

# Escultura flamenca en el País Vasco (s. XV-XVI) «Cristo en la piedra fría»

ALBERTO GONZALEZ DE LANGARICA\*

## INTRODUCCION

Entre las numerosas representaciones de Jesucristo, existen algunas que a veces, por asimilación a otras semejantes suelen denominarse con advocaciones equivocadas. Este es en España el caso de numerosas imágenes llamadas «*Ecce Homo*», en las que su origen es ciertamente otro.

Estas imágenes en su país de origen, Flandes, reciben la denominación de «*Cristo sobre la piedra fría*» (en francés: «*Bon Dieu de Piete*» y en neerlandés «*Christus-on-de-koude-Steen*»). Están relacionadas con otras figuras que en España se llaman «*Christus Patiens*», «Cristo esperando la muerte», o «esperando ser clavado en la Cruz».

Representan muy bien la espiritualidad y la devoción de su momento y su época, fines del siglo XV y comienzos del XVI (2), como más adelante veremos.

## IMAGENES EN EL PAIS VASCO

Aunque indudablemente hayan existido más en el País Vasco, actualmente conocemos dos de ellas, en Vitoria y Bilbao. La primera, propiedad de la Cofradía de la Soledad, es sacada en procesión el Jueves y Viernes Santo por la noche desde la Parroquia de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de los Desamparados, bajo la advocación de «*Heccé Homo*»; actualmente recibe culto en la Iglesia del Convento de S. Antonio.

Esta imagen de Vitoria, como sus homónimas, es de procedencia flamenca, aunque no nos ha sido posible conocer el momento de su adquisición. Posiblemente proceda de alguna donación piadosa al Convento de Santo Domingo o más fácilmente del de S. Francisco y haya sido mudada de lugar tras las de desamortizaciones del siglo pasado.

De la imagen de Bilbao suponemos un origen similar.

(1) Didier. R. «*Christ attendant la mort au Calvarie et Pieta. Deux sculptures anversoises conservées à Binche*». Bull. Commission Royale des Monum. et Sites». 1963. XIV. pág. 51-75.

(2) Borchgrave d'Altena. «*La Passion du Christ dans la sculpture en Belgique du XI au XVI siècle*». Bruselas 1946.

\* Presidente del Seminario alavés de Etnografía.

Sin que aquí lo desarrollemos más extensamente por no ser éste el motivo de este trabajo, de todos es conocida la gran relación económica, política y cultural que durante varios siglos hubo entre la Península Ibérica y los Países Bajos (3).

En otros lugares nos hemos extendido sobre esta relación, centrándola más concretamente en el País Vasco, y en Alava (4).

Como ya adelantamos en el lugar citado las relaciones entre Flandes y los Vascos son antiguas; la presencia de «Vizcainos» a lo largo del canal de Zwin y cercanías de Brujas, data de 1230. Como «Bascos» aparecerán en 1282, poco después aparecerán catalanes y castellanos. En 1428 estos últimos obtendrán la concesión para abrir un «consulado», o casa de contratación y representación oficial.

En 1451 solicitan los «vizcainos» o vascos un consulado propio, separado de los castellanos de Burgos; tras fuertes presiones no lo obtendrán hasta 1455 «para la nación de Vizcaya, Guipúzcoa y la costa de España»; en 1530 aparece el establecimiento de un consulado «de la Nación Navarra».

Si exceptuamos el BARROCO, nunca hubo en la historia de la piedad cristiana formas más numerosas, ni revistió el arte más variedad que en el final de la Edad Media.

Aparte de esto, surge en dicho momento una religiosidad más íntima e individualizada, de gran plasticidad que multiplicó las imágenes de devoción, encargadas por particulares, burgueses o nobles, gremios, asociaciones y cofradías.

Tras la armonía del sistema tomista, el nominalismo nos muestra una luz nueva y trágica del mundo; la cual unida a las guerras de su época, invade las mentes en una oleada de pesimismo, que confundido a veces con una «alegría de vivir» propia del «Carpe diem», se refleja en el arte del final del gótico.

Para algunas figuras de este momento sólo se puede conocer a Dios por caracteres negativos (5), y por tanto aparecen imágenes de Cristo, terribles, martirizadas, con la angustia mortal y agónica en el gesto, a veces bajo la forma de «*Hece Homo*» o «*Cristo en la piedra fría*».

Por otro lado, desde mediados del siglo XIV (1350) los escultores se hacen más sensibles a la individualización de los rasgos, captados «*ad vivum*». El objeto de esta captación, no es ya «*el hombre*» o «*la mujer*» «*in genere*» sino una mujer determinada e individual.

Hacia 1460 desaparece el estilo dulcificado («*Weicher Stil*»); y las cabelleras y las barbas de las figuras se espesan e hinchan, las fisono-

## RELACIONES COMERCIALES CON LOS PAISES BAJOS

## EL FIN DE LA EDAD MEDIA Y SU MOMENTO EMOCIONAL

## EL ELEMENTO «PHATOS»

(3) *Splendeurs d'Espagne et les Villes Belges*. Catálogo de la Exposición en «Europa 85». Bruselas 1985.

(4) González de Langarica, A. «Las Historias del retablo de San Juan de Salvatierra», en «Kultura» n.º 9, 1986, pág. 26-31 y «Un tríptico de Ysenbrandt en la Casa del Cordón», ibíd. n.º 10, «La más antigua efigie de S. Teodosia en su ermita» en «Ecos de S. Teodosia» n.º 4, 1991.

(5) Recordemos la filosofía del humanista Nicolás de Cusa (1464) sobre el tema de la «Docta Ignorantia».

mías aparecen marcadas por expresiones personales y las excesivas complicaciones de personajes o atributos descomponen el equilibrio de las masas. Influye también la piedad mariana, que como ya indicamos en otro trabajo (6), se enriquece con nuevos matices, aunque los principales caracteres estuvieran ya fijados por la teología de los siglos anteriores.

Desde que en siglo V, los padres del Concilio de Efeso habían otorgado el título de «*Theotokos*» (Madre de Dios) a María; la piedad popular y los teólogos que así asumían su «*sensus fidei*» habían colocado a la Virgen María por encima de la condición humana; y este espíritu, diez siglos más tarde, que tendrá progresivamente a enaltecerla sin cesar, no había cesado en su fuerza.

En estos siglos el tema de la Inmaculada comenzaba a enardecer los espíritus (7) y eran muchos los que intentaban que el magisterio confirmase esta creencia.

Las gentes devotas no se contentaban sólo con venerar a María como la criatura extraordinaria que los textos litúrgicos asimilaban a veces audazmente en la liturgia occidental a la Sabiduría (8). Les agradaba enternecerse en el destino de la mujer que había dado a luz al Mesías y había tenido que ver y sufrir su muerte. Poco a poco, la atención se fue concentrando en las horas trágicas de esta maternidad; y después, en el siglo XIV, la emoción dolorosa eclipsó enormemente la contemplación serena de las «*Sedes Sapientiae*», existentes en imágenes como nuestras «*Andra Mari*»; tan cultivadas al final del románico y comienzos del gótico; olvidadas ya en el Renacimiento buscando en su lugar nuevas representaciones.

Las imágenes de la «*Piedad*» se multiplicaron y hallaron su lugar en muchos altares (9) aumentando más tarde en la escultura de comienzos del Barroco.

Si esto se daba en María, centro de la piedad popular en la Edad Media, en el caso de Jesús ocurre algo similar; la devoción del Cristo doloroso no data del final de la Edad Media como algunos afirman. La mayoría de los elementos están tomados de la tradición patristica (10).

Sus más bellos temas reaparecen en la mística cisterciense, y el conjunto fue enriquecido por los franciscanos con nuevas modalidades; extendida entre las masas desde el siglo XIII, esta forma de piedad

(6) «*Andra Mari, iconografía de las Vírgenes sedentes en el País Vasco*», en vías de publicación.

(7) Los franciscanos eran «*inmaculistas*» y los dominicos «*maculistas*», por otra parte el Concilio de Basilea en 1439 había declarado ortodoxa la opinión inmaculista, y esto algunos trataban de extender incluso a S. Ana.

(8) «*Proverbios*», 8, 22-31.

(9) Recordemos en España entre otras a la Virgen del Camino de León y a N.ª S.ª de Africa y otras similares. En Europa entre las más antiguas están las de Brno (Checoslovaquia) hacia 1385, la de San Lamberto de Düsseldorf (Alemania) hacia 1400, la de Maastricht (Holanda) hacia 1420 y la de la Abadía de Seon entre 1410 y 1420 de Bellaire (Bélgica) s. XIV *Borchgrave d'Altena*, «*Virges de Pitié de chez nous*» en «*Ann. de la R. Roc. de Archeologie de Bruxelles*» 1942-43, pg. 226.

(10) *San Ignac. de Ant. «Ep. ad Trall.»* 2, 1 y «*Ep. ad Haer.*» 3, 18, 6; y *Clemente de Alejandría, «Stromata»* 6, 9, 71, 2.

invadió los dos siglos posteriores, siendo su característica especial el elemento patético que siempre le había acompañado y que multiplicarían misiones y misioneros populares.

Ciertos espíritus modernos se inclinan a pensar que las calamidades de hambres, guerras, pestes y persecuciones religiosas que se abatieron sobre Europa a partir del siglo XIV, trastornaron la psicología colectiva y dieron lugar a una angustia, que halló en el culto a la Pasión una de sus manifestaciones principales.

Esta explicación asociada en muchos casos a las cofradías de flagelantes y disciplinantes, aunque sea seductora, no es suficiente. Afirmamos esto, a pesar de que a consecuencia de la Peste Negra (1347-1349) el arte recogió la herencia de las mortandades (11). Los esqueletos, cadáveres putrefactos, rostros carcomidos, etc., las figuras que partiendo de «*El Triunfo de la muerte*» (s. XIII y XIV) se multiplican en el Barroco español con las «*Vanitas*» y que llegan a veces a contemporáneos nuestros, como el pintor José Hernández (12).

A partir de estas manifestaciones parece que los artistas desearan recordar a sus semejantes y contemporáneos el fin que nos aguarda a todos los mortales en las postrimerías.

La contemplación del Jesús crucificado o azotado no tenía por único origen la delectación mórbida en el espectáculo del dolor, sino que se nutría de la meditación y contemplación religiosa del sentido profundo de la Encarnación y redentor de la Pasión.

La religiosidad de corte franciscano y las «*Meditaciones Vitae Christi*» del Pseudo-San Buenaventura o temáticas similares introducen en toda la iconografía de la Pasión un acento realista y patético.

Estas meditaciones enriquecieron y desarrollaron el conocimiento y sobre todo el sentimiento de lo que había sufrido el Salvador. Por ello nuevas imágenes habrían de traducir plásticamente estas revitalizaciones.

Desde el último cuarto del siglo XV, como veremos luego, aparecen en el Norte de Francia las representaciones de Cristo sentado en el Calvario, despojado de sus vestiduras, esperando a que los sayones unan los travesaños de madera de la cruz con un barreno y hagan también los agujeros donde meterán los clavos que sujetaran manos y pies (13). Esta escena que se verá en algunos retablos y pinturas de la época remarcará la devoción a las «*sagradas llagas*» muy difundidas por los franciscanos tras la estigmatización de San Francisco.

Aparte de todo esto, según los maestros espirituales más apreciados en la Edad Media, sobre todo San Bernardo y San Buenaventu-

(11) Valdeon, J. «El impacto de la Peste Negra» en «*La Peste Negra*» «*Historia 16*», n.º 56. 1970.

(12) «*José Hernández*». Catálogo para la Exposición del mismo título. Ed. Ministerio de Cultura. 1986.

(13) Devigne, M. «*La sculpture Mosane du XII au XVII siècle*». París Bruselas. 1932. Pag. 135.

## LA PASION DE CRISTO EN LA VIDA POPULAR DE LA EPOCA

ra, el sacrificio de Cristo no era sólo y únicamente la reparación y pago del pecado cometido por Adán y Eva (Gén. 3, 1-6), era también una muestra de su total entrega a los hombres y una lección de perfecta generosidad y anonadamiento «Kénosis» (Flp. 2, 5-11), Dios-Padre y el Señor Jesús esperaban que sus criaturas respondiesen con parecido reconocimiento a la abnegación manifestada por el Hijo.

Para estos autores no había cristianismo más verdadero que la adhesión a esta enseñanza; los buenos fieles se esforzaban en amar a Dios con parecido amor al que eran amados, escuela de la «*Devotio Moderna*». Ahora bien, siguiendo un «*tornar a lo divino*» de la temática amorosa de su época, la «*emoción*» se les antojaba de alguna forma como la manifestación privilegiada del AMOR.

Seguidores de San Bernardo de Claraval repetían que: «*un miembro que no siente ningún dolor cuando la cabeza sufre es un miembro gangrenado, y un cristiano insensible a la narración de la Pasión no puede salvarse por ninguna virtud*» (14). La «*Compassio Christi*» era el auténtico criterio de la piedad de la época, olvidando a veces algo tan cristiano como la justicia y la caridad.

Antecediéndose muchos años a Pascal, los devotos, en determinadas fechas se negaban a dormir durante el recuerdo de la agonía de Jesús y pretendían acompañarle durante su trágica pasión; de donde posiblemente parten costumbres como la «*Hora Santa*» y procesiones o estaciones de penitencia nocturnas en dichas fechas, más llenas muchas veces de sentimiento y folklore que de fe.

La «*Semana Santa*» o «*Semana Mayor*» era el tiempo en el que de una forma especial se recordaba el Calvario. El pueblo cristiano evocaba los sentimientos que habían evocado al Salvador; de forma especial de estas tres maneras: Asistiendo a los oficios de Jueves y Viernes Santo, escuchando sermones que por lo general duraban largas horas, como los llamados «*de las Siete Palabras*» o «*de la Soledad*» y contemplando imágenes de la representación misteriosa o representándola.

Pero en ciertas regiones la conmemoración del sacrificio redentor se extendía a todo el año. El viernes de cada semana era un eco del Viernes Santo. Las campanas de los templos repicaban con treinta y tres campanadas al mediodía para recordar a los cristianos la tragedia del Gólgota.

Aparte de ello, también otros días fueron entrando en el ciclo conmemorativo: el jueves se recordaba y meditaba en «la cena», más como despedida y como presencia eucarística, que como «mandato» del amor fraterno (Jn. XIII, 34-35), en funciones de «*Jueves Eucarísticos*» o «*Jueves Sacerdotales*»; el sábado se dedicaba a N.<sup>a</sup> Señora en su Soledad, recordando que sola ella mantenía la Esperanza mientras su Hijo reposaba en el sepulcro. En una determinada época se adelantaba la Resurrección al sábado a la mañana con lo que el sábado Santo acabó siendo día de «*corrida de toros*» o «*sábado de estreno*» cinematográfico.

(14) Entre otras obras de San Bernardo las «*Cartas*» y «*Sobre la Consideración*» dedicado a Eugenio III.

Incluso en ciertos ritos de la Santa Misa los fieles creyentes se complacían en redescubrir la repetición y significación de los suplicios sufridos por Cristo. Se recargaban de significados los movimientos del celebrante, los ornamentos con explicaciones etiológicas, todo recibía una reinterpretación adecuada: el tintineo de la campanilla antes de la consagración imitaba el roce de las cuerdas con la cruz al alzarla; la casulla o el alba, la túnica inconsútil que se jugaron «a los dados» los soldados, etc.

Se asociaba a cada hora canónica la memoria de una etapa de la Pasión. Los «*Libros de Horas*» con bellas ilustraciones y ricas miniaturas difundieron esta costumbre entre los laicos pudientes.

Las «*Vísperas*», sobre todo, destacaban por un recuerdo de los lamentos de María ante el cadáver de Cristo en su regazo, por lo que para orar ante ellos se multiplicaron las imágenes trágicas de la «*Piedad*».

Algunos espíritus piadosos relacionaron los sufrimientos de Cristo, con los aspectos máximos de la vida, no sólo con oraciones y ceremonias; Enrique Suso (15) meditando en las cinco llagas tomaba su bebida en cinco tragos o sorbos.

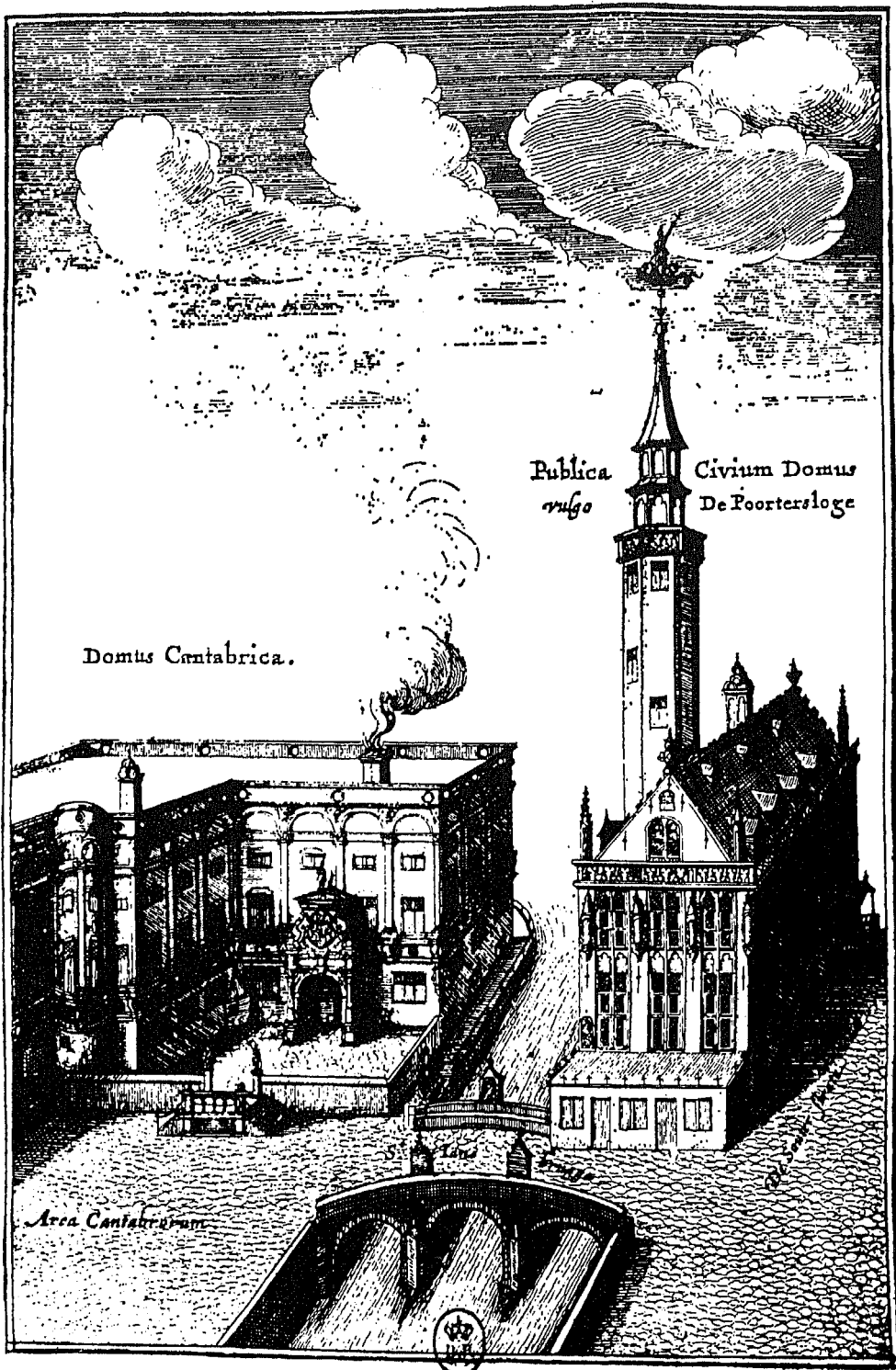
La veneración del Salvador podía leerse también en los signos que llenaban decorativamente los espacios. La cruz, símbolo y señal de los cristianos, de la Nueva Alianza, era en cierto modo lo que para los judíos había sido la «*Torah*»; de donde unos y otros obedecían el mandato bíblico: «*Escribirás mi ley sobre los dinteles de las puertas, la pondrás en tu frente y en tus manos*» (Dt. 6,8 y Ex. 13,9). Origen este de numerosas cruces y custodias eucarísticas grabadas en los dinteles de las casas a partir de esta época y hasta la Ilustración, como podemos encontrar numerosos ejemplos en el País Vasco, tanto en dinteles de caseríos como en decoración de arcas o «*Kutxas*».

Pero todo esto, acarrea a la larga un grave peligro para la piedad cristiana; la habituación: Debido a la saturación y sobreabundancia de todo esto, la emoción y la compasión corrían el peligro de diluirse. Con el fin de combatir este debilitamiento del fervor piadoso, se dedicaron los predicadores a buscar sin cesar nuevos motivos.

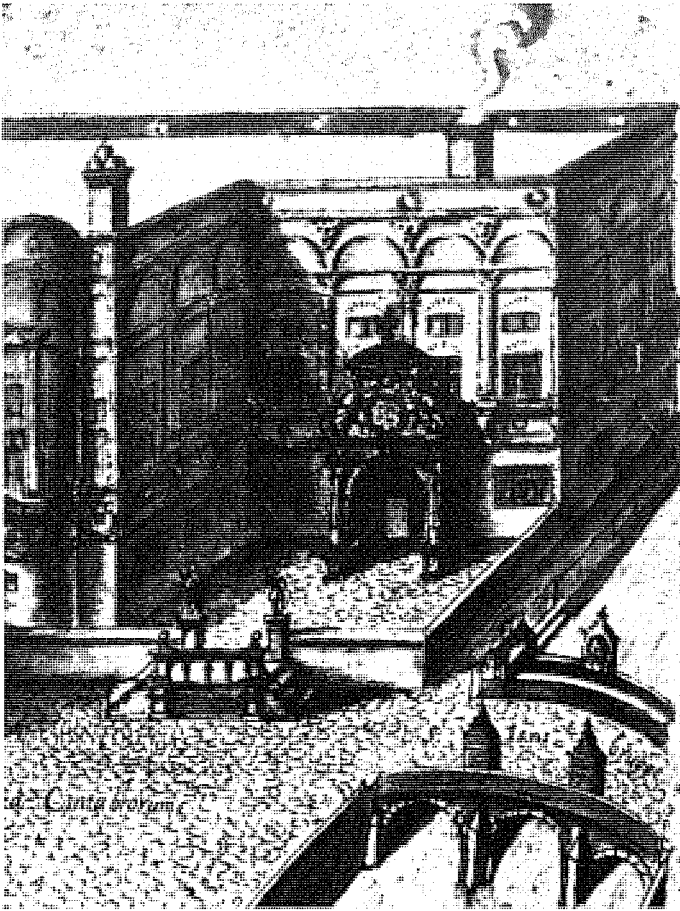
Realizaron un minucioso inventario de todos los tormentos sufridos por Cristo: se recontaron los pasos en la Vía Dolorosa, identificándose los lugares, señalados con estaciones, contaron los cardenales de su cuerpo y las gotas de sangre que derramó (16); describiéndose con tanta minuciosidad la Pasión que el clérigo Olivier Maillard afirmó en un sermón que Cristo había recibido en la Pasión 15.475 latigazos. En un clima de esta naturaleza no es de extrañar por otra parte que el pueblo bajo confundiese en ocasiones la religión con la superstición o la brujería.

(15) También llamado *Beato Suso o Seuse* (1295 ?-1366), «*Librito de la Eterna Sabiduría*» o «*Cien Consideraciones sobre la Pasión de Cristo*».

(16) Aparecen estos datos en numerosas obras sobre visiones, como las famosas «*Visiones o revelaciones de Santa Brígida de Suecia*» recogidas por su confesores y consejeros los monjes cistercienses, *Flavigny, Condesa de. «Santa Brígida de Suecia, su vida, sus revelaciones y sus obras»*. 3ed. Ed. Cuesta. Valladolid. 1913.



En Brujas, antigua casa del Consulado de Bilbao en dicha ciudad. Grabado del siglo XVIII.



"Domus cantábrica" y "Area Cantabrorum" de la misma ciudad de Brujas.



Grabado de Alberto Durero representando a "Cristo esperando la Crucifixión". (Hacia 1510-1515).



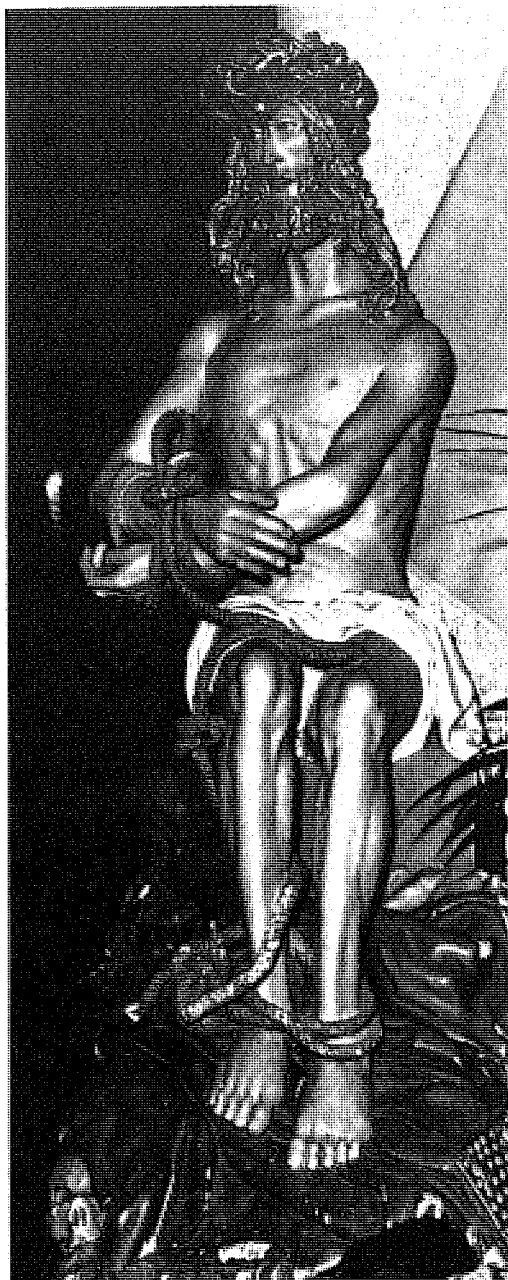


Imagen de "Cristo en la piedra fría" en Herfelingen, Bravante (Bélgica). Junto a los pies la calavera y a la derecha las "trabas".



"Ecce Homo". Imagen de Cristo en la piedra fría en el Convento de San Antonio de Vitoria. Sirve como paso procesional en Semana Santa.



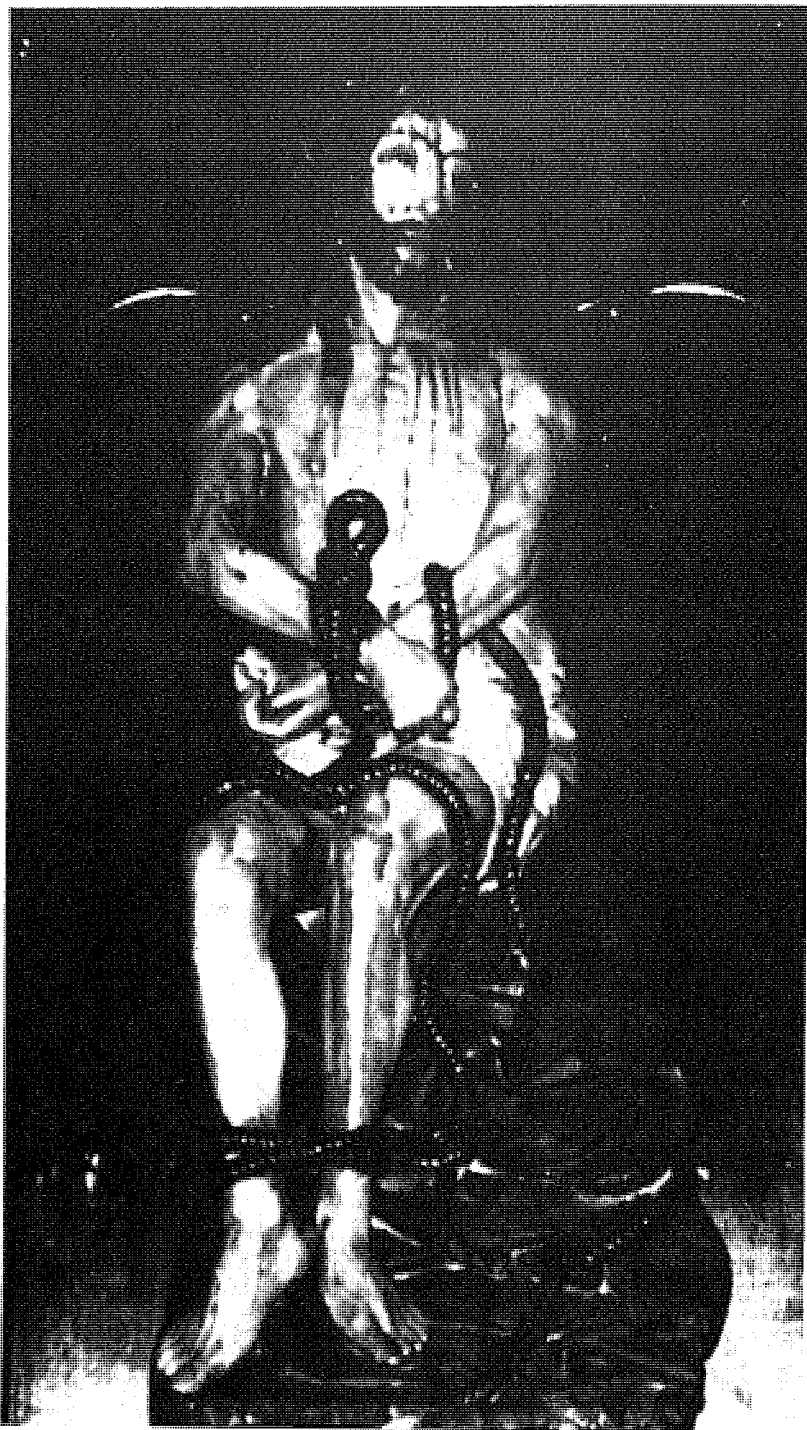
Detalle de la imagen de Vitoria, obsérvese en la soga que atenaza las manos como subliminalmente recuerda la serpiente que en este momento de la Pasión parece vencer al Salvador.



Detalle de la imagen de Vitoria, a la derecha en la parte superior se aprecia la Calavera que simboliza y recuerda el lugar del Gólgota.



"Cristo en la piedra fría" de l'Hôtel Dieu de Beaune (Francia). Puede apreciarse la talla de la corona de espinas, con todo su realismo y la filigrana de la soga que aprisiona las manos.



"Ecce Homo" de la Catedral de Bilbao.



Imagen popular de "Ecce Homo". Museo Diocesano de Santander, en Santillana del Mar. Su esquematismo y popularidad le dan a la talla un aire de intemporalidad.



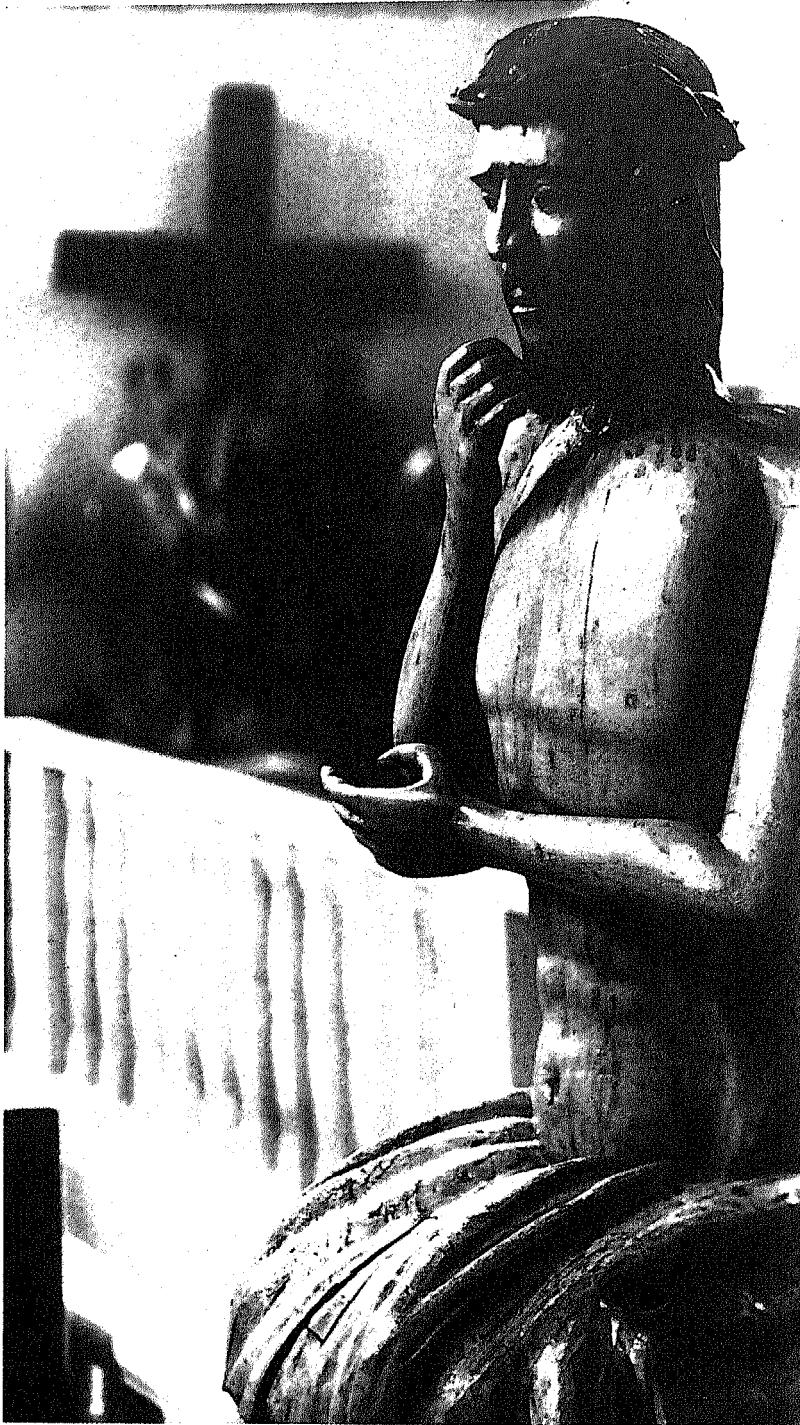


Imagen rusa de un "Ecce Homo" tradicional (Monasterio de San Bolis y San Glez)  
Rostov-Keliki (Yaroslav) Rusia.

También meditaron y calcularon las penas y sufrimientos morales. Se aplicaron a redescubrir todo lo que había aterrado a Jesús en el Huerto de Getsemaní (Mc. XIV-32-37); incluso con la multitud de condenados al Infierno que a lo largo de los siglos rechazaron con sus pecados o en cierto modo despreciaron la gracia de su sacrificio redentor.

Finalmente, esta época que mezclaba gustosamente «*el olor de la sangre y el perfume de las rosas*» (17) entremezcló la Pasión y la Infancia de Cristo con alusiones y símbolos paradójicos. El contraste agravaba la emoción y multiplicaba la compasión.

La exacerbada fe de la segunda mitad del siglo XV, quería además traducirse siempre y directamente en imágenes plásticas y sensibles que reflejan el simbolismo del maestro Eckhart (18) o del gran maestro flamenco del siglo XIV Juan de Rousbroeck (19).

## LA PLASTICA DE ESTAS VIVENCIAS

Los fieles recurrían a todas las imágenes para revivir la tragedia del Calvario. Para mostrar en un objeto visible el desbordante amor de Jesús, ya no basta en el siglo XV la cruz y el cordero; agregóse la devoción por el nombre de Jesús, que hasta parece amenazar y hacer sombra a la devoción de la Cruz, difundida por numerosas cofradías dedicadas a la Vera-Cruz.

Veían la necesidad de adorar bajo signos visibles lo no aprehensible en palabras, y por ello, como ya indicamos, creaban sin cesar nuevas imágenes (20): «*Virgenes con Cristo muerto en los brazos,*» «*Cristo en la piedra fría,*» como los que estudiamos aquí o complicadas escenografías representando la escena del Calvario (21).

Nacerían representaciones narrativas en trípticos o retablos con multitud de figuras, que anuncian el espíritu de nuestros belenes populares, en un plano vertical (22), y así como los primeros «*vía-crucis*»

(17) *Huizinga*. «*El Otoño de la Edad Media*». Ed. Alianza Universidad.

(18) Fraile dominico nacido hacia 1260, murió hacia 1327; acusado de herejía, vivió en París, Estrasburgo y Colonia, predicando muchísimo y dirigiendo espiritualmente religiosas y beguinas.

(19) Llamado «*El Admirable*» (1293-1381), fue seguidor de la doctrina del Pseudo-Dionisio y de Ricardo de S. Víctor. Es uno de los grandes teóricos y sistematizadores de la mística medieval.

(20) *Huizinga*, ob. cit. pág. 286.

(21) Recordemos los laboriosos retablos alemanes y flamencos del momento, con multitud de escenas y figuras en numerosas secuencias.

(22) En nuestro país, citaremos entre otros: el Calvario de la iglesia de San Martín de Segovia, o el grandioso de la Catedral de Sevilla. En el norte de la Península existen numerosos: En Guipúzcoa, el de la Coronación de la Virgen en Rentería (s. XVI) a modo de gran tríptico. (*Weisse*. «*Spanische Plastik*» I, pág. 190), el de S. Antón de San Pedro de Zumaya, con una gran desarrollo de la Pasión.

En Vizcaya, el retablo mayor de S. María de Lequeitio, de hacia 1510, otro en la sacristía y otro en la capilla de la «*Vera Cruz*». En Orduña el de S. Pedro en la capilla de su nombre de la parroquia de S. María (hacia 1524). En Alava el retablo mayor de N.ª S.ª de la Encina en Arceniega y hubo otro en Ibarra de Aramayona. (Quedan restos en un anticuario de Vitoria). En Santander las esculturas del retablo de S. María de Belén en Laredo, con influencias del círculo del pintor Roger van der Weiden.

trataban de reproducir con la mayor fidelidad posible el escenario descrito por los peregrinos de Tierra Santa; otros creaban una atmósfera cargada de tristeza y dramatismo. De la imagen del «*Varón de Dolores*» (Js. 53,2) sentado y abrumado esperando a ser clavado en la cruz, surgirá como imagen exenta el «*Cristo en la piedra fría*».

De estos momentos (s. XV) es una imagen del «*Ecce Homo*», de pie, de influencia flamenca que la encontramos en el cuerpo superior del templete-sagrario de La Encina en Arceniega (Alava) (23): tras las celosías afiligranadas se guarda la figura de Cristo, vestido con su capa o clámide roja, atada esta por un broche que recuerda las tablas de la Ley. (Un broche similar encontramos en una imagen de San Pedro en la iglesia parroquial de Langdorp, Bélgica) (24).

Había otros retablos que ofrecían a la meditación todo un rosario de símbolos, como el «*escudo de la Pasión*», armado con las armas o instrumentos de la Pasión.

También los sermones, los poemas y los cantos, algunos de los cuales fueron acogidos por el ritual, como el «*Stabat Mater*» (25) impresionaban al pueblo; en España a todo esto sumemos las escenografías de la Pasión (26), y recordemos las tallas articuladas de Cristo, propias de la ceremonia del «*desenclavo*» en el Viernes Santo, deposición del cuerpo de Cristo en el sepulcro, que todavía se conservan como celebraciones en muchos lugares, incluida Alava (27).

Una iconografía muy similar a la de Ibarra de Aramayona la encontramos en un bajo relieve en roble, quizás de manufactura más manierista, del s. XVI y de la región de Cleves (Alemania). Se ofrecía en venta en el XXXI Salón de Anticuarios de Bélgica, en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas. Bibl. «*50 Objets prestigieux XXXI Foire des Antiquaires de Belgique*».

(23) Esta imagen que se encuentra en un sagrario-templete, al lado del Evangelio, del retablo de Arceniega, citado en la nota anterior, era utilizada en las procesiones de Semana Santa; en 1766 la encontramos todavía citada por ello:

...«*más 120 reales que entregó a Andrés de Villa, maestro arquitecto y entallador por la ocupación y trabajo de componer y asegurar los movimientos de la tramoya de las arañas y cortinas de N<sup>a</sup>. S<sup>a</sup>., y poner su torno nuevo y bajar del Pretorio al Ezeomo...*»

(«*Libro de Fábrica y Mayordommos de S<sup>a</sup>. S<sup>a</sup>. de La Encina*» (1625-1804).

Otra imagen similar en la Catedral de Palencia, «*Eccehomo*» (170 cm.) atribuirle a Gil de Siloé. (Vid. «*Las Edades del Hombre, El Arte en la Iglesia de Castilla y León*». Valladolid, 1988, pág. 115, fig.55).

(24) Esta imagen, titular de la iglesia de Langdorp, cerca de Diest, está tallada en el taller de Hendrik Rosen, en Lovaina, a comienzos del s. XVI; a este autor lo encontramos documentado en 1504. «*Kerkelijke kunst in het oude Landdecaanaat Diest*». Diest 1982. (Se trata del catálogo razonado de una exposición).

(25) Himno litúrgico que se leía como «*secuencia*» en las misas de las fiestas dedicadas a la Virgen de los Dolores. Se ha atribuido a varios autores, entre ellos a S. Gregorio Magno, S. Bernardo, S. Buenaventura, Juan XXII, Gregorio XI e Inocencio III. Actualmente la opinión más probable la hace de Jacopone de Todi (1230 ?-1306). En la Edad Media, junto a las Letanias y el «*Miserere*» era canto indispensable en las procesiones de penitencia, y según algún cronista lo cantaban incluso los herejes flagelantes.

(26) Recordemos los «*Dramas de Pasión*» de la literatura medieval.

(27) Berantevilla, Lagrán, Laguardia y Menagaray en Alava todavía los conservan, alguna de estas localidades con acompañamiento musical de la época; lo han tenido hasta muy recientemente Espejo, Salvatiera y Salinas de Añana.



## CRISTO SOBRE LA PIEDRA FRIA

Como ya hemos indicado, la contemplación del Salvador lacerado no tenía por única finalidad despertar y mantener la emoción; robustecía la fe: Cristo con su muerte y posterior Resurrección había redimido a todos los hombres.

Los cristianos hallaban la seguridad más sólida contra el mal y el infierno, en el triunfo de Jesús, continuamente omnipresente en el Crucifijo, que pasaría a ser de elemento y señal de penitencia a premio y señal de distinción en las condecoraciones («Gran cruz de...»).

De entre estas imágenes que evocan la Pasión se encuentra esta figura del Salvador coronado de espinas, casi despojado de sus vestiduras, cabizabajo y apesadumbrado, sentado sobre una roca. Tiene sólo el manto de la cintura para abajo y sobre éste o sobre la roca aparece la simbólica calavera del Gólgota (Mt. 27-33).

Se trata, como bien demostró Emile Mâle (28) de Jesús condenado a muerte, esperándola, después de haber llegado al Monte de la Calavera y contemplando además, cómo sus verdugos preparan el patíbulo de la Cruz.

Pero el primitivo sentido de estas imágenes (s. XV y primera mitad del s. XVI) se perdió a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Muchas de estas imágenes, como la de Vitoria, revestidas de un manto y provista de una caña fueron utilizadas y veneradas como «*Ecce Homo*» o «*Cristo de las injurias*»; tal es el caso de las tallas de las iglesias de S. Sulpicio de Diest, la de Hougarden, San Nicolás de Bruselas, San Pedro de Anderlecht, la de N.ª S.ª de Lombeek (29) y S. Loup de Namur.

Otras veces estas esculturas fueron presentadas como «Jesús en el pretorio».

De este modelo o producto, aparte de las ya citadas, podemos añadir: en los Museos Reales de Bruselas, una talla procedente de la región de Brabante del círculo del «maestro del retablo de Lombeek» (30) de buena factura aunque de hechura rígida y con expresión conmovedora; el de Bouvignes (31) de ejecución más seca y sobria; el de San Vicente de Soines (32) más elegante que recuerda el Cristo de S. Alpin de Chalons Sur Marne, fechado en 1529 y al ya citado de S. Loup de Namur.

También mencionaremos entre otros de carácter todavía gótico: en Lovaina: los de las iglesias de Santiago, San Pedro, Hermanas Negras y el del Hospital (33). De estas imágenes de factura brabantona, el primero, tercero y cuarto podemos situarlos en el último cuarto del siglo XV y el segundo hacia 1510.

(28) Mâle, E. «*L'Art Religieux a la fin du Moyen Age en France*». París 1924, págs. 94 y ss.

(29) En N.ª S.ª de Lombeek, Roosdal, Lam. 42 de «*Belgique, trésors d'art*». Bruselas 1941.

(30) «*Sculptures conservées au Pays Mosan*», fig. 65.

(31) De Vigne, M. ob. cit. y «*Le Bon Dieu de Pitie*» (Bruselas 1926).

(32) «*Le Mobilier de l'Eglise de S. Vicent de Soignes*» en «*Bul. de Soc. Royale d'Archéologie de Bruxelles*», 1930, pág. 105-107.

(33) «*Notes pour servir a l'Inventaire des Ouvres d'art du Brabant*». Bruselas 1941.

Este último grupo de imágenes nos invitan a pensar en la existencia de talleres de santeros, que recuerdan el caso de las «chuletas» de Malinas, que si bien no las realizarían en serie; sí que lo hicieron repetitivamente, como nos lo muestra el profesor J. Crab (34).

Otras imágenes de Cristo esperando a la muerte o «Cristo sobre la piedra fría» se encuentran en Aarschot, Peer (35); Sint Truiden: iglesia de S. Gandulfo e iglesia de los Hermanos Menores (36); en Kolen Kerniel (37); en Diepenbeek (38); en la parroquia y cementerio de Binche; en Corbais; en Mellerery; en Brain el Alleud; en el Museo Gruuthuse de Brujas; en S. Waudru y S. Nicolás de Mons; en Leau; en Nivelles (39); en Grand Bigard; en Gaasbeek (40); en S. Catalina de Hautthem; en las clarisas de Korbeeklo (41); en S. Joriswinge en Bierges, en Kerniel Borgion (Limburgo) (42), una de muy pequeño tamaño (30 cm.) en el Museo Vlesehuis, de Amberes.

También se pueden contemplar en la iglesia de Vieux-Heverle (43) en el Museo de Soignies; en Herfelingen (44); en Peer; en el Hofstade de Alost; el ya citado de Gembloix; en Wortel; en Elouges; en Baudour en N.ª S.ª de Namur; en Leuze; en Natoye; el de Aische en Refaille; en Neeroeteren; en Tongren; en Hakendover (45); en el Hotel-Diev de Beaune (Francia) y en diferentes colecciones particulares.

Existía una de las citadas imágenes en el «beffroi» de la iglesia de Hal sustituida en la actualidad por otra sin carácter, moderna.

Estas efigies se suelen confundir con las que reciben la advocación de «*Ecce Homo*» («He aquí el hombre») palabras pronunciadas por P. Pilato (Jn. 19-5) gobernador romano de Judea, al presentar a Jesús ante la muchedumbre judía, que se agolpaba pidiendo su crucifixión. La escena del «*Ecce Homo*» recoge el momento siguiente a la coronación de espinas y flagelación.

DE «EL CRISTO EN  
LA PIEDRA FRÍA»  
AL «ECCE HOMO»

(34) Crab, J. «Het Beeldsnijcentrum leuven en zijn stillkenmerken» en «*ARCA Lovaniensis*», n.º 2, 1973, pág. 32 y 33.

(35) «*Het Kerkelijk mubilair in de Limburgsche Kempen*», fig. 9.

(36) «*De l'Influence de l'Art brabançon dans l'Ancien Comté de Looz*». Bruselas Ballieu 1942. fig. 15.

(37) «*Sculptures conservées au Pays Mosan*» fig. 67.

(38) «*De l'influence de l'art brabançon dans l'Ancien Comté de Looz*» fig. 14.

(39) Imagen del siglo XVI, en piedra pintada, llamada popularmente «*Vieux Bon Dieu de pitié*», ante el que el Viernes Santo se cantan los «*improperios*». Geuze. J. «*Nivelles en Roman Pays*», s. f. págs. 67 y 68 y Cheron, M. «*Le patrimoine mobilier de la Collegiale de Sainte Gertrude de Nivelles*». 1985. c. f.

(40) Van Eeckhoudt, L. «*Het oude Land van Edingen en omliggende*», 1981. «*De Christus op-de-Koude-Steen te Gaasbeek*», in: HOLVEO p. 174-179. y Renson. G. «*Le Chateau-Musee de Gaasbeek*», 19.

(41) Crab, J. ob. cit.

(42) De hacia 1500, y de 80 cm. de altura.

(43) Maeer, R. «*Bull. de la, Com. des Monuments de Brabant*». 1920 págs. 100 y ss. y Devigne, M. «*Le sculpture mosan*». pl. XXXVII.

(44) Van Eeckhoudt, L. «*De Christus-op-de-koude-Steen van Herfelingen*» en «*Het oude Land van Edingen en omliggende*». 1980 págs. 209-224 y Borchgrave d'Altena. «*La Passion...*» pag. 3.

(45) Van Eeckhoudt, L. «*De Christus-op-de-koude-Steen in de kerk van de Goddijlike Zaligmaker te Hakendover*», in: *Liber Amicorum Pael Dewalhens. Bijdragen tot de Geschiedenis van Tienen*» (Tienen 1984) p. 99-105.

Iconográficamente, Cristo aparece como un reo, coronado de espinas, con el manto color púrpura o rojo, maniatado y con una caña en las manos como cetro, atuendo con el que fue vestido por los verdugos como mofa por la acusación de ser «Rey de los Judíos» (Mc, 15-17).

Este tema que fue raramente representado antes del siglo XV, alcanzó su mayor desarrollo en el manierismo, romanismo y barroco. Conocemos el caso de la existencia de estas imágenes de devoción en manos de particulares del s. XVI; en 1550 Juan de Arriola, pintor vecino de Vitoria, tenía una de estas tallas del «*Ecce Homo*»; otra imagen de este tipo queda como remate de un antiguo tabernáculo romanista en Lacervilla (46), también encontramos como relieves en numerosas puertas de sagrarios romanistas, como el de San Román de San Millán, Alava (47).

La confusión con el «*Cristo en la piedra fría*» parte de la postura y los atributos de la crucifixión; sobre todo de la corona de espinas, aunque en el tipo de imágenes que estudiamos no aparecen la caña ni el manto.

Esto se debe a la similitud de este pasaje en el pretorio, con el que tuvo lugar en el «*expolio*» (Mt. 27,31) (48).

El «*expolio*» representa el momento previo a la Crucifixión y a la «piedra fría», en el que Cristo fue despojado violentamente de sus vestiduras, mientras la cruz yace en tierra, como objeto de los últimos preparativos de los sayones.

Este tema del «*expolio*» alcanzará su mayor desarrollo y momento devocional a partir de la literatura piadosa del siglo XVII; se destinó especialmente a la decoración de las sacristías, por ser el lugar donde el oficiante se reviste y desviste antes y después de los oficios litúrgicos; podemos recordar el gran cuadro del Greco de la sacristía de la catedral de Toledo.

## LAS IMAGENES

En estas efigies, Jesús se halla sentado sobre una piedra, que hace referencia a la roca del monte «*Gólgota*», que por su forma de roca pelada recordaba a una calavera; sus manos están atadas por una soga que las atenaza, a veces incluso hasta los pies en grandes rosetas; sogas o cuerdas trenzadas que recuerdan sibilinamente a la serpiente del pecado que en dichos momentos parece vencer al Justo, a sus pies a veces encontramos también una calavera.

Entre las imágenes de «*Cristo en la piedra fría*» se distinguen las realizadas en la región del Mosa, de las creadas en Flandes o Brabante.

(46) «*Exposición-Homenaje a Fray Pedro de Urbina*». 1986 en Berantevilla (Alava). Esta imagen tiene unos 50 cm. de altura.

(47) Portilla, M. *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, t. V, pág. 691, fot. 609.

(48) Narrado con detalle en los *Evangelios Apócrifos*, sobre todo el de Nicodemo o las apócrifas «*Acta Pilati*»; fue objeto de gran fervor popular y pasó a una de las escenas del «*Vía Crucis*». Sus grandes propagadores fueron Vicente de Beauvais y Jacobo de Voragine.

En realidad desde el punto de vista iconográfico no hay grandes diferencias entre unas y otras.

A veces como en el Cristo de San Martín-Lennik (49) lleva una inscripción en flamenco «*Jesús Van Nazareen*»; esta imagen es en sus ataduras muy similar a la de Boivignes.

Este tipo de representaciones lo encontramos ya en grabados, como uno de Alberto Durero (1471-1528) realizado en 1511 y existente en la Biblioteca Nacional de París (50). También lo encontramos en las Miniaturas o iluminaciones de los Libros de Horas del siglo XV y comienzos del siguiente, «*Libro de Horas de Margarita de Cleves*» (51). También en pinturas del ciclo de la Pasión del siglo XV y comienzos del XVI, como alguna de Bernard Van Orley y algún tríptico como el de la Pasión de la iglesia de San Pedro de Hamburgo (52), pero extraña no aparezca en pinturas flamencas de la época, que representan escenas de la Pasión (... Brueghel, el Bosco, etc...).

Incluso lo encontramos en tapicerías y bordados, como un tapiz de la iglesia de Santiago de Lovaina (1520-1530) (53), y en retablos de madera, propios de Brabante como el del tesoro de S. Servais en Maestricht Clausen (54), pero también en España como el monumental de la Catedral de Sevilla.

Estas imágenes como ha recordado de Wert (55) y nosotros hemos reflejado, aparecen al final de la Edad Media. La más famosa de estas imágenes de Cristo sentado en el Calvario se conoce bajo la advocación de «Bon Dieu de Pieté», o «Bon Dieu de Giblot» o «*Giblou*» («*Gembloux*») localidad donde se venera y donde fue considerado como milagroso en el siglo XVII.

El original de esta escultura, muy reproducido desde el gótico, más tarde se multiplicaría conservando un carácter arcaizante.

De este tipo de imágenes existen dos versiones: en una de ellas lleva atadas con una gran sogla las manos y los pies; es el caso de las imágenes de Herfelingen (56), Sint-Martens-Lennik (57); Museo de Bellas Artes de Bruselas; Soignies; Beaune; Chatelot; Nivelles; Bouvignes; Sormey (Yonne-Francia); Vitoria y Bilbao.

(49) *Van Eeckhoudt, L. «De Christus-op-de-koude-seteen op het kerkhof te Sint Martens-Lennik», in «Bijdragen tot de Geschiedenis van Lennik», Reeks II, p. 120-125.*

(50) En la contraportada del libro de Meille. *J. M. «La image de Jésus dans l'histoire et dans l'art». Ginebra, s. f. Ed. Jeheber, s. f.*

(51) «Picrpont Morgan Library» de Nueva York. ms. 945.

(52) En la capilla de Santa Bárbara (0,83-1,25) figurando una representación en la «*Coronación de Espinas*».

(53) Sus medidas 55-47 cm.

(54) *Clemen. P. «Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz». Kreis Wittli. pl. 3. fig. 25.* Un retablo de Amberes, de hacia 1480, ofrecido por el prior Jean van Eindhoven, de Bravante, en el convento de Claussen. Este conjunto es similar a los del círculo de Bruselas, y está consagrado a la Pasión.

(55) «*Le folklore Brabançon*», n.º 11, 1911, pág. 209.

(56) «*De Christus op de Koude steen van Herfelingen*» de L. *Van Eeckhoudt* en «*Het oude Land van Edingen en omliggende*» n.º 4, 1980 (pags. 209-224).

(57) Vid. nota 49.

## ANTECEDENTES

En el otro modelo aparecen con solamente las manos atadas: Binche Fleurus; Silly; Mons; Sint-Truiden; Diepenbeck; Oplinter; Meigen (Holanda); Tongren; Malinas; Lens; Brujas (Gruuthuse); Keizerberg de Lovaina (58); Museo Cluny de París y Burgos (Catedral), (España).

Esta iconografía perdurará hasta mediados del siglo XVIII; en la pintura también; todavía en el siglo XVII la encontramos en una pintura sobre cobre de la iglesia de San Sulpicio de Diest (Bélgica) atribuida al círculo de Franz Francken II (1538-1642), en la que representa a Cristo en esta escena, rodeado de una orla con otras escenas alusivas a la Pasión, en una iconografía que recuerda a J. Brueghel II (1601-1678), (59).

## EN ESPAÑA, OTRAS DERIVACIONES

Entre otras imágenes exentas de esta advocación en nuestro país se encuentran las de la capilla de S. Enrique de la Catedral de Burgos, 160 cm. de altura (60); la de la Catedral de Santiago en Bilbao y otra en la iglesia de San Felipe de Zaragoza (61). El Cristo de la Laguna en Tenerife (Canarias). Otra imagen de devoción más pequeña, como la del monasterio de Vileña, existió en los pueblos de Marinda y S. Eulalia (Alava) y que posiblemente fue importada de Amberes o Malinas; conocemos otras más en manos de particulares (62).

(58) Idem. en «Loven Boven» 1978-1979, n.º 2, pags. 19-25.

(59) Catálogo de «Kerkelijke Kunst in Het Oude Landdecaanaat Diest». 1982. Diest. pág. 103, fig. S-3.

(60) Martínez Sanz. «Historia del templo Catedral de Burgos». Burgos. 1866, pág. 99-102.

Rico Santamaria, M. «La Catedral de Burgos, Patrimonio del Mundo» Vitoria. 1985, pág. 295. Describe: «...un hermoso Ecce Homo...».

Lopez Mata. «La Catedral de Burgos». Burgos 1966, pág. 198-208 y en el Catálogo de «Paus Adrianus VI». Utrecht, 1959, pág. 156.

(61) Esta imagen de Zaragoza, del último cuarto del siglo XV (153-50 cm.) se venera desde 1684, fecha en la que se descubrió en el último cuerpo de un retablo cuando fue desmontado con motivo de unas obras: «Grande favor recibió del cielo la ciudad de Zaragoza el año de 168... en el que al renovarse la parroquial de San Felipe, sucedió el felicísimo hallazgo de la Santa Imagen del Santo Ecce Homo, estuvo esta sin tener de ella noticia alguna, colocada en el último cuerpo del retablo del Altar Mayor, y al quitar éste para derribar la Iglesia antigua se halló en él la S. Imagen, grande fue la alegría, que universalmente tuvieron los devotos, luego comenzaron a venerarla, y el Señor con liberalidad Divina a dispensarles muchos y singulares beneficios: La S. Imagen es de roble, tan dolorosa y expresiva del original, que parece la formaron manos de los Angeles» (Fr. Roque Alberto Faci. «Aragón, Reyno de Christo y Dote de Maria SS.ma.». Zaragoza, 1739. imp. de José Fort).

Sala Valdes, M. de la. «Estudios históricos y artísticos de Zaragoza». Imp. Hospicio Provincial. Zaragoza, 1933.

Abinzana y Broto. «Documentos para la Historia Artística y Literaria de Aragón, procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza, siglos XVI-XVII». Ed. Patronato Villahermosa Guaqui. Zaragoza. 1917.

Abbad Rios, F. «Estudios del Renacimiento aragonés» en «Archivo Español de Arte» n.º LXXV. Madrid, 1946.

VVAA. «El Espejo de Nuestra Historia». Zaragoza, 1991, pág. 518.

(62) Una imagen de un metro aprox. de este estilo aparecía como sustraída en la sección «Expolio» de la revista «Antiquaria» 1984, n.º 6, y otra de factura más dulce aparece en el «stand» de Galicia, n.º 32 de la misma revista. En la ermita del «Cristo de los pasos» de Mondéjar (Guadalajara) entre las figuras llamadas popularmente «los judíos» se encuentra una talla muy popular de este estilo, fechable en el siglo XVIII. Revista «Viajar», n.º 52, 1983, pág. 86-88, «Los Judíos de Mondéjar».

Este mismo modelo, sin duda por influencia de escultores, flamencos o nórdicos, como ya hemos citado, se halla en el retablo mayor de la Catedral de Sevilla (63) y aparece esporádicamente también en otros ejemplos hispano-flamencos de comienzos del siglo XVI.

En pintura lo encontramos en una original de Alonso Cano que existía en la capilla de la Real Congregación del Santo Cristo de la parroquia de S. Ginés de Madrid; llamado «Cristo de la Humildad», en la que se ve a Cristo esperando le preparen la cruz, acompañado de la S<sup>a</sup> Virgen y San Juan. Esta pintura sirvió en 1802 de modelo para el premio de grabado que la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando convocó, y lo obtuvo Manuel Alvarez de Mon; el premio consistió en una medalla de oro de una onza de peso (64).

Reconversiones de este tema en «*Ecce Homo*» las encontramos en reinterpretaciones muy cerca de nosotros, como la que existe en la parroquia de Salinas de Añana (Alava), de carácter muy basto y casi un «maniquí» popular; otra más significativa en el Museo de Arte Religioso de Santillana (Cantabria), esta de gran ingenuidad y popularidad, ambas del siglo XVII (65).

El denominado «*Ecce Homo*», del Museo de Arte Religioso «Regina Coeli» de Santillana, es una pequeña imagen popular de 32 cm. de altura.

Esta imagen de madera, apenas policromada y de talla muy sencilla y tosca o rústica, no tiene apenas desarrollo o estudio de la anatomía humana.

Parece una reinterpretación, al gusto hispano de las imágenes flamencas; aunque no conocemos ninguna imagen original de «Cristo en la piedra fría» en Cantabria, donde podría haberse inspirado el santero popular antes de esta talla.

Es muy probable que imágenes de este tipo existieran en numerosas iglesias de esta región, tan relacionada con los Países Bajos en los siglos pasados como ya hemos indicado.

La imagen de Salinas de Añana (de 1 m., aproximadamente) es de un origen más tosco o popular todavía; por lo que es de más difícil catalogación en cuanto a la fecha; posiblemente de los siglos XVII o XVIII. Tiene sus rasgos eminentemente populares y estilizados, un cuerpo esquemático de los llamados de «*maniquí*». Suele ser sacado cubierto de vestiduras en las procesiones de Jueves y Viernes Santo.

Si tenemos en cuenta que a finales del siglo XV (1442-1445) incluso lograron llegar, aunque deformadas, ciertas corrientes religiosas relacionadas bien con Huss o Wicleff, con los begardos o «*beguinas*» o «*los Hermanos del Libre Espíritu*» al País Vasco, dando lugar al curioso fenómeno de «*los herejes de Durango*» (66); no es de extra-

(63) Duran Sampere. «*Escultura Gótica*». T. VIII de «*Ars Hispaniae*». Fig. 369, pág. 384. del flamenco Pieter Dancaert (1483). VVAA. «*El retablo mayor de la Catedral de Sevilla*». Sevilla 1984, ed. Caja de Aho. de Sevilla.

(64) Wethey, H. E. «*Alfonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*». Alianza Forma. n.º 35, pág. 119, fot 44. cat. n.º 21. Madrid, 1983. Carrete Parrondo, J. «*El Grabado*». Ed. Planeta. 1985, pág. 56-57.

(65) Zamanillo, F. «*Museo Diocesano Regina Coeli, Santillana*», 1964. Santander. Pag. 24.

(66) Marlasca, R. «*Las Utopías Comunistas en la Edad Media*». 1975.

ñar que más fácilmente se tratarán de reflejar y reproducir corrientes estéticas o imaginería popular, llegados las originales bien como esculturas, bien por grabados, o xilografías.

Posiblemente sea también, en su origen, una reinterpretación de esto, la «Piedad» (Cristo muerto, sostenido por los ángeles) que fue realizada por Diego de Siloé para el retablo de Santa Ana de la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos (67). También aparece en un relieve del retablo de la Dolorosa de la parroquia de San Vicente de la Sonsierra (68), (Rioja) en madera policromada, plasmada en el momento que recuerda la «*Coronación de Espinas*»; si la aislamos de los personajes del conjunto (la figura de Jesús en alto relieve de hacia 1555 es atribuible a Simón de Bruselas o a Juan de Beaugrant) (69).

Una figura similar, en bulto redondo, se halla en el segundo cuerpo del retablo de N.ª S.ª de la Paz de la Catedral de la Redonda de Logroño, en la capilla que para su enterramiento construyera Diego Ponce de León. Este retablo parece estar hecho en 1541 por un cierto «maestre Hanse de Bolduch» que también trabajó en Alberite, Ocón y Cenarruza, y que era de origen flamenco.

También hallamos iconografías similares en Andalucía cerca del ambiente y círculo de Martínez Montañés y Alonso Cano, como en los «*Ecce Homo*» de los sacerdotes-escultores hermanos García, existentes en varias iglesias y colecciones de Granada (70).

Estas imágenes perdurarán hasta el Neoclásico, reasumido por el arte español; entre nosotros, en Alava, la imagen del «*santero de Payueta*» en Betoño; y en Asturias, una que se encuentra en la fachada de una casa de Lastres (71).

## LA IMAGEN DE VITORIA

La talla, de fuerte realismo, es de madera policromada, y mide 1,78 m. de altura (72).

Jesús aparece sentado sobre una losa de piedra, que descansa sobre un montículo, al pie de donde ha llegado con su cruz.

El nombre del monte se representa por una calavera que aparece en la parte baja, a la izquierda de Cristo (derecha del espectador).

El maestro está despojado de sus vestiduras, cubierto solo por el «pañó de castidad»; sobre la losa o piedra cuelga a ambos lados el manto, que cae bajo sus pies en pliegues.

(67) Rodríguez Culebras, R. «*El rostro de Cristo en el arte español*» Ed. Urbión 1978, pág. 102.

(68) Colección de diapositivas «*El Renacimiento en la Rioja*», n.º 39. Logroño, 1984.

(69) Barrio Loza, J. A. «*Los Beaugrant*», Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1984, pág. 129.

(70) Orozco Díaz, E. «*Los Hermanos García, escultores de Hece Homo*», Bol. de la Univ. de Granada, II, n.º 30, 1934 y en *Catálogo de la Exposición de Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid 1972.

(71) Para la imagen de Betoño del «*Santero de Payueta*», ver «*Catálogo Mon. Dio. de Vitoria*», t. IV, pág. 305-fig. 436. (Uno muy popular se encuentra en la fachada de una casa de Lastres (Asturias). Revista «*Viajar*», n.º 14, 1979, pág. 30-32. «*Lastres, un pueblo de Asturias*».

(72) «*Catálogo Mon. Dioc. de Vitoria*», T. III, pág. 240 y fig. 419. Stepper, J. K. «*Actividades Lovanienses en Alava*» en «*De Academische Tijdschen, Katholiek Universiteit te Leuven*». Dic. 1970 y Enero 1971.

Sus manos y pies están atados por una gruesa y serpeante sogas que hace un gran nudo o roseta como en los primeros prototipos.

La cabeza de Cristo está tocada por la corona de espinas (rehecha en la última restauración); su rostro de expresión triste y melancólica, inclina sus ojos hacia su izquierda; la barba es muy rizada, y sobre sus hombros cae una cabellera en gruesas guedejas o bucles torneados casi a modo de tirabuzones.

Tanto en los brazos como en las piernas se aprecia bien la anatomía, en la que se aprecian tendones y venas amoratadas. Se aprecia también la estructura ósea en las marcadas clavículas y en las costillas del pecho.

La parte posterior de la imagen se encuentra vaciada para disminuir peso y movimiento en la madera.

En otras imágenes de Brabante (73) suele aparecer a sus pies un instrumento de martirio (trabas), taco lleno de clavos que golpea los pies en el camino hacia el Calvario. Este elemento que aparece en las figuras de algunos calvarios y retablos, no aparece aquí, ni en las imágenes de Burgos y Bilbao.

Se encuentra en un retablo de factura moderna, en la capilla del Cristo del Amor, colocado en un segundo cuerpo, sobre otra imagen de Cristo, atribuida a Guiot de Beaugrant (74), en la Catedral del Señor Santiago.

Mide 1,45 m. de altura y recibe el clásico nombre de «Ecce Homo»; es de madera policromada y ha sido restaurado tras las inundaciones de agosto de 1983, en que lo cubrieron las aguas y sufrió algún leve daño.

La factura y composición es la tradicional; el cabello aparece muy ensortijado y la cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda.

En el asiento de la roca no aparece la calavera alusiva al Gólgota; se aprecia muy realista la musculatura en brazos y piernas, el sistema óseo en las costillas y las venas, con nervaduras inflamadas en las mismas; gruesas lágrimas se desprenden de sus ojos.

Podríamos fecharla como algo posterior a las de Burgos y Vitoria. Recuerda por su porte y trenzado de las sogas y quizás tenga relación con las lovanienses de este tipo producidas en aquella ciudad y estudiadas por J. Crab (75).

Imágenes similares a estas de «Cristo en la piedra fría», o a ciertas imágenes ya indicadas del «*Ecce Homo*» son las denominadas del «*Cristo de las Angustias*».

## IMAGEN DE BILBAO

## OTRAS IMAGENES

(73) Retablo de la Pasión de Iegs Vermersch. (1490-1500?). Muscos Reales de Bruselas. inv. n.º V, 198.

(Dervaux, -Van Ussel, G. «Retables en Bois» Bruselas, 1977.

(74) «Monumentos Nacionales de Euskadi: Vizcaya». 1985. T. III, pág. 95.

(75) Crab, J. *ibid.*, pág. 9-43 y fig. 17-18.



En éstas también se encuentra el Salvador sentado, casi desnudo, en actitud pensativa, apoyando su brazo sobre la rodilla derecha y su mano en la mejilla, anticipando en alguna forma la figura del «Pensador» de Auguste Rodin (1840-1917).

La imagen más antigua que recordamos es «*El Cristo de las Angustias*» del artista polaco Stanislaw Koziarski (1492) hecho en terracota negra vidriada (76).

Una bella imagen de madera policromada de procedencia española, aunque de propiedad particular apareció en el n.º 400 de «*Arte Fotográfico*» de abril de 1985, como portada, pero sabemos que estos modelos son innumerables en toda Europa dentro del arte popular.

Recientemente hemos hallado otra similar en el Monasterio de San Boris y San Gleb cerca de Rostov Veliki de Yaroslav (Rusia), de 1 m. aproximadamente de altura, identificada allí como «Cristo esperando la sentencia». De factura popular y fechable en el siglo XVIII (77). Nos hallamos en este caso en el corazón de la Rusia europea, círculo «del Anillo de Oro», junto al lago de Cérnoe Ozero, y sabemos la existencia en aquellas regiones de numerosas imágenes similares y de factura popular en bulto redondo (s. XVII-XVIII) de la denominada «escuela de Perth», llenas de expresionismo.

## CONCLUSION

La pequeña historia de estas imágenes nos muestra cómo un modelo iconográfico puede ir variando no sólo en su advocación sino también con una misma forma plástica en una nueva interpretación de su mensaje y contenido.

Estas imágenes de «Cristo en la piedra fría» nacidas de las devociones populares surgidas de relatos semiapócrifos en el «otoño de la Edad Media» irán tomando una nueva advocación y un nuevo lugar en el relato y en el paisaje de la Pasión.

Transformadas en «Ecce Homo» por la devoción y la talla popular, servirán de modelo iconológico que lo presentará sentado frente al pueblo, revestido a veces, y que proliferará en la imaginería religiosa española de los siglos XVI y XVII.

Como contraste y respuesta piadosa a estas imágenes veremos nacer nuevas advocaciones y nuevas formas plásticas, unas veces como Cristo Rey, en majestad, sedente al estilo de las grandiosas figuras de los pórticos románicos con la escena del «Juicio Final»; pero sólo su figura, de plena inspiración y realización góticas; otras veces como el «Divino Salvador» titular de la parroquia de Hakendover (Bélgica) con su hermosa leyenda (78); otras veces en pintura al estilo del

(76) *Styevens, P. «El hombre y el arte»,* pág. 238. T. X. de «*Pueblos de la Tierra*». Ed. Planeta. 1983.

(77) Esta imagen junto a otras similares «de bulto redondo» la descubrimos en junio de 1990 en este monasterio, extrañándonos la existencia de este tipo de tallas en un contorno de arte religioso que tópicamente se suelen clasificar como de «solo iconos».

(78) van Eeckhoudt. L. «*Hakendover, dorp van bedevaart, Precastie in Cost Brabant*». 1985, pág. 88-98.

Dios Padre del «Cordero Místico» de Gante; como en el grandioso tríptico de Memling para Santa María la Real de Nájera (Logroño), hoy en el Museo de Bellas Artes de Amberes (79).

Pero la piedad española, sobre todo la sevillana y andaluza y también la popular, hizo de esta imagen de Cristo apenado una armonía de contrastes (80). Frente al Cristo abatido y sometido a la muerte lo revistió para que destacara el elemento sacral de majestad y gloria. Las advocaciones, los nombres que reciben estas imágenes expresan aspectos antagónicos: justicia —misericordia, Jesús del Gran Poder— Cristo de Pasión, que se reflejan materialmente en actitudes también antagónicas: cristos muertos —lentos de belleza; cristos humillados— vestidos de reyes... etc.

Pero este tema, como ya dijera Kipling: «es otra historia», o mejor para otra historia.

(79) «*Oude Maesters in het Koninklijk Museum*». Antwerpen. 1980, lám. 14. Cat. n.º 778-779-780. (h. 1480).

(80) *Alonso del Campo. V. «Orígenes Culturales en la Vivencia y manifestación de lo religioso en Andalucía; lo religioso y su función terapéutica»*, en «*Gazeta de Antropología*», Granada, 1985.