancha bajo el perizoma, elemento éste mucho más respetado en los Crucifijos hispanos que en los modelos estraburgueses-wesfálicos, aunque alguno de ellos, como el de Gehrden, responde fielmente a estas características, así como la de presentar el vientre hinchado, el estómago levemente hundido (lo que les diferencia de los renanos en ese pronunciadísimo hundimiento, de efectos escalofrantes al espectador) con las arrugas producidas por la tensión de los dolores, corona de espinas hecha con una gruesa cuerda salpicada de larguísima clavos que acentúan la vehemencia del dolor, caracteres que se repetirán fielmente en los Crucifijos castellanos para los que también significa un precedente artístico la fuerte elevación de los brazos de manera que parece están colgados, lo que unido a la disposición

de piernas y pies presenta una palmaria relación especialmente acusada con el Crucificado de Lage: la pierna derecha apoyada fuertemente sobre la contraria obliga a aquella a parecer deformada como acontece también en el Crucificado del museo Diocesano de Osnabruck.

También será elemento a repetir en España, especialmente en los Crucifijos de Santiago de Trujillo y Barco de Avila las clavículas fuertemente levantadas que se ve en los wesfálicos de Gehrden y Lage, así como la voluminosa herida del costado que en algunos hispanos sirve de fuente a inmensos cuajarones de sangre coagulada, sin llegar, no obstante, al extremo del dolorísimo crucificado del Museo Diocesano de Breslau, llevado a la exposición del Die Parler, en Colonia, en el que se han cuajado hasta las gruesas gotas sanguíneas de los ojos.

El grupo de Crucifijos castellanos está básicamente cosntituido por los ubicados en las provincias de Valladolid, donde se registra el grupo más numeroso (Huelgas Reales, Peñafiel, Castronuño, Mayorca de Campos), tras el que viene Palencia (Carrión de los Condes, Paredes de Nava, Amusco) Zamora (Castroverde de Campos) y Salamanca (Alba de Tormes). En tierra navarra es preciso consignar el de Santa María de Olite, cuyos caracteres comunes consiste en aparecer literalmente colgados de la cruz que puede ser o bien de gajos o bien latina sencilla, nunca en ipsilon, ni de las formas pintorescas que se ven en tierras germanas, austriacas, italianas, polacas, que ofrecen mayor o menor relación con los Crucificados que vengo tratando.

La estructura corpórea se repite en casi todos bastante fielmente, lo que supone una inspiración en fuentes comunes; en algún caso aislado a la estructura arquetípica se suma la integración de elementos de diversa índole como en el caso del Crucifijo de Castronuño en el que conviven caracteres estrasburgo-renanos «sicilianos» del Crucifijo de la catedral de Palermo, una joya escultórica del Trecento. La cabeza aparece generalmente o bien de frente, ligeramente inclinada hacia abajo o en paralelo sobre el hombro derecho. El rostro es sumamente alargado y se acentúa con la propia barba generalmente ondulada y terminada prácticamente en pico.

Significativos por la evolución que han supuesto respecto a los de las mencionadas provincias castellanas y navarra son el de Barco de Avila y Santiago de Trujillo, los cuales, si bien respetando la estructura de aquéllos en la mayoría de los caracteres antedichos (el de Trujillo tiene el perizoma diferente en algunos aspectos) inclinan profundamente la cabeza, casi hasta llegar a la horizontal, lo que les emparenta con la gran escuela renana iniciada con el magistral y trágico Crucifijo de Santa María in Kapitoll de la ciudad de Colonia y en los que se suma la corriente artística estrasburgo-wesfálica antes señalada. Aunque el cuerpo no suele aparecer cubierto de menudas gotas de sangre, ni gran fusión de heridas como en Breslau, Oristano o Camps (Barcelona), se repite en varios de ellos el interés por señalar bastante cantidad de sangre coagulada que sale de la herida del costado y de las originadas por los clavos de los brazos en vivos cuajarones esculpidos.

La cronología es bastante aproximativa; son fechables entre 1330 y 1375, oscilando escasos años entre unos y otros, pudiendo iniciar la serie el de Carrión de los Condes que ya reúne las notas estilísticas que caracterizan a toda la serie: tórax recto en disminución paulatina, según el esquema del Crucifijo de San Antolin, aunque más evolucionado en la estructura más naturalista de las vértebras, vientre hichado, estómago ligeramente señalado, brazos muy en alto mostrando fuertemente los tendones, fruto del desalmado tirar para ser clavados en la cruz por parte de los sayones, las articulaciones de los codos desencajadas, los dedos agarrotados, la expresión tristísima con el dolor físico concentrado en la psique, cabellera larga y partida por raya al medio.

Con diferencias apenas ostensibles en la línea evolutiva de estos Crucifijos llegamos al dolorísimo de la iglesia de Santiago, de Trujillo, fechable entre 1370 y 1375. Aunque conserva del grupo precedente la estructura recta del tórax e idéntica disposición corpórea, si bien los brazos no se presentan tan en alto, responde en cambio a una evolución estilística de cara a una madurez iconográfica; la cabeza intensamente doblada hacia adelante como el de Barco de Avila, repite la profunda inclinación de los renanos a que antes me referí. El rostro, en cambio, presenta facciones del más puro sentir hispánico; son correctas y angulosas; su expresión dramática proviene de su triste mirar

de ojos caídos y boca entreabierta que deja ver los dientes gastadísimos. Su dolor físico es reflejo del moral, característica que diferencia a éste y al grupo castellano de los de la cuenca renana, en los que aparece más palpable el retrato profetizado por Isaías del «Varón de dolores» (11): «No tenía vista, ni belleza para que le miráramos, ni apariencia que arrastrara nuestra complacencia. Era el desprecio, el deshecho de los hombres, hombre de dolores, familiar del sufrimiento, como uno al cual se oculta el rostro, despreciado, sin ninguna estima». La barba no es lisa; al contrario que el cabello, duro, fuerte y estirado, aparece rizada, partida en dos como es típico de la segunda mitad del siglo; valga citar las expresivas esculturas de Jaime Cascalls, los Cristos coloñeses de San Jorge, Schmütgen-Museum, éste de fines de siglo.

Nuestro Crucifijo ha sido relacionado por Mahn (12) vagamente con el de Carrión e intuye para todo este tipo de imágenes de nuestro país un origen oriental, basado fundamentalmente en la influencia de San Francisco y la importancia de la convivencia de gentes de diversa procedencia con la que se facilitaban las relaciones humanas y artísticas por medio o bien de monjes escultores o escultores ambulantes, muy generalizado en la Edad Media.

Weise (13) habla del recuerdo hacia este Cristo extremeño por parte de los laneros de Naumburgo, por lo que su fama debió de ser extraordinaria y señala un fuerte realismo emparejado con un sentimiento de monumentalidad como dos características esenciales en esta obra que no sobrepasa 1 m. 35 cm. de alto, y que no aparece como achaparrada; precisamente es importante observar cómo si no son altos estos Crucificados, simulan, sin embargo, una gran esbeltez, que se aprecia pretendida en los del grupo castellano a consecuencia de la extrema elevación de brazos, llegando en alguna ocasión a dar la sensación, como en el caso del de Alba de Torres, de una ascensión aérea y el aparecer colgado de manos y pies ser una mera disculpa (14).

#### IV

(1) Thoby, Paul: «Le Crucifix des origines au Concile de Trente», Nantes, Bellanger, 1959, p. 41, t. XIII, n° 29 bis; Schiller, Gertrud: «Iconography of Christian Art», London, Lund, Humphries, 1971, vol. II, f. 388.

(2) Cook y Gudiol: «Pintura e imaginaria románicas». *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1950, vol. VI, f. 350.

(3) Thoby, P. op. cit. t. LXVIII n° 158, t. LXVII n° 155.

(4) Cook y Gudiol: op. cit. p. 322, f. 338.

(5) Cfr. *ib.* p. 327.

(6) Géza de Francovich: «L' origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso», Sonderheft aus dem Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, II. Band, 1938, Verlag Heinrich Keller in Leipzig, p. 170.

(7) Citados por Mahn, H.H. «Katecrplastik in Spanien. Die monumentale Figuralskulptur in Alt Kastilien. León und Navarra zwischen 1230 und 1380», Tubingen, Reutlingen, Gryphius, pp. 67-68.

(8) Weise, Georges: «Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten», Tübingen, Reutligen Gryphius Verlag, 1928, p. 28.

(9) Contra la opinión de Géza, que piensa en una influencia inversa, op. cit. p. 205-206.

(10) Bacci, Peleo: «Un Crocifisso tedesco-renano del XIV sec. in San Giorgio de Teutonici», *Boll. D' Art*, n.s. 1923-24, pp. 337-40; Géza, op. cit. p. 206.

(11) Is. 53; Vetter, Ewald M. «Iconografía del «Varón de Dolores». Su significado y origen», *Arch. Esp. Art.*, 1963, t. XXXVI, pp. 197-231.

(12) Mahnn, op. cit. p. 67.

(13) Weise, op. cit. p. 30.

(14) Franco Mata, Angela: «El Crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Santiago, de Trujillo», *Actas de VI Congreso de Estudios Extremeños*, t. I, Historia del Arte, Cáceres-Badajoz, 1981, pp. 43-50, XI láms.

## V. EL CRUCIFIJO GOTICO DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SAN PABLO DE TOLEDO Y LOS CRUCIFIJOS GOTICOS DOLOROSOS CASTELLANOS DEL SIGLO XIV.

En el prebiterio de la iglesia del convento de San Pablo, de Toledo (1) se venera un espléndido Calvario hispano-flamenco del último cuarto del siglo XV, de gran interés artístico, particularmente la figura del Crucificado. María y San Juan aparecen de pie respectivamente a derecha e izquierda de la cruz, aquélla con las manos juntas en actitud implorante, túnica y manto y la toca de luto y San Juan con el mismo atavío, mirando al Salvador con triste expresión y peinando ondulante cabellera. La figura fundamental y de más interés para el estudio que me ocupa es Cristo en la cruz, prolongación tipológica de los Crucificados góticos dolorosos de la escuela castellana que consiguiera tan amplio desarrollo en el siglo XIV.

No es el momento de tratar este tipo de Crucificados por cuanto ha sido estudiado ampliamente en el anterior capítulo, puesto que el Crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Santiago de Trujillo forma parte del citado grupo. Solamente quiero hacer algunas observaciones encaminadas a mi juicio a una mayor comprensión del citado tipo de Crucificados (2). Estas observaciones van dirigidas particularmente a la literatura mística sobre los dolores de la Pasión por parte de Jesucristo y por parte también de su Madre, en boca de la cual Santa Brígida pone los más desgarradores lamentos. Pero antes que la santa de Suecia profetizó la Pasión Isaías (3); a él debemos un retrato, quizá el más trágico de Cristo en su Pasión: «Quien creará lo que estamos oyendo? el brazo de Yavé, ¿a quién se ha revelado?». Como un retoño creció ante nosotros, como raíz en tierra seca. No tenía vista, ni belleza, para que lo miráramos, ni apariencia que arrastrara nuestra complacencia. Era el desprecio, el deshecho de los hombres, hombre de dolores, familiar del sufrimiento, como uno al cual se oculta el rostro, despreciado, sin ninguna estima. Pero eran nuestros sufrimientos los que él llevaba, nuestros dolores los que cargaba y nosotros le creíamos castigado, herido por Dios y humillado. Por nuestros pecados era trapasado, deshecho por nuestras maldades; el castigo que nos daba la salvación cayó sobre él, y por su llagas hemos sido curados. Todos nosotros éramos como ovejas errantes, cada cual por su propio camino y Yavé ha hecho recaer sobre él la maldad de todos nosotros. Era maltratado y se sometía y sin abrir la boca: como cordero llevado al matadero, como una oveja muda ante los esquiladores y no abría la boca. Con violencia y juicio fué apresado ¿quién pensaba, entre su generación, que era arrancado de la tierra de los vivos y herido de muerte por los pecados de mi pueblo?. Y se le dió un sepulcro entre los malvados, en su muerte se le puso entre los malhechores, aunque él no cometió nunca injusticia, ni hubo engaño en su boca. Pero plugo a Yavé atribularle con sufrimientos».

Esta descarnada y angustiante premonición cristológica, que se materializa en los Crucifijos góticos dolorosos, es la comprendida en profundidad por el cristiano del Medioevo; las imágenes del profeta se plasman con toda su intensidad emocional en el leño de los artistas, cuya finalidad era despertar la piedad y el dolor en los fieles, porque es Cristo, el Varón de dolores (4) del mensaje bíblico el que porta sobre sus hombros todas las miserias humanas con el propio desprecio del hombre que se siente ajeno a los sufrimientos del Salvador que muere por redimirlo. El grado máximo del

amor de Dios hacia el desgraciado mortal, el haberle entregado para que él mismo sacrificase a su propio Hijo tiene su imagen materializada en esas dolorosas, patéticas, violentas, exentas de toda belleza *-se busca en ellas el efecto contrario, el de herir la sensibilidad del cristiano ante la fealdad producida por los horrores del largo y cruento martirio del Salvador-* esculturas del siglo XIV, místicamente dramático que Santa Brígida describe sus denodados lamentos ante la Pasión de Cristo, en sus Revelaciones, lamentos que como dije, pone en boca de la Virgen en frases tan desgarradoras que no podían por menos de llamar a la piedad del fiel. Es además reiterativa en las manifestaciones de dolor de su corazón.

He aquí cómo se expresa en la Revelación IX, tras haber sido azotado y conducido al lugar del suplicio el Salvador: «Los crueles ministros le cogieron y tendieron en la cruz, clavando la mano derecha en el agujero que para el clavo estaba hecho y atravesando la mano por la parte en que los huesos están más unidos; después atando sogas a la muñeca de la otra mano, la estiraron y clavaron de la misma manera. Clavaron luego el pie derecho y sobre él el izquierdo con dos clavos, de tal modo que todos sus nervios y venas se extendieron y desgarraron. Pusieronle la corona de espinas en su reverenda cabeza y apretáronsele de tal suerte que con la sangre que salía, se llenaron sus ojos, se obstruyeron sus oídos y toda su barba quedó afeada con la misma sangre que por ella corría». A continuación expresa el dolor maternal con agudísimo llanto *-la devoción mariana ya se impuso en el arte a través de San Bernardo, pero ahora se convierte en figura pasional-* para continuar de este modo su lenguaje lastimero y dolorido: «Púseme en pie y ví a mi Hijo colgado de la cruz como si fuera un miserable... Entonces se le pusieron los ojos medio muertos, las mejillas hundidas y el semblante fúnebre, la boca abierta y la lengua llena de sangre, el vientre estaba pegado a las espaldas, como si en medio no tuviera entrañas. Todo el cuerpo lo tenía amarillo y lánguido por la mucha sangre que había derramado; los pies y manos yertos y extendidos en la misma cruz, adaptándose a la forma y manera de ella; el cabello y barba todo rociado en sangre... Y como mi Hijo era de tan fuerte complexión y naturaleza, luchaba la vida con la muerte en su lacerado cuerpo; porque unas veces subía el dolor desde los miembros y destrozados nervios, hasta el corazón, que era robustísimo e incorrupto y lo molestaba con increíble dolor y tormento; y otras veces el dolor del corazón bajaba a los lacerados miembros y así se prolongaba su amarga muerte», razón por la cual los Crucifijos góticos dolorosos persentían esa expresión angustiada y dolorida por causa de tantos sufrimientos y porque la muerte... no llega.

«Acercándose ya la hora de la muerte, dice más adelante, rompiósele el corazón con la violencia de los dolores; todos sus miembros temblaban; la cabeza alzándose un poco, se tornaba a caer; la boca estaba abierta; la lengua bañada toda en sangre. Sus manos se encogieron en donde habían sido clavadas, y sus pies sustentaban más el peso de su cuerpo. Sus dedos y brazos se extendían, en cierto modo, y las espaldas hacían gran fuerza en la cruz». Todavía la santa intensifica sus acentos de dolor y conmiseración en la Revelación LII: «... pusieron (los pies) el uno sobre el otro como si estuvieran sueltos de sus ligaduras y los atravesaron con dos clavos, fijándolos al tronco de la cruz por en medio de un hueso como habían hecho con las manos... Entonces le pusieron otra vez en la cabeza la corona de espinas, apretándosela tanto que bajó hasta la mitad de la frente, y por su cara, cabellos, ojos y barba comenzaron a caer arroyos de sangre con las heridas de las espinas... Luego, en todas las partes de su cuerpo que se podían divisar sin sangre, se esparció un color mortal. Los dientes se le apretaron fuertemente, las costillas podían contársele; el vientre completamente escuálido, estaba pegado al espinazo y las narices afiladas, y estando su corazón para romperse, se estremeó todo su cuerpo y su barba se inclinó sobre el pecho. Viéndole ya muerto, caí sin sentido. Quedó con la boca abierta de modo que podían verse los dientes, la lengua y la sangre que dentro tenía; los ojos le quedaron medio cerrados, vueltos al suelo; el cuerpo, ya cadáver, estaba colgado y como desprendiéndose de la cruz; inclinadas hacia un lado las rodillas apartábanse hacia otro lado los pies, girando sobre clavos (5).

No creo que ninguna otra descripción, por dramática que sea, supere a la citada de la santa

medieval. Por el análisis de los Crucifijos góticos dolorosos castellanos puede colegirse la dependencia devocional de la exaltada literatura mística. Por encima de las diferencias estilísticas coinciden todos en los elementos iconográficos que les hacen beber de las mismas fuentes de inspiración religiosa que dominara a la sociedad cristiana europea del siglo XIV, que se prolonga durante la siguiente centuria, como lo demuestra el Crucifijo flamenco toledano de San Pablo. Fechable en el último cuarto del siglo, significa una perfecta síntesis del estilo flamenco y la corriente gótico-dolorosa de los Crucifijos castellanos, ésta particularmente ostensible en el rostro, alargado, la boca abierta por el dolor, ojos casi cerrados, son la plasmación de los momentos anteriores a la expiración. Tiene corona sogueada sobre la cabeza ligeramente inclinada, cabellera ondulante de guedejas casi «metálicas» por efecto de la sangre que brota de las heridas. Algo menor que el natural, es corpulento, con anatomía bien definida, tórax fuerte e hinchado, estómago y vientre hundidos, brazos y pies de extraordinaria corrección técnica, con venas ostensibles, manos semicerradas con dedos bien dibujados como los de los pies. Aparece cubierto hasta medio muslo con el paño de pureza de fuertes pliegues en V. Es una figura para ser vista de frente, pues lateralmente se aprecia la cabeza muy aplanada.

Todavía se prolonga esta devoción del dramatismo trecentista durante el siglo XVI, siglo al que pertenece el Crucifijo de San Miguel de Abechuco (Vitoria), cuyos rasgos faciales repiten fielmente los de los Crucificados de Castilla; el cuerpo responde a un tipo de anatomía más avanzada y el perizoma deja al descubierto parte de los muslos de ejecución completamente renacentista.

#### V

(1) Franco Nata, A. "El Crucifijo gótico de la iglesia del convento de San Pablo de Toledo y los Crucifijos góticos dolorosos del siglo XIV" A.E.A. t. LVI, nº 223, a. 1983, pp. 220-241.

(2) Ibidem, p. 236.

(3) ls. LIII, 1-10.

(4) Vetter, Ewald M.: "Iconografía del "Varón de Dolores". Significado y origen", A.E.A., 1963, t. XXXVI, pp. 197-231.

(5) Santa Brígida: "Celestiales Revelaciones de Santa Brígida, princesa de Suecia, aprobadas por varios Sumos Pontífices y traducidas de las más acreditadas ediciones latinas por un religioso doctor y maestro en Sagrada Teología" Madrid, 1901, Revelaciones IX y LII.

## VI. EL CRUCIFIJO GOTICO DOLOROSO DE PUENTE LA REINA «NAVARRA». ORIGEN E INFLUENCIAS.

Uno de los Crucifijos góticos dolorosos más bellos en España es, sin duda, el de Puente la Reina (Navarra), sin precedente estilístico alguno y sin apenas repercusión, que hasta época reciente ha sido catalogado como obra más moderna de lo que es en realidad, por presentar caracteres estilísticos evidentemente más avanzados (1). El feliz hallazgo por parte de A. Díez y Díaz (2) del testamento de Sancha Périz de Bertelín ha venido a proporcionar preciosos datos en torno a una cronología más precisa de la escultura. Formalizado el 24 de junio de 1328, la otorgante deja una manda «a la obra del Crucifijo de Santa María del Ortz», o sea, Santa María de los Huertos, cuyo nombre lo adquirió por el barrio que la rodeaba, por el que comúnmente se la llama, aunque ya a comienzos del siglo XIV se le designa como del Crucifijo.

¿Quién fué el autor del Crucifijo?. Tradicionalmente se afirma que procede de Alemania y la motivación de hallarse aquí se debe a la devoción de un peregrino de Santiago que, agradecido por las atenciones recibidas en el hospital, donó la imagen que envió a su regreso a su país. También se dice que fué traído en una peregrinación masiva a Santiago y a la vuelta los componentes de ella dejaron la imagen en la iglesia en agradecimiento a la hospitalidad recibida. Puede haber, en efecto, un fondo de verdad, pues como afirman Uranga e Iñiguez (3): «en la parte de pintura mural quedó recogida la mención de la casi borrada y en la misma capilla que parece representar la venida de la imagen a hombros de peregrino». En base a ello puede arguirse un escultor renano, región alemana particularmente representativa en cuanto a este tipo de Crucificados (4), cuyo exacerbado dolor que alcanza las más altas cimas en el siglo XIV, ya venía gestándose con anterioridad. A comienzos de la centuria se esculpen ejemplares terriblemente dramáticos como el del monasterio de monjas del Salzburgo (h. 1300); poco antes de 1304 se talla el de Santa Maria in Kapitoll, de Colonia, inicio de una larga serie que llenará prácticamente el siglo XIV en la comarca renana.

No es probable que se deba a mano de un monje templario destinado en Puente la Reina, por cuanto esta Orden que permaneció en Navarra unos doscientos años, fué suprimida en 1312 tras dramáticos interrogatorios algunos años antes y los últimos años de existencia en la región, marcados por la animadversión, no creo fueran los más a propósito para llevar a cabo obras, ni arquitectónicas, ni escultóricas. El Crucifijo es detable a mi juicio con fecha «ante quem» de 1328, y precisando más, entre 1315 y 1320.

En el Crucifijo de Puente la Reina convergen dos vigorosos movimientos estilísticos europeos, uno germano y el otro italiano, tan perfectamente asimilados, que por encima de una síntesis escultórica se impone la mano de un extraordinario artista realizador de esta obra de maduro genio. Por lo que respecta a la corriente artística italiana mencionada, se personaliza con el dramático y genial escultor, hijo de Nicola, Giovanni Pisano, que por su temperamento apasionado tenía especiales dotes para la realización de este tipo de esculturas. Clavado sobre cruz en forma de ípsilon cuyos vástagos laterales nacen aproximadamente hacia la mitad del central que se prolonga superiormente hasta la altura de aquéllos, el Crucifijo de Puente la Reina, imita, aunque no de modo tan ostensible.

como la cruz del Cristo del Museo de la Obra del Duomo de Siena, de Giovanni Pisano, un árbol sin descortezar, que conserva la estructura del tronco una vez despojado de las ramas. Ligeramente más bajo el nacimiento de los vástagos que en el italiano, coinciden en los extremos con los brazos de Cristo, muy largos, como las piernas, en el hispano, recibidos con sendos clavos bastante en alto, formando prácticamente un ángulo recto, en tanto los vástagos afectan las forma de uno agudo. Este tipo de cruz se repite frecuentemente en Italia y Alemania con variantes que nos brindan unas caustísticas determinadas de cara a una ubicación, aunque no falten las excepciones.

Por una parte, la cruz natural en Y formada por un vástago central y los laterales curvos saliendo desde abajo o cuando más desde la altura del abdomen de Cristo se repite insistentemente, precedidos por la miniatura del convento de Zwettl, de hacia 1220, en Crucifijos renanos y derivados de ellos *Santa María in Kapitol, de hacia 1300-1304, Andernach, Kendenich (Pfarrkirche), entre 1350-1360, Padeborn (Gaukirche), de 1365-1375 entre los primeros; la influencia renana a este respecto es el Crucifijo de Brunn (Museo), de hacia 1350-75*. Algunos existen en Italia, hacia el centro más o menos (Spalato, catedral; Orvieto, Santo Domingo), de caracteres germanos.

Saliendo los vástagos laterales, también curvos, pero a mayor altura, existen bastantes en Alemania y países adyacentes (Colonia, Schnutgen Museum de hacia 1380-90; Gehrden, de hacia 1280-1300; Friesach, iglesia de las Dominicas, de hacia 1300-1320; Viena, San Esteban, de hacia 1350-1375; Leutschan, de hacia 1375-1400 y menos en Italia (Chioggia, San Domenico, de hacia 1350-1360, incluíble, como los de Gehrden y Friesach en el grupo germano-estraburgués; el del batisterio de Pistoia, de discípulo de Giovanni Pisano). Los vástagos saliendo rectos a mayor o menor altura se repiten insistentemente en toda Europa con la excepción de Inglaterra, donde debía de estar prohibido este tipo de cruz, como lo fundamenta algún documento. Aunque en Alemania existen ejemplos de cruz con vástago a bastante altura (Haltern, de hacia 1290-1300; Darfeld, ya en la primera mitad del siglo XIV; San Severino de Colonia, de hacia 1340-50; Schmuttgen Museum, proveniente de Borkum, de hacia 1360-70), parece una característica más típicamente italiana, y debemos el primer ejemplo de cruz natural con gajos en forma de epsilon a Nicola Pisano en el púlpito del batisterio de Pisa que sigue su hijo con el de St. Andrea de Pistoia y en el Crucifijo del Museo de la Obra del Duomo de Siena. Saliendo los vástagos laterales a menor altura tenemos el Crucifijo de Coesfeld, de hacia 1290-1300, Montedinove (Marcas), de comienzos del siglo XIV y se busca que coincida la línea de vástagos laterales con los brazos en Lage, de hacia 1280-1290, el del Schmutgen Museum ya citado, proveniente de Borkum, el del Museo de la Obra del Duomo de Siena, de Giovanni Pisano. El Crucifijo del Puente la Reina es, pues, incluíble en cuanto a la estructura de la cruz dentro del tipo germano.

La cruz de gajos de estructura natural, que arranca de bastantes siglos antes, al ser considerada como árbol de la vida, está embellecida por una hermosa tradición legendaria recogida en la Edad Media por Jacques de Voráigne en el texto que se refiere a la invención de la Santa Cruz que establecía una relación directa entre la cruz del Salvador y el árbol de la Vida del paraíso, cuyas tradiciones literarias medievales encierran una enorme belleza, como en el «Post peccatum Ade» y «La vida popular de Jesucrist», tema que seguirá interesando a lo largo de la historia, hallándose ejemplares artísticos muy notables en el siglo XVII. La citada leyenda, con muchas variantes, llega a la Edad Media y ya aparece asimilada al árbol de la vida por Venancio Fortunato en el s. VI en su himno «Pange lingua», y más tarde en el siglo XIII con el gran movimiento místico franciscano que llega a la exaltación del patetismo religioso que repercute en el ideal estético de esa centuria y la siguiente en simbiosis con la literatura religiosa manifestada entre otros en San Buenaventura, Santa Brígida, Suso, Tauler, Olivier Maillart (5). Este tipo de cruz toma también vida en la liturgia; así reza el Prefacio de la misa: «Señor, que vinculaste la salvación del humano linaje al Arbol de la Cruz, para que donde se había originado la muerte, de allí renaciera la vida; y el que en un árbol venció, en otro árbol fuese vencido»; y el viernes santo se canta: «Oh cruz fiel, el más noble de todos los árboles, ningún bosque produjo jamás otro igual en hojas, flores y frutos».

De tres clavos, el Salvador cruza el pie derecho sobre el izquierdo en rotación externa, traspasados ambos por un fuerte clavo cuyo desgarrón de la herida se presenta muy voluminoso. La disposición de los pies en el Crucificado sienés de Giovanni Pisano y el hispano es idéntica, lo que indica ascendencia italiana en el de Puente la Reina; la única diferencia reside en la distinta colocación del clavo, más cercano a los dedos en el sienés. Cristo aparece muerto ya y le cae colgando la cabeza hacia adelante sobre el pecho un poco ladeada hacia la derecha, menos que en el Crucifijo de Siena. Peina larga y exuberante cabellera partida en dos como el italiano por raya al medio y a diferencia de éste, tiene la corona de espinas sogueada. Los rasgos faciales son finos y hermosos, apreciándose en ellos el recuerdo de los Cristos de Giovanni, no sólo de Siena (el que presenta más similitudes), sino también el de St. Andrea de Pistoia y del Kaiser-Friederich-Museum de Berlín, apareciendo todos ellos con la boca entreabierta; los ojos semicerrados en los italianos, aunque no en el Crucifijo de los Capuchinos de Pisa, se tornan cerrados en el navarro además de caídos el óvalo facial demacrado, aunque menos anguloso que en los Cristos de Giovanni se orla con corta barba partida en dos, típico de los Cristos del escultor pisano. El tórax saliente y el vientre hundido repiten fielmente los caracteres anatómicos que el hijo de Nicola imprime en sus obras, pero el Crucificado hispano se presenta más redondeado en perfiles y contornos, más «morbido» en la factura, y lo mismo acontece en el suave plegado del perizoma. Como el Cristo de Siena, dirige la mitad inferior del cuerpo hacia su izquierda y la cabeza hacia el lado contrario.

Pero el Crucificado de Puente la Reina une a esta tendencia artística italiana otra de ascendencia germana manifestada en primer lugar en la figura que, vista de perfil, aparece con las rodillas bastante dobladas y el tórax ostensiblemente abultado, clara derivación de la corriente renana iniciada con el Crucifijo colañés de Santa María in Kapitöl y seguida por su escuela, pero precedida ya por la larga serie de Cristos italo-vesfálicos inmediatamente anteriores al de Colonia, de ancha caja torácica entre otras características.

En nuestro Crucifijo las líneas y contornos anatómicos han perdido la dureza y no se ve descarnado como el de Santa María in Kapitöl y prácticamente todos los Crucifijos renanos de la primera mitad del siglo; por el contrario, el artista ha buscado y conseguido una espléndida belleza física en el Crucificado doloroso; en definitiva, lo que en él vemos son formas anatómicas directamente derivadas, junto a la exaltación dramática giovannesa, de las tendencias dolorosas germanas, pero apaciguadas por las duras contorsiones del cuerpo y la propia estructura de sus miembros. Queda sin embargo latente de aquella corriente la gran profusión de heridas por todo el cuerpo, especialmente las de los clavos y del costado, de las que brotan raudales de sangre coagulada; la propia herida de los pies es un enorme desgarrón «mucho mayor de lo que hubiera exigido la perforación del clavo», sin olvidar las arterias y venas ostensiblemente señaladas no con pintura, sino esculpidas como los más dramáticos Cristos alemanes ya citados y el extremadamente doloroso de Breslau, ya citado del Museo Diocesano.

La corona de espinas se artiene a modelo alemán, del que existen también diversos ejemplares en Italia; responde al tipo de gruesa cuerda acordonada como ya a finales del siglo XIII se ven en Vesfalia en el Crucificado de Gehrden y cuarenta años más tarde en Breslau, en el hermoso Cristo de la iglesia de Santa Bárbara, repitiéndolo el enorme Crucificado de Chioggia (Italia) de mediados del siglo XIV. El rostro, además del recuerdo pisano, tiene presente muy de cerca al dramático Crucificado de Dominikaterine-Kloster de Colmar, hoy en la Col. Mangold de dicha ciudad, fechado por Gezä entre 1390-1400 (6), aunque yo opino es anterior por lo menos treinta años, pues es menos evolucionado que el de San Jorge de Colonia de hacia 1370-1380. Los dos, el de Puente la Reina y el de Colmar, presentan el mismo corte facial, los rasgos son bastante similares: ojos cerrados, boca entreabierta, recta nariz, la barba partida en dos, los largos cabellos ensangrentados, más largos por delante en el de Colmar, cuyos borbotones de sangre coagulada sólo son comparables al ya mencionado del Museo Diocesano de Breslau. Los dos tienen el mismo tipo de corona, atravesada por gruesos clavos de madera.

En cuanto al perizoma, ambos dejan al descubierto la rodilla derecha y caen los pliegues más largos por aquél lado, en tanto se recogen superiormente en el contrario. Pero el Cristo español tiene las formas más redondeadas y sinuosas, menos geometrizarantes (aunque se aprecian ostensiblemente restauraciones posteriores), acercándose en la modulación de las mismas al Crucifijo de Breslau, aunque aquí más complicadas. Es sintomático que este Crucificado aparezca en un hospital; indudablemente se debe, como en el caso del francés del hospital de Brioule, a un motivo religioso de aceptación cristiana de la efermedad física como Jesucristo aceptó sobre sí los pecados de los hombres que le llevaron a una muerte tan atroz y vergozosa como la de la cruz. Desde el punto de vista social es preciso recordar los terribles azotes que supusieron las pestes del siglo XIV, particularmente la de 1348, que diezmo la población. Precisamente algunas imágenes de Crucificados góticos dolorosos se denominan Crucificados de la peste, «Pestkreuz-Typus» (7).

Tras el Crucifijo de Puente la Reina, en el muro, existen unas pinturas, hoy cubiertas por el paño que le sirve de fondo, bastante maltrechas y deterioradas. Estudiadas por diversos investigadores, es muy poco lo que hoy se puede decir, pero los temas, alusivos a la Pasión, están en consonancia y completan el sentido devocional de la escultura del Crucifijo. Además de la escena en que se alude a la posible representación de la venida de la imagen a hombros de peregrinos, lo que nos pondría en contacto con la historia de la obra, C. Lacarra Duçay (8) alude a «lo que parecen ser fragmentos de una enorme cruz, línea, de color castaño, sin desbastar»; opina que podría formar parte de un Via Crucis, donde aparecería la Verónica? y menciona asimismo motivos decorativos geométricos enmarcantes de la escena que emparenta con la pintura de la torre de San Pedro de Olite. Díez y Díaz (9) también hace referencia a la cruz, similar a la escultórea, María y San Juan, y a los lados diversas escenas de la Pasión, todavía reconocibles en su momento: Encuentro, Crucifixión, Lanzada, Entierro y Jesús apareciéndose a las mujeres. Al efectuarse la restauración de la iglesia, continúa diciendo, uno de los murales fué trasladado al Museo de Navarra. En cuanto al estilo, parece razonable emparentarlo con el de Johan Oliver, personalidad determinante de la pintura navarra de la primera mitad del siglo XIV. Esto a mi juicio es de sumo interés para la cronología de la escultura, dado que además de la referencia documental a que se ha aludido anteriormente, estas pinturas dan una referencia «post quem» con relación a aquélla, inspirándose además el pintor en la escultura del Crucifijo.

Obra exótica en nuestro país, el Crucifijo de Puente la Reina apenas ha tenido derivaciones, pues los dos Cristos navarros, de Santa Fé del Escániz y del Museo de Pamplona respectivamente, copian de esta magistral obra ciertos detalles, como la disposición de piernas y pies, aquéllas más cortas en las copias, derivadas de Giovanni Pisano; los brazos también aparecen bastante en alto y son largos,. Los cuerpos se presentan más descarnados y recuerdan asimismo al gran artista italiano, pero éstos tienen menos emoción dramática. Los rostros son patéticos, la boca entreabierta deja asomar los dientes en un gesto de dolor que se acentúa en la frente surcada de arrugas. El tipo de cabello y corona responden a la corriente artística del de Puente la Reina; el perizoma, aunque de pliegues sinuosos, se presenta con ligeras variantes. Ambos Crucifijos, de Santa Fé y del Museo, son obra indudable del mismo artista, pues son prácticamente idénticos. Aunque de líneas más arcaizantes, son fechables escasos años más tarde que el modelo.

#### VI.

(1) Vázquez de Parga, Luis: «El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina», Príncipe de Viana, 4, 1943, pp. 308-313; Iñiguez Almech, Francisco y Uranga Galdiano, José Esteban: «Arte medieval navarro», Pamplona,

- Aranzadi, 1973, vol. 5, pp. 243-245 lo colocan en el siglo XIV poco avanzado, Lacarra, José M<sup>a</sup> y otros: "Las peregrinaciones a Santiago de Compostela", Madrid, C.S.I.C. 1949, vol. II, p. 127 lo colocan hacia 1400.
- (2) Díez y Díaz, Alejandro: «Puente la Reina. Arte e Historia», Temas de cultura popular, Pamplona, Dip. Foral de Navarra, 1975, n<sup>o</sup> 247 pp. 7-15. El citado testamento es propiedad de los Señores Martija, de Puente la Reina. También ha sido utilizado por el P. Goñi Gaztambide: «La iglesia del Crucifijo de Puente la Reina», Homenaje a D. José M<sup>a</sup> Lacarra de Miguel en su jubilación del Profesorado, Zaragoza, 1977, p. 104.
- (3) Uranga, J. e Iñiguez, F.: op. cit. vol. V, pp. 243-245.
- (4) Sobre este tema vid. Aleman-Schwartz, M. von: «Crucifixus dolorosus Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe», Bonn, 1976, p. 403 y sigts.
- (5) Sureda Pons, Joan: «Tipología de la Crucifixión en la pintura protogótica catalana», Bol. Mus. e Inst. «Camón Aznar», II-III, 1981, pp. 5-31; Franco Mata, A. «El Crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Santiago, de Trujillo y sus orígenes», Actas VI Congreso de Estudios Extremeños, t. I. Historia del Arte, Inst. Cult. «El Brocense», Cáceres, Inst. Cult. «Pedro de Valencia», Badajoz, 1981, pp. 43-50.
- (6) Géza: op. cit. p. 193; Thoby, P.: «Le Crucifix des origines au Concile de Trente», Nantes, Bellanger, 1959, p. 180, I. CXLVI, n<sup>o</sup> 311, 313 lo coloca vagamente en el siglo XIV.
- (7) Así se denominan los Crucificados de Santa M<sup>aria</sup> in Kapitól y San Jorge, ambos en Colonia.
- (8) Lacarra Ducay, M<sup>a</sup> Carmen: «Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra», Pamplona, Dip. Foral, 1974, p. 292.
- (9) Díez y Díaz, A. op. cit. p. 10.

## VII. EL CRUCIFIJO GOTICO ANDALUZ, SU ORIGEN FRANCES Y SU TRANSCENDENCIA EN EL ARTE HISPANICO.

El Crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Sanlúcar la Mayor, de Sevilla, supone la cima de una evolución escultórica de un tipo de Crucificado diferente en cuanto a orígenes del grupo castellano, creación del genio hispano dentro de la órbita europea y particularmente germánica, y del catalán, relacionado con Francia a través del «Dévot Christ» de Perpignan, con Alemania través del de Santa María in Kapitol de Colonia y escuela y con Italia a través del Oristano y Santa María Novella de Florencia. El Crucifijo sevillano es de origen francés y , como en tantos otros temas artísticos, su origen se halla en la miniatura, como se puede ver en el manuscrito 140 del Sacramentario de la biblioteca municipal de Grenoble, obra expresiva y magnífica, donde no contemplamos un Cristo triunfante, sino atormentado, que lucha en una suprema contracción de musculos, de rodillas flexionadas, cabeza dolorosamente caída sobre el hombro derecho, ojos desviados, perizoma de pliegos desordenados, presentando bastantes elementos en común con el sevillano también de cuerpo intensamente doblado hacia un lado, cabeza sumamente inclinada, prácticamente caída sobre el hombro, dibujándose una especie de media luna. Tremendamente dramático y realista aparece el magnífico dibujo del album de Villard de Honnecourt en la Biblioteca Nacional de París (1) de pronunciado curvamiento en la figura del Salvador cuya cabeza se inclina intensamente sobre su hombro derecho; aunque más robusto que el Crucifijo sevillano, coincide con él en soportar sobre su propio cuerpo la fuerza de su peso y los pies se disponen de modo bastante similar, particularmente el derecho.

Además de la miniatura (2), también las vidrieras importan en el aspecto que vengo estudiando; la propia vidriera de la Pasión del s. XIII de la catedral de Bourges, así como el reverso del tríptico Floreffe en el museo del Louvre, cuyo perizoma del Salvador ofrece, como el sevillano, un fuerte nudo en su lado derecho y el propio pie se dispone de idéntica manera. Igualmente es preciso considerar los precedentes escultóreos en madera particularmente. Aparte de algunos Crucificados hispánicos de ascendencia francesa, se hace preciso mencionar como ejemplar precedente en esta línea de antecedentes tipológicos el espléndido Cristo en madera de mediados del siglo XIII, que se expone en el Museo de Huy (Bélgica), especialmente interesante por la forma de apoyar la cabeza sobre el hombro derecho para lo que dobla el brazo y al inclinar el cuerpo sobre aquél lado, queda, como en Sevilla, levantado el hombro contrario; obra mucho más discreta de líneas, mucho menos sinuosa, es sin embargo, un claro precedente del Crucificado de Sanlúcar. La suavidad de formas es precisamente una característica del arte francés, como se aprecia en el prototípico de la catedral de Sens, donde no son las consecuencias del dolor físico las que interesan al artista; lo que importa destacar es la belleza por encima del sufrimiento. Conviene así mismo remarcar como precedente del Cristo sevillano el de Challant St. Anselme (Piemonte), de comienzos de siglo XIV, cuya disposición corpórea coincide con la del nuestro en sumo grado; ambos aparecen intensamente ladeados y su cuerpo forma una media luna; como el sevillano, el piemontés apoya la cabeza sobre el hombro derecho con carácter menos estético y más dramático que el de Sanlúcar.

Este Crucifijo sevillano es una hermosa manifestación de la escultura gótica cuya extraordinaria calidad artística ha sido puesta de manifiesto por la crítica artística (3). Además de representativo de un tipo de Crucifijo doloroso, destaca por las cualidades de su belleza plástica. Su disposición es forzada; su cuerpo vencido se arquea violentamente hacia un lado, cayendo sobre el hombro contrario su noble y bella cabeza; los pies se cruzan de forma un tanto irreal, pero de gran efecto estético; un brazo se dobla por el peso del cuerpo en tanto el contrario se estira con violencia por el propio motivo. La hermosa figura arqueada se cubre con perizoma de profundos y variados pliegues, que además de dibujar las formas corpóreas se recoge a su derecha por medio de artístico y complicado nudo que será repetido en otros Crucificados. La cabeza es extraordinariamente hermosa; peina cabellos ondulantes hacia atrás y su rostro, de suaves y regulares facciones, se orna con corta barba rizada; la expresión es triste, pero no desgarrada. Completamente francesa es la forma de modelar el cuerpo, de líneas suaves y armoniosas, vértebras escasamente señaladas y perfección anatómica tan típica del clasicismo gótico del vecino país, no importando sin embargo al artista señalar violentamente la línea del hombro y los huesos del cuello en un alarde de observación del natural, cuyos conocimientos del mismo demuestran ser muy superiores a lo normal de entonces. Aparece sobre-cruz de gajos, brazos y pies taladrados por tres clavos, muy cercano a los dedos el de las extremidades inferiores en modo tal que parece imposible no se rasgen con el propio peso. En cuanto a su datación creo sea incluíble en el segundo tercio de la centuria en base a la línea evolutiva de que forma parte.

Obra tan armoniosa y sugestiva, no podía pasar desapercibida ni por parte de los fieles, ni de los artistas, heraldos de aquellos en tantas ocasiones, recibiendo imitaciones más o menos fidedignas en variados puntos de país, y no sólo en Andalucía, aunque la influencia comienza lógicamente aquí. El ejemplar más cercano es sin duda el que remata el gran retablo de la catedral de Sevilla de idéntica disposición que el original. Bastante cercano es también el Crucifijo de San Pedro de Córdoba, de tamaño natural, datable como el de la catedral sevillana, inmediatamente después que el de Sanlúcar. Es obra interesante, aunque sin la inspiración del original. Sigue una línea de evolución paralela el Cristo de San Francisco de la misma ciudad y bastante similitud en cuanto a disposición de pies y líneas faciales, ya que no de barba y cabello, con el de Sanlúcar presenta el de la iglesia de Santa María Omnium Sanctorum, de Sevilla. Cercano al Crucifijo de San Francisco de Córdoba en cuanto a disposición corpórea, aunque con cabeza levemente inclinada hacia adelante se presenta el Cristo de San Agustín de Sevilla. Deriva asimismo de nuestro Crucificado el del convento de San Isidoro de Santiponce (Sevilla), el cual a pesar de su pronunciado arcaísmo, particularmente en la barba, repite la forma del Crucifijo de Sanlúcar, y asimismo el de Benacazón.

La influencia del Crucificado de Sanlúcar se expande fuera del área andaluza. El ejemplo más claro a mi juicio es el de la catedral de Santiago de Compostela antes en el trascoro y hoy en la capilla del Espíritu Santo. Más corpulento que el sevillano, no es sin embargo un remedo suyo en cuanto a la disposición; como aquél aparece arqueado e inclina la cabeza sobre el hombro izquierdo y cruza los pies de idéntica manera que el modelo y se cubre con perizoma bastante similar, aunque de plegar menos elegante, defecto del que se resiente toda la figura que por otra parte no es de mala calidad. Dentro de esta trayectoria artística es incluíble el Cristo de Salinas (Palencia). Inclinado como el sevillano es el de Zurbano y conserva resabios del mismo el de la iglesia de San Andres de Cuéllar, especialmente en el perizoma y disposición de los pies.

## VII.

(1) Thoby, P.: «Le Crucifix des origines au Concile de Trente», Mantes, Bellanger, 1959, p. 137, l. XCV, n° 212.

(2) En torno al Crucifijo gótico doloroso en España y sus orígenes, donde se valora de modo particular la importancia de la miniatura, vid. Franco Mata, A. «El Crucifijo gótico doloroso en España y sus relaciones con Europa» (inédito).

(3) Gómez-Moreno, M<sup>a</sup> Elena: «Mil joyas de arte español», Barcelona, Inst. Gallach, 1947, I, p. 203, I. 324; Id. : «Breve historia de la escultura española», Madrid, Ed. Dossat, 1951, p. 38; Serrano y Ortega, Manuel: «El santo Crucifijo de San Agustín y los Crucifijos medievales de Sevilla», Arte Esp. nov. 1915, t. II, n<sup>o</sup> 8, a. IV, pp. 418-429; Weise, Georg.: «Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten», Tübingen, Reutlingen Gryphus = Verlag, 1925, pp. 30-31; Subias Galter, J.: «Imágenes españolas de Cristo. El Cristo Majestad», Barcelona, Bibliot. Art. Hisp., 1942, 1943, p. 46, I. VII; Gezá de Francovich: «L' origine e la diffusione del Crucifisso gotico doloroso», Sonderft aus dem Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, II Band, 1938, Verlag Heinrich Keller in Leipzig, p. 208, I. 169; Franco Mata, A.: « El Crucifijo gótico doloroso andaluz, su origen francés y sus trascendencia en el arte hispánico», Actas del III Congreso Español de Historia del Arte, Sevilla, 8-12 oct. 1980, pp. 63-64 (resumen).

### VIII. LE «DEVOT CHRIST» DE PERPIGNAN Y SUS DERIVACIONES EN ESPAÑA E ITALIA.

El casual descubrimiento de unas reliquias en el interior del Crucifijo de Perpignan ha significado un enorme logro en lo referente a su precisa cronología; había escrito en un pergamino «Anno D(om) ni M° CCC° sept(im)o die S(anct)i Maurici et (po)site fuerunt reliq(ui)e (1). El crucifijo de Perpignan es el fruto maduro de una serie de precedentes españoles y españolizantes en Italia a los que se suman como elemento sustancialmente constitutivo el de Santa María in Kapitol, dando como resultado esta obra expresionista, modelo a su vez de una serie de derivaciones en Francia, Italia y España, con mayor o menor sentido imitativo, pero nunca con la intensidad dramática conquistada por esta maravillosa representación del Cristo sufriente, tanto moral como físicamente momentos antes de expirar.

Si bien de la misma época -escasos años posterior- que el de Santa María in Kapitol, no considero sean ambas obras del mismo autor, como se ha pretendido. Si soy de la opinión que el Crucifijo de Perpignan tuvo como modelo el renano.

Ambos tienen en común efectivamente, una larga serie de caracteres estilísticos el perizoma que aunque en el francés se presenta más complicado en cuanto a pliegues, conserva el colofón idéntica disposición, repitiéndose el nudo que recoge aquellos sobre el lado derecho y los pliegues que caen a partir de él sobre la rodilla, en el lado izquierdo y la propia recogida horizontal del perizoma sobre el abdomen. El tórax aparece extraordinariamente dilatado en ambos, pero las vértebras son más finas en el francés, aunque en el renano bajo vivísima arista que rodea el estómago el artista ha hecho un profundo entrante corpóreo. Las extremidades aparecen delgadas, más aún en el alemán, recorridas por musculos y tendones sumamente hinchados, más aún en el francés. Los dos tienen hombros descarnados, auténticas prominencias que hacen ver las imágenes todavía más escuálidas, ya de por sí sumamente descarnadas, al encontrarse en los últimos estertores de la muerte tras larga y dolorosa agonía. El Crucifijo de Perpignan es, pues, una interpretación, ya que no una copia, bastante fiel, del Crucifijo de Colonia, pero a través de él se aprecia una fuerte personalidad en el escultor, quien probablemente tuvo que seguir órdenes del encargante o encargantes; pero su genio que se trasluce en toda la figura, se patentiza de modo particular en el rostro. Si parece que el Crucifijo de Colonia ha conseguido los más altos logros en cuanto al reflejo del sufrimiento humano, quedan sobrepasados por el «Devot Christ» al tornarse el rostro en una auténtica máscara descarnada, donde los residuos, aunque sean mínimos, de carnosidad, han desaparecido inexorablemente, destruidos por un férreo proceso de geometrización que no conoce más que volúmenes impenetrables, contornos cortantes, superficies duras como aristas metálicas. La tensión de las fuerzas psíquicas llevada más allá de los confines de lo humano se ha vuelto gélida en las formas abstractas, geométricas; y los lamentos de la naturaleza humana amenazan con transformarse en elementos del mundo inanimado, manifestación genial del espíritu español capaz de conquistar las cimas más altas en cuanto a dramatismo feroz y espeluznante, ya advertido por Géza (2), dramatismo perceptible a lo largo del románico, como es comprobable por los antecedentes del Crucifijo gótico doloroso. Y del propio románico ha tomado el escultor avignonés los rizos de la barba y el bigote, como la propia nariz larguísima y picuda y la estructura craneal. En cuanto a los cabellos, hoy escasamente conservados, repiten el mo-

delo mecánico del Crucifijo de Santa María in Kapitol, simulando estar pegajosos al parecer tan impregnados de sangre, siguiendo el pensamiento de Santa Brígida.

El primer país donde influyó el Crucifijo de Perpignan fué, lógicamente, Francia. La muestra más palpitante nos la ofrece el espléndido Cristo del Hospice de Brioude -1315-1320-, denominado generalmente Bajasse, el recuerdo de la leprosería que lo albergaba en otro tiempo. Aparece rodeado de una conmovedora leyenda, cuyo protagonista es un joven escultor que en vísperas de su matrimonio, tiene que abandonar el mundo para ser internado en la leprosería de la Bajasse, víctima de la terrible enfermedad. Esculpe allí para una cruz vacía un Cristo, leproso como él, afectado por las más desagradables manifestaciones del mal, personificadas en su cuerpo y en su espíritu. Pero el dolor, cristianamente aceptado, tiene una bellísima recompensa: su propia curación y transmisión de sus úlceras al propio Crucificado cuando, impotente para esculpir las en la madera, decide echar al Cristo en tierra y colocarse sobre él en la disposición de crucificado, «frente contra frente» cerrando sus manos, sus pies, todo su cuerpo contra la imagen santa, besándole todas sus úlceras (3). El estilo del Crucifijo se manifiesta también en Francia de Montech, altamente expresivo y humanizado, pero la fama del Crucifijo perpignanés traspasa las fronteras y transmite su influencia a España, y a su través, pero con estilo no copiado, sino asimilado, a Italia. La primera manifestación en nuestro país aparece en tierra catalana y nos viene ofrecida por el sensacional y por desgracia escasamente conocido Cristo de la Parroquial de Camps (Barcelona). De madera y gran tamaño, vésele colgado y con los brazos muy en alto de una cruz de gajos. Fiel expresión de los más intensos sufrimientos humanos y psíquicos, se presenta como figuración nítida de Cristo sufriente en la Pasión descrito por Santa Brígida. Pendiente de la cruz, su cuerpo aparece completamente lacerado, magullado, cubierto de heridas, como se verá asimismo en el de Oristano, de cuyos poros brotan minúsculas gotas de sangre cayéndole en gruesos cuajarones, terrible acentuación de dolor, de las heridas de brazos, pies y costado, aquéllos delgados y tensos, la caja torácica ancha, de lejana raíz renana, imita en parte la del «Dévot Christ», pero en el Crucificado de Camps desaparece el deshumanizado efecto geometrizable y el espacio intermedio de las vértebras no se hunde violentamente como en el francés, por el contrario, sigue la líneas correctas de una anatomía naturalista; el vientre se hincha, pero no en exceso. El perizoma repite bastante fielmente la factura del modelo; más largo por detrás, se recoge en nudo en el lado derecho, dejando la rodilla al descubierto; los pliegues van en horizontal superior y transversal hacia abajo. La cabeza es el culmen del sufrimiento; no inclina la cabeza, como sucede en los clásicos Cristos góticos triunfantes, se le cae pesadamente hacia un lado, como el de Perpignan hacia adelante, tras lenta y prolongada agonía, llegando literalmente a la posición horizontal de la misma. El rostro enjuto y alargado, de facciones angulosas, tiene intensamente caída hacia abajo la línea de los ojos cerrados, preludio de lo que sucederá en el Crucificado sardo, acentuada aquélla por la propia disposición de los arcos superciliares. Peina amplia melena de cabellos ondulantes dispuestos en haces, haciendo desaparecer ya el efecto «metálico» que se manifiesta en los Crucifijos renanos y otro tiempo en el de Perpignan, su cabeza desproporcionalmente pequeña respecto al cuerpo, está coronada de espinas desmesuradamente grandes, típica característica de estos Crucificados.(4)

El Crucifijo de Camps, fechable como el de Brioude, entre 1315 y 1320, deja su estela en el vecino país italiano, manifestada en particular en dos obras de excepcional belleza: el Cristo de «de Nicodemo», en San Francesco, de Oristano y el de Santa María Novella, en Florencia, inspiradores a su vez de sendas series de Crucificados. El Cristo de Oristano, fechable entre 1320 y 1330, ha recibido multitud de estudios, que pretenden los más variados y contradictorios juicios acerca de su procedencia, desde los que piensan que trata de una obra alemana y concretamente renana hasta los que lo consideran obra española, catalana o valenciana en un intento de mayor precisión. Como su modelo español, el Crucifijo de Oristano es corpulento de formas, tórax ancho y abultado, el espacio intermedio más hundido, perizoma de contornos algo más redondeados, recogiénose en el lado derecho por medio de un nudo y cayendo en el contrario un haz de pliegues zigzagueantes y vertica-

les que recuerdan lejanamente los de la catedral de Andría. El rostro tremendamente angustiado del que sufre en abandono delgadísimo y alargado, padece los espasmos de la muerte; profundas orejas surcan los ojos demacrados y hundidos los contornos, nariz larga y fuerte, la boca abierta deja asomar los dientes separados; la barba corta y ondulante como su larga cabellera de guedejas que le caen empapadas en sangre. Su rostro lívido, extenuado, alterado por los profundos padecimientos, es el fiel reflejo de la doctrina de Tertuliano, San Cirilo y otros Padres, que propugnan para su representación una fealdad física producto de los sufrimientos de la pasión. La piel más que para sostener la carne, sirve de cobertor, como en el Crucifijo de Camps, de su osamenta, hecha más patente a causa del dolor.(5)

De este dolorísimo Crucifijo, cuya contemplación produce sudor y frío, se han hecho algunas imitaciones en la isla en escultura y en pintura: en Santa Anna en Cagliari; Caletelli (Nuoro), Museo Sanna de Sassari, e iglesia de Santa María de Betlem de la misma ciudad; en la catedral de Alghero se encuentra otro y algunos más tardíos en la isla. Fuera del ámbito sardo se conserva el Cristo de Caravona, en el Palazzo Bianco de Génova, del siglo XV.

El Crucifijo de Santa María Novella, en Florencia, es el tercer componente de esta trilogía genial, que fué ejecutado entre 1330 y 1340; expresión sublime de un consumado acento dramático atempera levemente las líneas del color desgarrado, entrando a formar parte en él un cierto interés por la belleza, aunque siga dominando la estética del dolor, pero de modo menos extremado que en Camps y Oristano. Símbolo como ellos del drama pasional, repite fielmente los anteriores modelos, tomando indistintamente elementos de uno y otro.(6)

Derivado también de la corriente perpignanese es un grupo de Crucifijos españoles diseminados por el área catalano-navarro-aragonesa, a cuya anterior influencia suma la italiana y alemana reflejadas en los Crucifijos de San Domenico de Siena, Sulmona, Lucera, el primero geográfica y estilísticamente italiano y los otros dentro de la corriente estilística alemana, a los que es preciso añadir el de Certaldo, St. Andrea, de hacia 1340-50. No se puede olvidar en cuanto a influencias el italiano de S. Onofrio, de Fabriano, esbeltísima figura de extraordinaria delgadez, que da nombre a mi juicio, al presente grupo de Crucifijos españoles: Crucifijos esbeltos, el primero de los cuales es el de Fraella (Huesca), datable ya en la segunda mitad del siglo, cuyo autor ejecuta también al magnífico y de idénticas características, con ligerísimas variantes de Aibar (Navarra), de hacia 1350-60, como el anterior, a cuyo tipo pertenecen los de Uncastillo, Ainzón y Trasobares (Zaragoza); reproducen la agonía y muerte de Cristo con acentuado realismo, los rostros son tremendamente tristes, pero las figuras son hermosas.

Esta noble esbeltez de que vengo hablando se manifiesta asimismo en el Crucificado de la iglesia de San Antonio de Cervara, de caracteres muy semejantes a los anteriores, aunque presentan ligeras diferencias. Fechable entre 1360 y 70, como el Cristo de Balaguer, ambos creo son de la misma mano.

Inspirado en los modelos de Fraella y Aibar es el Crucificado de la parroquia de Agramunt (Lérida), datable en el último tercio del siglo, y ligeramente posterior es el de Faulo. Incluyo asimismo dentro de este grupo el Cristo ya formulario de Castellví de la Marca (Barcelona), el cual, aunque de proporciones correctas es académico tanto en los pliegos de perizoma como en la estructura del tórax, brazos y pies. Síntesis armoniosa entre el Cristo de la Bajasse y este grupo hispano es el de la Seo de Manresa. Intensamente dramático es el Crucifijo del santuario leridano de la Virgen del Miracle de Riner.

En el área aragonesa existen otros Crucificados, fechables en el último cuarto de siglo, incluidos dentro de la presente corriente, aunque presentan algunas diferencias: el tórax es más ancho y de líneas más o menos angulosas; son éstos el de Cervera de la Cañada, Graus (Zaragoza) y santuario de los Mártires, en Huesca, los cuales pueden ser producto del interés que Pedro el Ceremonioso tuviera por embellecer las iglesias de su reino, aparte de la situación social del siglo, tan propicia a las representaciones escultóricas de los Crucifijos patéticos.

## VIII.

- (1) Debemos al Prof. Marcel Durliat el estudio de este descubrimiento, «Le Dévot Crucifix de Perpignan», *Etudes Roussillonaises*, 1952, pp. 241-256; Id. «Le Dévot Christ», *Congrès Arch. de France*, CXIIe. session, Paris-Orléans, 1954, pp. 99-102. Además de los estudios citados, para el Crucifijo de Perpignan, vid.: «Noticies de la iglesia insigne collegiada de Sant Joan de Perpignya, dividies en quatre parts, per lo doctor en theologia Joseph Coma, canonge de Elna», *Archives des Pyrenées Orientales*, G. 234, depósito de la Biblioteca Municipal de Perpignan, M.S. 82; Henry: «Le Guide en Roussillon. Perpignan», 1842, pp. 33-36; Capeille, Abbé J. «Le Dévot Christ de la cathédrale de Perpignan», *Journal des Pyrenées-Orientales*, mayo, 1898, p. 162-63; Deschamps, P.: «Le Dévot Christ de la cathedrale Saint-Jean de Perpignan», Paris, s.a.; Doncoeur: «Le Christ dans l' art français», p. 37; Deknatel, Frederik B. «Le Dévot Crucifix de Perpignan», *Bazette des Beaux-Arts*, 1938, t. XIX, 6º periodo, pp. 111-116.
- (2) Géza de Francovich: «L' origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso», *Sonderft aus dem Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, II, Band, 1938, Verlag Heinrich Keller in Leipzig, pp. 204-205.
- (3) Thoby, Paul: «Le Crucifix des origenes au Concile de Trente», Nantes, Bellanger, 1959, pp. 177-178.
- (4) El Crucifijo de Camps es citado por Durán Sanpere: «Temes d' Arqueologia Catalana. Les imatges corpòries del Crucifix a Catalunya», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 1921, vol. XXXI, pp. 93-95.
- (5) El Crucifijo de Oristano ha recibido multitud de estudios, entre los que destacan los siguientes: Manconi, P.L.: «Un artistico simulacro cristiano: II «Crodifisso di Nicodemo» ad Oristano», *L' Illustrazione Vaticana*, IV, 1933, p. 805; Branca, R.: «Il Crocifisso di Nicodemo», Milano, 1935, p. 78 y sigts. Id. «Il Crocifisso di Oristano», Cagliari, Fossataro, 1971, pp. 5 y sigts.; Maltese, Corrado: «Arte in Sardegna dal V al XVIII», Roma, De Luca, 1962, pp. 21 y sigts.; Serra, R. *Sardegna quasi un continente*, fig. 177; Devilla, Costantino: «Il convento di San Francesco in Oristano e i suoi cimelli», Oristano, Pascutini, MCMXXVII, p. 50; Bonu, Raimondo: «Cristano nel suo Duomo e nelle sue Chiese. Cenni storici e due Appendici», Cagliari, 1973; Arce, Joaquín: «España en Cerdeña. Aportación cultural y testimonios de su influjo», Madrid, C.S.I.C., Inst. J. Zurita, 1960, pp. 95, 369.
- (6) Así lo fecha Géza, op. cit. p. 209, opinión que comparto; Branca, R. op. cit. p. 77 lo cree español, del mismo autor que el de Oristano.





# FUNDACION JUAN MARCH

## SERIE UNIVERSITARIA

### TITULOS PUBLICADOS

### Serie Marrón

(Filosofía, Teología, Historia, Artes Plásticas, Música, Literatura y Filología)

- |   |  |
|---|--|
| 1 Fierro, A.:<br><b>Semántica del lenguaje religioso.</b>   | 60 Alcalá Galvé, A.:<br><b>El sistema de Servet.</b>   |
| 10 Torres Monreal, F.:<br><b>El teatro español en Francia (1935-1973).</b>  | 61 Mourão-Ferreira, D., y Ferreira, V.:<br><b>Dos estudios sobre literatura portuguesa contemporánea.</b>                  |
| 12 Curto Herrero, F. Fco.:<br><b>Los libros españoles de caballerías en el siglo XVI.</b>                         | 62 Manzano Arjona, M.:<br><b>Sistemas intermedios.</b>   |
| 14 Valle Rodríguez, C. del:<br><b>La obra gramatical de Abraham Ibn Ezra.</b>                                     | 67 Acero Fernández, J. J.:<br><b>La teoría de los juegos semánticos. Una presentación.</b>                                 |
| 16 Solís Santos, C.:<br><b>El significado teórico de los términos descriptivos.</b>                               | 68 Ortega López, M.:<br><b>El problema de la tierra en el expediente de Ley Agraria.</b>                                   |
| 18 García Montalvo, P.:<br><b>La Imaginación natural (estudio sobre la literatura fantástica norteamericana).</b> | 70 Martín Zorraquino, M.ª A.:<br><b>Construcciones pronominales anómalas.</b>  |
| 21 Durán-Lóriga, M.:<br><b>El hombre y el diseño industrial.</b>  | 71 Fernández Bastarreche, F.:<br><b>Sociología del ejército español en el siglo XIX.</b>                                   |
| 32 Acosta Méndez, E.:<br><b>Estudios sobre la moral de Epicuro y el Aristóteles esotérico.</b>                    | 72 García Casanova, J. F.:<br><b>La filosofía hegeliana en la España del siglo XIX.</b>                                    |
| 40 Estefanía Álvarez, M.ª del D. N.:<br><b>Estructuras de la épica latina.</b>                                    | 73 Meya Llopart, M.:<br><b>Procesamiento de datos lingüísticos. Modelo de traducción automática del español al alemán.</b> |
| 53 Herrera Hernández, M.ª T.:<br><b>Compendio de la salud humana de Johannes de Ketham.</b>                       | 75 Artola Gallego, M.:<br><b>El modelo constitucional español del siglo XIX.</b>   |
| 54 Flaquer Montequí, R.:<br><b>Breve introducción a la historia del Señorío de Buitrago.</b>                      | 77 Almagro-Gorbea, M., y otros:<br><b>C-14 y Prehistoria de la Península Ibérica.</b>                                      |

- 94 Falcón Márquez, T.:  
**La Catedral de Sevilla.**
- 98 Vega Bernuda, S. D.:  
**J. S. Cech y los sistemas contrapuntísticos.**
- 100 Alonso Tapia, J.:  
**El desorden formal de pensamiento en la esquizofrenia.**
- 102 Fuentes Florido, F.:  
**Rafael Cansinos Assens (novelista, poeta, crítico, ensayista y traductor).**
- 110 Pitarch, A. J., y Dalmases Balañá, N.:  
**El diseño artístico y su influencia en la industria (arte e industria en España desde finales del siglo XVII hasta los inicios del XX).**
- 113 Contreras Gay, J.:  
**Problemática militar en el interior de la península durante el siglo XVII. El modelo de Granada como organización militar de un municipio.**
- 116 Laguillo Menéndez-Tolosa, R.:  
**Aspectos de la realeza mítica: el problema de la sucesión en Grecia antigua.**
- 117 Janés Nadal, C.:  
**Vladimir Holan. Poesía.**
- 118 Capel Martínez, R. M.ª:  
**La mujer española en el mundo del trabajo. 1900-1930.**
- 119 Pere Julià:  
**El formalismo en psicolingüística: Reflexiones metodológicas.**
- 126 Mir Curcó, C.:  
**Elecciones Legislativas en Lérida durante la Restauración y la II República: Geografía del voto.**
- 130 Reyes Cano, R.:  
**Medievalismo y renacentismo en la obra poética de Cristóbal de Castillejo.**
- 133 Portela Silva, E.:  
**La colonización cisterciense en Galicia (1142-1250).**
- 134 Navarro Mauro, C.:  
**La terapia de pareja según la teoría sistémica.**
- 138 Peláez, M. J.:  
**Las relaciones económicas entre Cataluña e Italia, desde 1472 a 1516, a través de los contratos de seguro marítimo.**
- 142 Reyero Hermosilla, C.:  
**Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte.**
- 144 Arnau Faidella, C.:  
**Marginats a la novel·la catalana (1925-1939): Llor i Arbó o la influencia de Dostoievski.**
- 148 Franco Arias, F.:  
**El vocabulario político de algunos periódicos de México D. F. desde 1930 hasta 1940 (Introducción). Estudio de Lexicología.**
- 149 Muñiz Hernández, A.:  
**El Teatro Lírico del P. Antonio Soler.**
- 159 Amigo Espada, L.:  
**El Léxico del Pentateuco de Constantinopla y la Biblia Medieval Romanecada Judeoespañola.**
- 160 Merino Navarro, J. P.:  
**Hacienda y Marina en Francia. Siglo XVIII.**
- 167 Trapero Trapero, M.:  
**Pervivencia del antiguo teatro medieval casellano: la pastorada leonesa.**
- 175 Manzorro Pérez, M.:  
**Técnicas tradicionales y actuales del grabado.**
- 176 Maldonado López, A.:  
**Terapia de conducta y depresión: un análisis experimental de los modelos conductual y cognitivo.**
- 177 Jiménez Gómez, M.ª de la C.:  
**Aproximación a la Prehistoria de El Hierro.**
- 178 Izquierdo Benito, R.:  
**Precios y salarios en Toledo en el siglo XV (1400-1475).**
- 179 Romera Castillo, J.:  
**La Poesía de Hernando de Acuña.**
- 181 Bernal Rodríguez, M.:  
**Cultura popular y Humanismo: Estudio de la «Philosophía Vulgar», de Juan de Mal Lara.**

- 186 Sesma Muñoz, J. A.:  
**Transformación social y revolución comercial en Aragón durante la Baja Edad Media.**
- 189 Moya Espí, C.:  
**Interacción y configuración en el pensamiento de Dilthey.**
- 190 López Torrijos, R.:  
**La mitología en la pintura española de los siglos XVI y XVII.**
- 191 Rojo Martín, M.ª del R.:  
**Evolución del movimiento vanguardista. Estudio basado en La Gaceta Literaria (1927-1932).**
- 194 Gotor Sicilia, A.:  
**La variable revista en la literatura científica.**
- 199 Izquierdo Alberca, M.ª J.:  
**Doña Francisquita y La villana. Dos zarzuelas basadas en textos de Lope de Vega.**
- 200 Pérez de Tudela y Velasco, M.ª I.:  
**La mujer castellano-leonesa durante la Alta Edad Media.**
- 206 Ribot García, L. A.:  
**La revuelta de Mesina, la guerra (1671-1674) y el poder hispánico en Sicilia.**
- 207 Gil Pujol, J.:  
**Recepción de la Escuela de Annales en la historia social anglosajona.**
- 214 Aracil, A.:  
**Música sobre máquinas y máquinas musicales. Desde Arquímedes a los medios electroacústicos.**







