

El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina

Puente la Reina, donde se juntaban los dos grandes caminos de la peregrinación a Compostela, el de Roncesvalles y el de Somport (1) tuvo hospedería de peregrinos de la que es resto la iglesia románica del Crucifijo (2). Perteneció ésta y el hospital anejo a la orden de San Juan cuyo gran Prior y Canciller de Navarra D. Juan de Beaumont renovó sus edificaciones obteniendo del papa Eugenio IV en 1448 permiso para fundar una hermandad bajo la advocación del Crucifijo formada por trescientos cofrades, entre los que se contaron el propio rey D. Juan II y su hijo el Príncipe de Viana (3). No sabemos nada de la relación que pudiese tener la advocación escogida para la nueva cofradía con la imagen de Cristo crucificado que hoy se venera en dicha iglesia y que va a ser tema de estas notas, aunque podemos sospechar que ya existiese allí y fuese objeto de especial veneración en aquel tiempo y que ella motivase la fundación de la piadosa cofradía.

Este crucifijo, obra notable de la escultura medieval, choca a nuestros ojos no sólo por lo inacostumbrado de la factura escultórica, sino en primer lugar, por la forma insólita de la cruz, formada por un vástago central derecho y dos laterales, que salen aproximadamente de la mitad de su altura y forman entre sí un ángulo casi recto. Tanto el vástago central como los laterales imitan un árbol sin labrar ni descortezar siquiera que conserva todas las nudosidades producidas al despojarle de sus ramas. Sobre el vástago central aparece, con las

(1) JEANNE VIELLIARD, *Le guide du pèlerin de Saint Jacques de Compostelle*, Macon, Protat, 1938.

(2) TOMAS BIURRUN SOTIL, *El Arte Románico en Navarra*, Pamplona, Editorial Aramburu, 1936, págs. 624-632.

(3) PEDRO DE MADRAZO, *España sus monumentos y artes—su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*, tomo II, Barcelona, 1886, p. 538-539.

alas desplegadas, una paloma. El cuerpo de Cristo, muerto ya, está clavado por las manos en los extremos de los brazos de la cruz y por los pies, con un solo clavo directamente sin supedáneo, en el vástago central. Un paño blanco cubre el cuerpo desde las caderas a las rodillas tapando la izquierda y descubriendo la derecha flexionada. La cabeza, caída sobre el pecho hacia la derecha y coronada de espinas, con la cabellera que, partida a la mitad por una raya cuelga a la espalda y a uno y otro lado del rostro en mechones desiguales y apegotados; la nariz afilada, la boca entreabierta, los ojos vidriados, expresan con un realismo impresionante la paz dolorosa de la muerte alcanzada tras grandes sufrimientos. Una barba rizada partida en el mentón y un bigote de guías caídas encuadran el rostro. En la anatomía del cuerpo se acusan las costillas, el vientre hundido y sobre todo las llagas de la flagelación, la abierta herida del costado que mana abundante sangre y la del pie derecho de bordes abiertos y mucho mayor de lo que hubiera exigido la perforación del clavo.

Esta imagen, repetimos, tanto en el aspecto iconográfico como en el estilístico, se nos muestra como algo aislado y chocante, completamente aparte de las imágenes de Cristo a que estamos acostumbrados. Si repasamos la colección de crucifijos recogidos por Weise (4), esta impresión no hará más que acentuarse. Tampoco ganaremos mucho con volver la vista a la vecina Francia, de donde tantas modas y tipos artísticos nos vinieron siempre., tampoco allí encontraremos nada semejante y buscaremos en balde una aclaración a las extrañezas iconográficas que presenta en las clásicas obras de Mâle (5) y Bréhier (6). Tenemos que ir más lejos a la Alemania renana y a la Italia del trecento para encontrar obras directamente relacionadas con la que estudiamos. Pero antes de examinar los antecedentes directos será conveniente hacer una pequeña divagación iconográfica

(4) GEORG WEISE, *Spanische Plastik aus siebtem Jahrhundert*, t. 1, Reutlingen, 1925, p. 28-31 y láms. 62-81. Tomo II, I (1927) p. 80-82 y II, II, láms. 2, 3 y 80-87.

(5) EMILE MALE, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, Armand Colin, 1925³. Ninguna alusión a este tipo iconográfico en las páginas 92-93 en las que describe las innovaciones introducidas por los artistas en la representación del crucifijo bajo la influencia de las nuevas tendencias del patetismo místico representadas por Santa Gertrudis, Santa Brígida, Suso, Tauler, Olivier Maillart, etc.

(6) LOUIS BREHIER, *L'art Chrétien. Son développement iconographique des origines a nos jours*, París, 1928², págs. 335-336.



Puente la Reina—Iglesia del Crucifijo. Santo Cristo

Foto - Archivo José E.Uranga





Puente la Reina—Iglesia del Crucifijo. Santo Cristo

Foto - Archivo José E. Uranga



Puente la Reina—Iglesia del Crucifijo. Santo Cristo

Foto - Archivo José E. Uranga

sobre los orígenes de este tipo, que son muy remotos y arrancan de la consideración de la Cruz como árbol de la vida.

Una tradición legendaria que se encuentra ya en el evangelio apócrifo de Nicodemo y que fué recogida por Jacobo de Voragine en su **Leyenda dorada** en el texto referente a la fiesta de la Invenición de la Cruz (7), establecía una relación directa entre la cruz del Salvador y el árbol de la vida del Paraíso. Cuando Adán se sintió viejo y enfermo cansado de arrancar a la tierra sus frutos con trabajo y sufrimiento, su hijo Seth marchó a la puerta del Paraíso y allí recibió del arcángel San Miguel una rama del árbol de la vida con la promesa de que cuando diera frutos su padre recobraría la salud; pero al volver encontró ya muerto a Adán y plantó la rama sobre su sepulcro. De ella brotó un gran árbol, que vivía aun en tiempo de Salomón, quien quiso aprovecharlo para la construcción del templo de Jerusalén, pero, no encontrándole acomodo en la obra, los operarios lo pusieron en un lago para que sirviera de pasarela. La reina de Saba al pasar sobre ella para visitar a Salomón, vió en espíritu que un día el Salvador del mundo sería clavado en aquel madero. Entonces éste fué enterrado en el lugar donde se formó la piscina probática y su virtud curaba los enfermos. Por el tiempo de la Pasión de Cristo el tronco había salido de tierra y los judíos, viéndolo flotar en el agua de la piscina, lo cogieron para hacer la Cruz.

Esta leyenda con muchas variantes atravesó toda la Edad Media y de ella nació la asimilación de la cruz al árbol de la vida que aparece claramente en el siglo VI en un himno de Venancio Fortunato: «Pange lingua gloriosi proelium certaminis»

De parentis protoplasti fraude factor condolens
quando pomi noxialis morte morsu corrui,
ipse lignum tune notavit damna ligni ut solveret

CruX fidelis, inter omnes arbor una nobilis,
nulla talem silva profert flore, fronde, germine,
dulce lignum dulce clavo dulce pondus sustinens (8).

(7) Utilizamos la traducción francesa de Teodor de Wyzewa: Le **Bienheureux Jacques** de Voragine, *La Légende Dorée*, París, Perrin, 1925, p. 259.

(8) Citamos el texto que de STEPHEN GASELEE, **The Oxford Book of Medieval Latin Verse**, Oxford, 1928, págs. 22-23.

En el gran movimiento místico franciscano que conduce en el curso del siglo XIII a una exaltación del patetismo religioso que repercute ampliamente en el ideal estético de los siglos XIV y XV, volvemos a encontrar en el «Lignum vitae» de San Buenaventura y en otras producciones de la literatura religiosa esta misma imagen unida ahora a una exacerbación del aspecto doloroso y trágico del drama de la Redención.

Ya en el siglo VI encontramos figuraciones en las que el árbol de la vida brota de los brazos de una cruz (9), pero la identificación de ésta con el árbol de la vida no se produce sino más tarde. El ejemplo más antiguo en que la cruz vegetal aparece en la escena de la Crucifixión, parece ser un marfil de Metz, Reims o Corbie hacia 870 (10). En el siglo XI esta representación se la encuentra en toda la Europa cristiana aunque es sobre todo frecuente en Alemania (11). En España se cita como ejemplo del siglo XI una miniatura de 1066 en el «Líber Paralipomenon» de la catedral de Vich (12). Del siglo XII pueden citarse como ejemplos: el Descendimiento del claustro de Silos (13) y el de un capitel de Aguilar de Campoo (14). Ya en el trece: la Crucifixión en piedra de la Catedral de Gerona (15) y una miniatura de un misal de la Biblioteca Nacional de Madrid (16). Todas estas cruces se caracterizan por conservar la forma clásica de la cruz latina. A su lado se encuentran desde el siglo XII cruces en forma de Y, probable recuerdo de la cruz patibularia, que no van necesariamente unidas al concepto del árbol de la vida. La distinción aparece sobre manera clara en una serie de pinturas de la Italia central ejecutadas por seguidores de Bona-

(9) W. DE GRÜNESEIN, *Sainte Marie Antique*, Rome, 1911, págs. 243, con referencias a STOCKHAUER, *Kunstgeschichte des Kreuzes* p. 212, 216-217.

(10) H. BETHE: artículo *Astkreuz* en el *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, I, 1937, cols. 1151-1161. El relieve en cuestión lo reproduce GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulptur aus dem romanischen Zeit*, T. I, lám. 20 nr. 41.

(11) BETHE, loc. cit.; KARL KÜNSTLE, *Ikographie der christlichen Kunst*, t. I, Freiburg im Brisgau, 1928, p. 468.

(12) Reproducida por COOK en *The Art Bulletin* X (1926-28), 194.

(13) PÉREZ DE ÚRBEL, *El claustro de Silos*, Burgos, Imprenta Aldecoa, 1930, página 99.

(14) Hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. ASSAS, *Monasterio o abadía de Aguilar de Campoo*; en *Museo Español de Antigüedades*, t. I, 1872, p. 597.

(15) *L'Art de la Catalogne de la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du quinzième siècle*, París 1937, lám. CXV, fig. 181.

(16) DOMINGUEZ BORDONA, *Manuscritos con pinturas*, Madrid, 1933, p. 287 fig. 250.

ventura Berlinghieri hacia 1240-50, en las cuales la cruz aparece como hecha de maderos lisos (17). La unión de los dos tipos o por lo menos la cruz vegetal de brazos inclinados tiene ya ejemplos en el siglo XII en Alemania (18) y en el XIII en Italia donde los Pisani le dan entrada en los superiores círculos artísticos (19), pero la verdadera popularidad sólo la alcanza en los finales del mismo siglo y en los comienzos del siguiente al ser la forma escogida preferentemente para las representaciones del crucifijo doloroso una de las creaciones más profundamente conmovedoras del final del arte gótico, nacida bajo el influjo del movimiento místico franciscano a que hemos aludido antes.

Este tipo iconográfico del Crucifijo doloroso gótico no ha sido objeto de especial estudio hasta que, recientemente Geza de Francovich le ha dedicado una excelente monografía (20). Frente al tipo de serenidad clásica creación del arte de las grandes catedrales francesas del siglo XIII, en los que el escultor quiso expresar no la realidad del sufrimiento, sino el triunfo de Cristo sobre la muerte, se forma en la segunda mitad del siglo XIII un tipo de crucifijo doloroso extendido por casi toda Europa aunque es en Alemania donde aparece con mayor frecuencia, tipo que cuaja en su fórmula definitiva en los primeros años del siglo XIV con el grupo renano, y sobre todo con su creación más alta: el impresionante crucifijo de Santa María im Kapitol en Colonia (21). En el grupo renano el cuerpo atormentado de Cristo cuelga siempre de una cruz en Y en la que se funden los conceptos de la cruz-patíbulo, idea en que insiste la literatura del tiempo, y el de la cruz-árbol de la vida. Esta forma, que ya hemos descrito como propia del crucifijo de Puente la Reina, no cree Francovich que pueda venir de una influencia de las obras de los Pisani, en las que los brazos de la cruz tienen una incli-

(17) Puede verse reproducida una de ellas en HAUTTMANN, *Arte de la alta Edad Media* (1934) «Historia del Arte Labor», p. 719.

(18) BETHE, loc. cit.

(19) Relieve del púlpito de la catedral de Siena de Nicolo Pisano, terminado en 1268 (HAUTTMANN, obra citada, p. 593) y Crucifixión del púlpito de Sant'Andrea de Pistoia obra de Giovanni Pisano entre. 1298 y 1301. (KARLINGER, *Arte gótico*, 1932, «Historia del Arte Labor» p. 499.

(20) GEZA DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, en *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, t. II, Viena, 1938, págs. 141-261.

(21) FRANCOVICH, loc. cit. fig. 99, pág. 158.

nación muy poco sensible; encontrando en cambio su precedente en algunas obras de miniatura austro-alemanas de la primera mitad del siglo XIII, de las que es probablemente la más característica la inicial de un manuscrito del convento de Zwetl, hacia 1220 (22). El grupo renano de crucifijos dolorosos con cruz en ípsilon tiene derivaciones en Vestfalia y en Italia sin que hasta ahora resulte claro el mecanismo que las ha producido: desplazamiento de artistas o influencia de las órdenes mendicantes como insinúa Francovich en su trabajo, o una influencia de imágenes milagrosas objeto de especial devoción.

El crucifijo de Puente la Reina coincide con los del grupo renano ante todo en la forma de la cruz, completamente exótica en España y que sabemos fué rechazada como anticánónica en Inglaterra en el siglo XIV, pero también en una serie de detalles: factura de la corona de espinas formada por dos gruesas sogas trenzadas con espinas grandes y gruesas, el paño cayendo a los dos lados formando pliegues centrales y dejando descubierta la rodilla derecho mientras tapa la izquierda; en cambio en el cuerpo encontramos una serenidad mucho mayor, sin el descarnamiento de los costados ni el esternón saliente de los más característicos ejemplares renanos; los pliegues del paño también son mucho más blandos pudiendo anunciar un momento posterior al de las obras renanas mejores, tal vez hacia el 1400 (23), sin que por el momento podamos explicarnos su origen, indudablemente menos extraño que en otra parte en un hospital del camino de Santiago. Sin embargo no creemos probable esta explicación, sino que ésta tal vez haya que buscarla mejor en relación con las pinturas que conserva todavía, aunque muy degradadas, la capilla del Cristo, y actualmente ocultas a la vista por el paño que sirve de fondo a la imagen, en las que se encuentran representaciones de la cruz vegetal análogas a las que estudia-

(22) FRANCOVICH, loc. cit. p. 151 y sigs., fig. 95.

(23) El primero de los crucifijos monumentales con la cruz en Y tratada como árbol de la vida, que conoce Francovich es uno de hacia 1250 en el convento de Wessobrunn en la alta Baviera «fatica sgangherata e rozzissima d'un mediocre artífice, il quale ancora non ha osato dare che una lievissima inclinazione alle braccia superiori della croce». Loc. cit., p. 157. Para las obras del grupo renano, en las que sólo puede fecharse con seguridad el crucifijo de Santa María im Kapitol anterior a 1304, propone Francovich (p. 190-191) una cronología aproximada que llena todo el siglo XIV desde 1310-1320 para el de Andernach a 1390-1400 el de las Ursulinas de Colonia.

mos. El día en que puedan estudiarse es posible que podamos tener alguna más luz para explicarnos esta extraña aparición iconográfica (24).

Luis VAZQUEZ DE PARGA.

(24) Debo agradecer a la buena amistad y al arte fotográfico de D. J. E. Uranga las fotografías que ilustran estas notas, e interesantes observaciones e indicaciones a D. Diego Angulo y al Dr. Schlunk.