

Crucificados, imaginería y liturgia pascual.

La interacción entre el rito y su expresión material¹

Eduardo CARRERO SANTAMARÍA
Universitat de les Illes Balears

I. Introducción.

II. Imagen y rito.

III. De nuevo sobre el Cristo de los Gascones en San Justo de Segovia: la imagen, la capilla y su tímpano.

IV. Acabando.

¹ El presente trabajo se inscribe en el proyecto de investigación *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias de la Corona de Aragón*, Ministerio de Ciencia e Innovación, HAR2009-09366.

I. INTRODUCCIÓN

Tras el tiempo ordinario entre el Bautismo de Cristo y el Miércoles de ceniza, arrancaba la Cuaresma, cuyo día de inicio es el cuadragésimo antes de la Pascua de Resurrección y que se prolonga hasta el Domingo de Ramos, momento en que da comienzo la Pascua. El Domingo de Ramos es una festividad clave en todos los sentidos. Dotada de un ceremonial especial, estaba integrada por un largo recorrido estacional que convertía simbólicamente a la ciudad de acogida en una circunstancial Jerusalén. La comitiva salía de la iglesia, para regresar en una procesión en la que se bendecían las palmas, se predicaba el sermón y los niños de coro mudaban las murallas en los muros de la ciudad santa, desde los que entonaban las diferentes estrofas del himno *Gloria, laus et honor*, tal y como se documenta en las consuetas de Vic, Tarragona y la Seu d'Urgell o como se recoge en Zamora, con el cantar de los *monaciellos* que regresaban de la procesión hacia la catedral².

Era también durante el Domingo de Ramos cuando se sacaba en procesión una de los elementos de culto más interesantes: las borriquillas. Conservadas desde el siglo XIV en distintos lugares de Centroeuropa, reciben el nombre de *Palmesel* -literalmente el 'burro de ramos'-: una escultura de Cristo a lomos del burro en el que entró en Jerusalén y que se sacaba en procesión sobre una plataforma con ruedas, constituyendo el más claro antecedente del paso procesional moderno³. Una de las primeras borriquillas que tenemos documentados en la Península Ibérica es el que se mandó hacer en la catedral de Toledo en 1493, acompañado de un carro ocupado por una imagen de la ciudad de Jerusalén, que un maestro y sus oficiales pintaron en la misma fecha⁴. La huella del Domingo de Ramos también aparece en la escultura monumental,

² CARRERO SANTAMARÍA, E., "El Santo Sepulcro. Imagen y funcionalidad espacial en la capilla de la iglesia de San Justo (Segovia)", EN *Anuario de Estudios Medievales*, 27/1 (1997) 461-477, e ID., "La Seu d'Urgell, el último conjunto de iglesias. Liturgia, paisaje urbano y arquitectura", en *Anuario de Estudios Medievales*, 40/1 (2010), en prensa.

³ HORLBECK, F. R., "Gloria, Laud and Honor: The 'Palmesel' and Palm Sunday", en *Elvehjem Art Center Bulletin*, (1977-1978) 26-37, y LIPSAMEYER, E., "Devotion and Decorum: Intention and Quality in Medieval German Sculpture", *Gesta*, 34/ 1 (1995) 20-27.

⁴ TORROJA MENÉNDEZ, C. y SALA PALÁ, M., *Teatro en Toledo en el siglo XV. 'Auto de la Pasión' de Alonso del Campo*, Madrid 1977, p. 67.

tal y como demostró Dorothy F. Glass en algunos relieves de la Toscana, como el de San Leonardo al Frigido (The Cloisters, Nueva York). Aquí, la imagen de Cristo cabalgando al burro es seguida por el grupo de Apóstoles sosteniendo palmas y -lo que más nos interesa- llevando libros e incensarios, más influidos por la imagen de la procesión litúrgica, que por la fidelidad al relato evangélico⁵.

Tras el Domingo de Ramos, el Triduo Sacro -desde el Jueves Santo al Domingo de Resurrección- concentra los puntos más álgidos de las celebraciones y del ajuar material que las acompañaba. Durante la eucaristía del Jueves Santo se consagraban dos hostias y el vino suficiente, reservándose la mitad para la misa de los presantificados del Viernes de *Parasceve*, en que la prohibición del rito obligaba a celebrar la comunión con las especies dedicadas el día previo. Según parece, esta antigua costumbre ya contemplada en los *Ordines Romani* consistía en colocar las especies en la sacristía hasta el día siguiente y no fue hasta el siglo XI cuando comenzaron a depositarse sobre el altar o en algún lugar preferente, siguiendo un ritual de cierto aparato, según describía por primera vez en Ruán el arzobispo Jean d'Avranches (†1079)⁶. A partir de este momento comenzó a generalizarse el uso de píxides y, después, cálices con las que transportar sobre todo la hostia consagrada. Pero la cuestión no quedó aquí.

En Viernes Santo se realizaba el sepulcro y la subsiguiente adoración de la Cruz, prolongando un ritual perfectamente establecido desde siglos previos⁷. La ceremonia comenzaba suprimiendo la iluminación del templo y evitando el uso de incienso. El oficiante y sus ministros se descalzaban y el primero, sin casulla, vestía una capa negra y roja a juego con los paños que cubrían las paredes de la capilla mayor. El altar, a su vez, sólo estaba cubierto con dos manteles que pendían por los lados y que simbolizaban las palabras del Evangelio de San Juan *Partiti sunt vestimenta mea* (Jn, 19, 24), tras cuya enunciación se retiraban de la mesa. La adoración de la Cruz comenzaba mediante su alzamiento durante los juegos de cantos entre clero y niños de coro, para depositarla después en el lugar que haría las veces de sepulcro que, en el Ordo romano, era la superficie previa al altar mayor o, en el Ordo XXIII era

⁵ GLASS, D. F., *Portals, Pilgrimage and Crusade in Western Tuscany*, Princeton, 1997, pp. 32-36. Llama la atención sobre este asunto para el mundo monástico hispano FERNÁNDEZ SOMOZA, G., "Pintura románica y configuración espacial en el monasterio de San Juan de la Peña. La vieja sala capitular en la capilla de San Victorián", *Hortus Artium Medievalium*, 15-2 (2009) 393-402. Quién sabe si el relieve en granito representando una entrada en Jerusalén, hoy conservado en el Museo Diocesano de Santiago de Compostela, pudo tener las mismas intenciones.

⁶ YOUNG, K., *The Dramatic Associations of the Easter Sepulchre*, Madison 1920, reed. facs. Denver, 2010.

⁷ RIGHETTI, M., *Historia de la liturgia*, 2 vols., Madrid, 1955, I, pp. 805-808, y REGAN, P., "The Veneration of the Cross", *Worship*, 52 (1978) 2-12, reed. en *Between memory and hope: readings on the liturgical year*, ed. M. E. Johnson, Collegeville 2000, pp. 143-153.

la iglesia lateranense de Santa Cruz de Jerusalén⁸. Luego, por riguroso orden, el obispo y el clero oficiante, el cabildo y finalmente los laicos *-viris et mulieribus-*, podían acercarse a besarla⁹. Siguiendo la ceremonia de la *Depositio*, la Cruz solía colocarse en alguno de los altares, siendo especialmente importante el que en buena parte de las catedrales y monasterios se localizaba en la fachada occidental del coro, el antecoro, con un altar dedicado a la Santa Cruz¹⁰. Las relaciones que pronto se establecieron entre la reserva de la hostia, el depósito de la Cruz y el propio entierro de Cristo comenzaron a generar cierto tipo de ceremonia alrededor de la depósito de la primera, parece que muy influidas por la liturgia que a tal efecto se celebraba en Jerusalén¹¹. La cuestión es que, una vez extraída la hostia consagrada del sepulcro para comulgar el viernes, ¿quedaba éste vacío? En muchos lugares existió la tradición de consagrar una tercera forma que sí quedaba reservada en el sepulcro hasta el Domingo, en que un clérigo se encargaría de sacarla de allí, trasladarla y depositarla en la sacristía y devolver la cruz a su lugar de origen o hacer desaparecer el yacente, simbolizando así la resurrección de Cristo. Era la ceremonia de la *Elevatio*¹².

⁸ ANDRIEU, M., *Les Ordines Romani du Haut Moyen Âge*, vol. III, *Les Textes (Ordines XIV-XXXIV)*, Lovaina, 1974, pp. 270-271, y ROMANO, M., “L’Oratorio della S. Croce al Laterano. Preliminari di un’indagine archeologica-topografica”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 59-3 (1996) 337-359.

⁹ La ceremonia, más detallada, es descrita en los *Ordines Romani* en la Alta y Baja Edad Media, cf. ANDRIEU, M. *Les Ordines Romani du Haut Moyen Âge*, vol. V, *Les Textes (Ordo L)*, Lovaina 1961, pp. 245-260, ID., *Le Pontifical Romain au Moyen Âge*, 3 vols., Ciudad del Vaticano 1938-1940, I, pp. 234-237, II, pp. 464-469 y III, pp. 582-587; DYKMANS, M., *Le Cérémonial papal de la fin du Moyen Âge a la Renaissance*, 4 vols., Bruselas-Roma 1977-1985, II, pp. 386-393, III, 213-222 y IV, 146-156 También recogida por el cardenal Bernardo en su *Ordo lateranense del siglo XII, Bernhardi Cardinalis et Lateranensis Ecclesiae Prioris. Ordo Officiorum Ecclesiae Lateranensis*, ed. Ludwig FISCHER, Munich y Freising 1916, pp. 55-59. Puede seguirse su importancia a través de distintos textos europeos en GJERLØW, L., *Adoratio Crucis. The Regularis Concordia and the Decreta Lanfranci: Manuscript Studies in the Early Medieval Church of Norway*, Oslo-Londres-Boston 1961, y las adiciones al catálogo –incluyendo una bonita rúbrica recogida en el Pontifical de Braga del siglo XII– de BRAGANÇA, J. O., “A Adoração da Cruz na espiritualidade de Occidente”, *Didaskalia*, 5 (1975) 255-281, reed. en ID., *Liturgia e espiritualidade na Idade Média*, Lisboa 2008, pp. 209-229.

¹⁰ Véase aquí BEER, M., *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert. Mit einem Katalog der erhaltenen Denkmäler*, Regensburg 2005.

¹¹ YOUNG, *The Dramatic Associations...*, o. c., BROOKS, N. C., *The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy, with special reference to the Liturgic Drama*, Urbana 1921, p. 31, YOUNG, K., *The Drama of the Medieval Church*, 2 vols., Oxford 1933, I, p. 117, y SHEINGORN, P., *The Easter Sepulchre in England*, Kalamazoo 1987, pp. 6-25. Si la adoración de la Cruz era realizada en Jerusalén, mayores conflictos le planteó a Karl Young la *Visitatio Sepulchri*. Sobre su origen geográfico, Europa o Jerusalén, YOUNG, K., “The Home of the Easter Play”, *Speculum*, 1/1 (1926) 71-86.

¹² YOUNG, *The Dramatic Associations...*, o. c., pp. 9-10, n. 1, 40, 45 y 114, e ID., *The Drama of the Medieval*, o. c., pp. 112-177.

El Domingo de Resurrección venía marcado por el hallazgo del sepulcro vacío por parte de las Marías, la *Visitatio Sepulchri*. A veces se requirió de un escenario acondicionado a tal fin, objeto de una representación de teatro litúrgico bien conocida en toda Europa en la que se entonaba el famoso tropo *Quem quaeritis?*. Tres diáconos vestidos como las Marías se acercaban hasta el sepulcro vacío, donde les esperaba un ángel y establecían el diálogo sobre el paradero del cuerpo de Cristo. La parafernalia que acompañaba al acontecimiento variaba mucho. Hubo lugares donde se mostraba el abandonado sudario, otros donde no existían actores, sino esculturas, aquéllos en los que se limitaron al simple cruce de diálogos cantados sin más. A los más complejos les dedicaremos las próximas líneas.

II. IMAGEN Y RITO

Lo que finalmente nos interesa aquí es la expresión material de la liturgia y lo que le acompañaba. Retomando el hilo de la celebración, el cuerpo de Cristo simbolizado en la hostia consagrada, una cruz o la figura de un yacente, era depositado en un sepulcro. Los que han llegado a nosotros son píxides cónicas y pequeñas arquetas eucarísticas en las que se reservaba una hostia. Una de las más populares es la de Lugnano, una teca de madera en cuya tapa corredera se figuró a Cristo muerto; otra pieza especialmente singular es el sepulcro del Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, con la representación de un Descendimiento al que se une un edículo para ‘enterrar’ las especies¹³.

En otros momentos sabemos que la ceremonia del entierro y montaje del sepulcro era mucho más artificiosa. Contando con figuras articuladas del crucificado, éste era descolgado de la cruz, introducido en un sepulcro y simbólicamente enterrado, acompañando a la hostia consagrada, que se encerraba dentro de una pequeña arca eucarística, incluso en una teca abierta en la propia imagen, y envuelto en un sudario que no en pocas ocasiones pasó de utilería a semireliquia¹⁴.

¹³ La primera es reproducida en KROESEN, J. E. A., *The Sepulchrum Domini through the Ages. Its Form and Function*, Lovaina-París-Sterling (Virginia), 2000, p. 161, al segundo alude BACCI, M., “El mobiliari d’altar en l’època romànica”, en *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, eds. M. Castiñeiras y J. Camps, Barcelona 2008, pp. 195-205.

¹⁴ La ceremonia, superviviente de la labor uniformadora de Trento, aún hoy se celebra en lugares distintos lugares de la Península Ibérica y en otras tantas localidades de Italia. Véase el recorrido por las comunidades autónomas españolas en *Rito, música y escena en Semana Santa*, coord. N. A. Albadalejo Imbernón, Madrid, 1994, los estudios sobre el Desenclavo de Medina del Campo y su representación pictórica de A. SÁNCHEZ DEL BARRIO, “La función del Desenclavo en un cuadro de 1722. Objetos mágicos y simbólicos en algunos de sus personajes”, *Revista de Folklore*, 187 (1996) 21-25 e ID., “La función del Desenclavo”, en *Clausuras. El patrimonio*

Respecto al crucifijo o a la figura de Cristo, hubo grandes arcones pascuales en los que se colocó la figura articulada que era utilizada durante el descendimiento o, directamente, se empleaban yacentes esculpidos a tal fin. El sepulcro pascual podía ser un arca de madera o una estructura pétreo exenta o, de forma más generalizada, empotrada en la pared y bajo un arcosolio, conservadas en un significativo número en distintas iglesias de Inglaterra y Alemania¹⁵. En otras ocasiones, el propio sagrario terminó realizando estas funciones. No en vano, las primeras estructuras de sagrario que conocemos fueron realizadas en ocasiones siguiendo la imagen de un edificio centralizado, un sepulcro, sitas en el lado del Evangelio respecto del altar. El ciclo de figurado en el sagrario de Cherves (Metropolitan Museum of Art, Nueva York), obra de hacia 1220-1230, tiene mucho que ver con las celebraciones de liturgia dramatizada: su interior encierra una imagen del Descendimiento, en el exterior aparece un Santo Entierro, en tanto que las puertas siguen paso por paso la narración de episodios de la Resurrección que, en su mayor parte, tuvieron un paralelo de carácter teatral, desde el *Descensus ad Inferos*, la visita de las Santas Mujeres, el *Noli me tangere*, la aparición a los peregrinos de Emaús, o la duda de Santo Tomás. No hay duda en la relación eucarística ni en el papel de la pieza como arca sepulcral durante la *Depositio* y la *Elevatio*.

De los sepulcros pascuales que pudo haber en la Península han subsistido tres piezas especialmente llamativas y que, sobre todo, demuestran cómo a pesar de su escasa conservación, debieron tratarse de un elemento más de mobiliario litúrgico en nuestras iglesias. Dos de ellas son de piedra y están esculpidas con la figura de Cristo muerto en la tampa del sepulcro. La primera, hoy parte de la colección de escultura medieval del Museu Nacional Machado do Castro, es obra del siglo XIV y perteneció originalmente al antiguo convento de Santa Clara de Coimbra. El segundo ejemplar es el yacente de San Gil de Béjar, en Salamanca, de comienzos del siglo XVI, aún más estremecedor que el anterior en tanto en cuanto conserva puesta la corona de espinas y entreabre los labios mostrándonos el rictus del rigor mortis (fig. 1). Por fin, el último es uno de los ejemplos más interesantes. Es el sepulcro pascual procedente del monasterio cisterciense de Carrizo (León), hoy en el Museo Diocesano de

de los conventos de Valladolid. I Medina del Campo, Valladolid 1999, pp. 112-113, los volúmenes de F. RODRÍGUEZ PASCUAL, *La Semana Santa de los pueblos*, 3 vols., Zamora 2004-2006 y, para Italia, BERNARDI, C., "La déposition paraliturgique du Christ au vendredi saint en Italie", en *Formes teatrales de la tradició medieval. Actes del VII col·loqui de la Societat internacional per l'Étude du théâtre médiéval, Girona, juliol de 1992*, ed. F. Massip, Barcelona 1996, pp. 27-31, y CARÉNINI, A., "La Sindone nel dramma liturgico di Pasqua e i misteri della Passione", en *Sindone. Immagini di Cristo e devozione popolare*, eds. A. Carénini y P. Grimaldi, Turín 1998, pp. 73-89.

¹⁵ Para Inglaterra, el citado SHEINGORN, *The Easter Sepulchre...*, o. c.; como síntesis sobre los sepulcros pascuales y sus distintas formas de expresión material, KROESEN, *The Sepulchrum Domini...*, o. c., pp. 53-108.

Astorga. Con una clara inspiración funeraria según delata su cubierta a dos aguas, fue decorado con una *Maiestas Christi* rodeada por un Apostolado en su frente y largo y completo ciclo cristológico -Nacimiento, Pasión y Resurrección- una de las caras de la tapa. Una vez perdida la figura de Cristo que se introducía en su interior, el arcón sólo tiene explicación a partir de su comparación con otros ejemplos europeos, como los de La Maigrauge (Suiza) o Wienhausen (Alemania): arcones portátiles en los que se depositaba la figura del yacente¹⁶. No en vano, llegado el siglo XV comenzaron a proliferar los grupos escultóricos del Santo Entierro, situados en una capilla generalmente dedicada a la misma advocación y que estaban compuestos por un complejo y variable *dramatis personae* que podía llegar a integrarse por José de Arimatea, Nicodemo, San Juan Evangelista, las Marías y, lógicamente, el cadáver de Cristo que era depositado en su sepulcro. De estos conjuntos, a veces de dimensiones muy considerables, se ha propuesto que fueran los teóricos sucesores de los altares del Sepulcro y, por lo tanto, el escenario de la liturgia del *Triduum Sacrum* que relatábamos en el apartado previo¹⁷.

Llegado este momento se me permitirá un paréntesis en nuestro discurso y una pequeña digresión sobre el uso de la imagen en la liturgia. En muchas ocasiones encontramos figuras o fragmentos de grupos escultóricos cuya finalidad y uso se han cuestionado o, al menos, han suscitado la intriga de los investigadores. Me refiero a los descendimientos, anunciaciones, borriquillas, calvarios dispersos por en toda Europa y sobre cuyas implicaciones en la liturgia siempre se han planteado dudas¹⁸. Lo cierto es que las imágenes jugaban un destacado papel durante las festividades que marcan el desarrollo del año litúrgico y que no se ha valorado en la medida que sí se ha hecho con otro tipo de ajuar. Precisamente, destacamos cómo la iglesia se transformaba y cambiaba sus paños, frontales de altar, tapices y bordados para festejar el Adviento, la Navidad, la Cuaresma, la Pascua o festividades singulares como el Pentecostés o el Corpus Christi. El liturgista dominico Guillaume Durand (1230-1296) relató los juegos de velos que se producían entre el coro y el altar mayor durante la celebración de las vísperas en los sábados de Cuaresma y hasta el comienzo de los oficios del domingo, para que el clero pudiera ver el santuario, en recuerdo de la resurrección.

¹⁶ CARRERO SANTAMARÍA, E., “De monjas y conventos en el siglo XIV. Arquitectura e imagen, usos y devociones”, en *El ‘Libro de buen amor’*. *Textos y contextos*, eds. G. Serés, D. Rico y O. Sanz, Bellaterra 2008, pp. 207-235.

¹⁷ ESPAÑOL, F., “Massifs occidentaux dans l’architecture romane catalane”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXVII (1996) 57-77, y KROESEN, *The Sepulchrum Domini...*, o. c., pp. 109-116.

¹⁸ Véase el panorama italiano de CARLETTI, L. y GIOMETTI, C., “Medieval Wood Sculpture and its Setting in Architecture: Studies in Some Churches In and Around Pisa”, en *Architectural History*, 46 (2003) 37-56. Centrado en los descendimientos, el estupendo catálogo *La Deposizione lignea in Europa. L’immagine, il culto, la forma*, eds. G. Saporì y B. Toscano, Milán 2004.

También insiste en la presencia de estos paños y cortinajes, su color, sus variaciones durante el ciclo litúrgico, del mismo modo a como reglamentara el papa Inocencio III en su *De sacrificio Missae* a comienzos del siglo XIII¹⁹. Piezas más complejas como los retablos góticos también participaban y estaban diseñados para efectos semejantes, como muy bien se documenta con las aperturas y cierres de las alas laterales del de la catedral de Tortosa o en la propia estructura del de la burgalesa cartuja de Miraflores²⁰.

Volviendo a las imágenes, los investigadores se preguntan cuál fue su papel en la liturgia²¹. Un conocido texto de la vieja consuetud de San Salvador de Zaragoza -hoy conservada en una copia de 1606-, que también fue seguido en el ceremonial de la catedral de Granada, creo que es perfecto para ejemplificar de lo que estamos aquí tratando. Al relatar las costumbres litúrgicas del Domingo de Resurrección, el texto recoge: *Y estando el Arzobispo y ministros frontero y junto a la capilla de nuestra Señora, delante el Monumento, comienza un tiple con voz alegre y alta a cantar alleluia. Luego se siguió un estruendo y después dél se rompió un belo blanco y apareció un altar muy adornado con muchas flores y enramada alrededor en el qual avía cinco imágenes muy lindas de bulto doradas; a saber es nuestra Señora y las Marías y Sant Juan. Luego, los cantores cantaron de allá dentro entre aquellos corredores y ventanajes muy bien enramados muchos alleluías y coros al propósito de la Resurrección. Luego, vaxó un ángel con una espada en la mano y rompió un belo de tafetán carmesí y apareció una figura de bulto de un Christo resucitado, figura muy hermosa y muy dorada; y los cantores se detuvieron un ratillo con muy linda música...*²².

Aunque la fuente data de fechas tardías, son ahora las imágenes conservadas las que jugarán a nuestro favor para constatar la antigüedad de la costumbre. Han llegado hasta nuestros días un número importante de figuras de bulto y otro tipo de piezas incomprensibles fuera de este contexto litúrgico. No creo que haga falta insistir en las figuras del Niño Jesús o incluso imágenes de la Virgen con el Niño que eran utilizadas para las festividades navideñas y, en particular, para el oficio de los pastores y hacia las que se dirigían los cantos,

¹⁹ *Guillelmi Duranti Rationale divinatorum officiorum*, 3 vols., Turnhout 1995-2000.

²⁰ Sobre Tortosa, ESPAÑOL, F., *El gótico catalán*, Manresa 2002, p. 190. Para el de la cartuja y su complejo mecanismo, YARZA LUACES, J., "El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores", en *La Cartuja de Miraflores II. El retablo*, Madrid 2007, pp. 7-67.

²¹ Por ejemplo, para los descendimientos del área catalana, DECTOT, X., "L'iconographie monumentale de la Passion du XIe au XIIIe siècle", en *Catalogne romane. Sculptures du Val de Boí*, dirs. J. Camps i Soria y X. Dectot, París-Barcelona 2004, pp. 61-69.

²² Recojo aquí la edición del soberbio trabajo de TORRES FERNÁNDEZ, M. de *El ceremonial de Granada y Guadix y los espectáculos religiosos en Castilla a finales del Medievo*, Madrid 2006, p. 170. El texto ya había sido transcrito con alguna laguna por DONOVAN, R., *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto 1958, p. 58.

una vez situadas sobre el altar o en medio del coro²³. Una de las piezas más explicativas en relación a la fuente zaragozana citada líneas arriba es el bellissimo ángel sentado del Staatliche Museen de Berlín, realizado hacia 1170, que evidentemente tenía su papel durante la celebración de la *Visitatio*, recibiendo a las Marías ante el sepulcro vacío, de un modo semejante al que nos relata la consuetud²⁴. En el monasterio cisterciense alemán de Wienhausen se conservan dos tallas utilizadas por las monjas y que tienen que ver con lo que aquí estudiamos. La primera es un arcón pascual decorado con un extenso ciclo cristológico y la figura del yacente en su interior. La segunda, un Cristo que, resucitado, emerge victorioso del sepulcro ante los dormidos soldados romanos. Una pieza sustituye a la otra en otra recreación litúrgico-teatral con figuras, en las que el sepulcro y el cadáver del Jueves Santo se transformaba el Domingo de Resurrección en una imagen triunfante que decoraba el coro de las monjas²⁵.

Y precisamente de Cristo resucitado, aunque para festejar la Ascensión, Francesc Massip nos recuerda que en la catedral alemana de Moosburg se elevaba desde las bóvedas a una imagen triunfante, como la mandorla con el Resucitado tardogóticas que todavía hoy se conservan en la catedral de Schwäbisch Gmünd²⁶. Sobre los citados Descendimientos, se ha insistido en el papel que las paraliturgias de la *Elevatio* y *Depositio* debieron tener sobre su conformación iconográfica, pero ¿para qué servían? Parece bastante claro que, al igual que nos describe la consuetud de Zaragoza, se trata de conjuntos esculpidos que sustituyeron a las propias paraliturgias. En todos los casos citados no hacía falta vestirse, no hacía falta actuar, con los problemas de orden y concierto que esto llevaba, la escultura suplía al actor y la función, descubriéndose y otro tipo de trucos escenográficos. Colocados sobre un altar en las festividad correspondiente y dotados de todo tipo de recursos escenográficos, se descubrían tras paños y lienzos para maravilla -y supongo que estupor- del propio clero y de los fieles, entre cantos, inciensos, rasgaduras de velos, lanzamientos de obleas y flores, retumbar de planchas de latón, encendido de luminarias, etcétera²⁷.

²³ YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, o. c., II, pp. 3-28.

²⁴ *Bildwerke Der Christlichen Epochen Von Der Spatanike Bis Zum Kassizismus. Aus den Beständen der Skulpturenabteilung der Staatlichen Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem*, coord. P. Metz, Munich 1966, p. 150

²⁵ Al respecto, HAMBURGER, J. F., "Art, Enclosure and the *Cura Monialium*: Prolegomena in the Guise of a Postscript", en *Gesta*, 31 (1992) 108-134, e ID., *The visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, Nueva York 1998, pp. 82-85.

²⁶ MASSIP BONET, F., *La ilusión de Ícaro: Un desafío a los dioses. Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias en España*, Madrid 1997, pp. 55 fig. 14, 57-62, y 130-131.

²⁷ Es el caso, por ejemplo, de las figuras dotadas de algún tipo de mecanismo que las hiciera moverse. Véanse los datos recogidos para la Edad Media en SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Máquinas

¿Y durante el resto del año? ¿Qué se hacía con conjuntos escultóricos integrados por piezas que en ocasiones alcanzaban el tamaño de una persona? Simplemente, se recogían. Los yacentes y cristos articulados volvían a sus urnas en capillas, lo mismo que las vírgenes muertas que se exhibían -y exhiben- en las iglesias mallorquinas durante la Virgen de agosto y las ceremonias asuncionistas. Un bonito documento sobre la realización de una de estas *mares de Déu mortas*, en este caso para el convento del Carmen de Palma de Mallorca, especifica que el resto del año la imagen descansaba en *lur capella, en un sepulcre molt honrat* acompañada de seis ángeles, y encerrada en una urna en el banco del retablo de la capilla en cuestión²⁸. Del mismo modo, en el monasterio de Sant Joan de les Abadesses, el gran grupo del Descendimiento ocupó la retrocapilla de su ábside principal, en el altar dedicado a la Virgen, sobre el que se disponía durante todo el año en una posición semioculta tras el retablo y cortinajes del altar principal, hasta que jugara su papel durante las festividades de la Semana Santa²⁹. Es decir, al igual que ocurría con los paños, bordados, tapices, candelabros y otros objetos del ajuar y mobiliario litúrgico, las figuras se movían y se instalaban en función del año litúrgico y jugaban un papel tan importante como el que nos describe la consuetud zaragozana y que vemos líneas arriba.

III. DE NUEVO SOBRE EL CRISTO DE LOS GASCONES EN SAN JUSTO DE SEGOVIA: LA IMAGEN, LA CAPILLA Y SU TÍMPANO

Hace tiempo dediqué un estudio a subrayar la importancia del conjunto conservado en la iglesia parroquial de San Justo de Segovia, donde un grupo de evidencias fechables entre los siglos XII y XIII demostraban claramente la interacción litúrgica entre arquitectura, imaginería y escultura monumental³⁰. Ya en este trabajo hice un breve repaso al problema de la conservación de fuentes del teatro litúrgico en territorio castellano y las teorías que barajaban los especialistas al respecto. Aquí sólo me gustaría insistir en lo que parece que, al fin, se está convirtiendo en un pensamiento común entre los investigadores: la ausencia de fuentes no significa, en absoluto, la negación de su existencia, en

para la persuasión. La función del autómatas en la escultura y los ritos procesionales del Barroco”, *Correspondencia e integración de las artes. 14 Congreso Nacional de Historia del Arte. Málaga, del 18 al 21 de septiembre de 2002*, coords. J. A. Sánchez López e I. Coloma Martín, I, Málaga 2003, pp. 477-508. Sobre cristos articulados en Castilla, ESPAÑOL, F., “Los Descendimientos hispanos”, en *La Deposizione lignea in Europa. L’immagine, il culto, la forma*, Milán 2004, pp. 511-554, y MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M.J., “El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucifijos articulados españoles”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 69-70 (2003-2004) 207-246.

²⁸ LLOMPART, G. “Dues puntualitzacions iconogràfiques sobre paralitúrgies medievals mallorquines”, en *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona 1998, pp. 475-481

²⁹ ESPAÑOL, F., “Los Descendimientos hispanos”, o. c., pp. 534-536.

³⁰ CARRERO, “El Santo Sepulcro...”, o. c.

tanto en cuanto el teatro formaba parte del propio ciclo litúrgico y es que, más que de teatro, debiéramos hablar de liturgia teatralizada³¹. Como decía, en San Justo además conservamos las evidencias materiales de esta experiencia litúrgica: el conocido como el Cristo de los Gascones, articulado de hombros y codos, hecho que evidencia su uso en los descritos ritos del Descendimiento y Santo Entierro (fig. 2)³².

En segundo lugar, San Justo conserva uno de los escasos tímpanos de interior. ¿Qué quiero decir con esto? Que se trata de una puerta historiada que da acceso a un segundo lugar desde un primer edificio, algo nada habitual dentro de los siglos del románico. Evidentemente, el hecho de colocar un tímpano esculpido, figurado y narrativo en una puerta de acceso nos está revelando la importancia de este lugar de tránsito que, en nuestro caso, es el piso bajo de la torre de la iglesia, integrado como espacio litúrgico de la misma. En su momento propuse que dicho espacio, la capilla en cuestión, debió estar dedicada al Santo Sepulcro, hecho que viene explicado por la iconografía del tímpano que corona su puerta (fig. 3). En el mismo, un altar vestido con sus paños, sosteniendo una cruz y cubierto por un ciborio, es incensado por un ángel. Hacia él se dirigen tres mujeres, la primera de ellas coronada, sosteniendo pomos, en tanto que en el extremo izquierdo de la composición un obispo contempla la escena desde su faldistorio. Juan Manuel Santamaría identificó la narración con la visita de las Marías al Sepulcro, en tanto que Soledad Díez González y Manuel González Herrero argumentaron que el asunto esculpido en el tímpano no era otro que la *inventio* de los restos de la Cruz de Cristo por Santa Elena³³. Esta última afirmación se ve corroborada por el hecho de que la mujer más cercana al

³¹ Véanse ahora GARCÍA DE LA CONCHA, V., “Teatro medieval en Castilla: *quaestio metodologica*”, en *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del I Festival de Teatro i Música medieval d’Elx (1991)*, Alicante 1992, pp. 127-141, GÓMEZ MORENO, A., “Los límites de la teatralidad en el Medievo”, en *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatro i Música Medieval d’Élx, octubre-noviembre de 1992*, ed. E. Rodríguez Cuadros, Alicante 1994, pp. 57-74, y CASTRO CARIDAD, E., “Rito, signo y símbolo: El contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval”, *Ibid.*, pp. 75-88.

³² Su reciente restauración nos ha descubierto que está realizado en una sola pieza de madera de pino, a la que se yuxtaponen los brazos cuyo dañado sistema de articulación ha sido recuperado. Por otro lado, la intervención nos ha mostrado la espalda de la imagen sin tallar, hecho que resalta precisamente su uso adosada a una cruz o tumbada sobre un féretro. “Real Cofradía de la Santa y Venerable Esclavitud y Santo Entierro del Cristo de los Gascones”, en *Restauración de pasos procesionales de Castilla y León, 2002-2007*, Valladolid, 2008, pp. 145-150. Agradezco a Ana Zamora que me facilitara la noticia sobre la restauración y una copia de este trabajo.

³³ SANTAMARÍA, J. M., *Segovia románica*, Segovia, 1988, pp. 124-125; Díez GONZÁLEZ, S., “La leyenda del Cristo de los Gascones de Segovia y su trascendencia histórica”, en *Revista de Folklore*, 45 (1984) 92-95, y GONZÁLEZ HERRERO, M., *El Cristo de los Gascones o Cristo de Segovia*, Segovia 1986, p. 27.

altar esté coronada como Emperatriz, por la cruz que sustenta el altar y por la aparición de la efigie de un prelado que, según ambos autores, representa a Macario el obispo de Jerusalén implicado en el proceso de hallazgo de los restos del *lignum crucis* por Santa Elena. Por mi parte, maticé la propuesta de los autores planteando una tercera hipótesis, en la que las Marías ante el Sepulcro y la historia de la Vera Cruz se aunaban en la consagración del Santo Sepulcro de Jerusalén por Santa Elena, en presencia de su prelado Macario, como colofón a la historia del hallazgo de los restos del Santo Madero. Para su representación, la escena tomó elementos procedentes de otras narraciones bien codificadas, como la Visita de las Marías al sepulcro vacío de Cristo.

Vayamos por partes. Efectivamente, los tres personajes femeninos podrían recordarnos a la Marías, mientras la representación de Sepulcro de Cristo como un altar pudiera adentrarse -con calzador, eso sí- en la órbita simbólica del altar como metáfora del sepulcro que la propia doctrina litúrgica atribuye a su papel como contenedor de reliquias en su reconditorio. La cuestión es clara, ¿por qué representar un altar cuando se quería figurar un sepulcro, como se hizo de forma generalizada en la escena de la Visita de las Marías? Se ha querido emparentar con un capitel de la cercana iglesia segoviana de San Martín, donde varias personas se dirigen hacia un altar sobre el que se dispone una cruz, y hacia el que sobrevuela un ángel. El capitel en cuestión en modo alguno representa una Visita de las Marías -¿la revelación a Zacarías, quizás? -, como simplemente refrendan la posición del ángel y elevado número de personajes que aparecen. Nuestro tímpano tiene aún menos que ver con la *Visitatio* de la puerta del Perdón de San Isidoro de León, donde el ángel muestra un sepulcro abierto, con su tampa descorrida y cubierto por una estructura arquitectónica que, como es habitual, quería figurar la tumba de José de Arimatea a través de la imagen arquitectónica contemporánea del Santo Sepulcro de Jerusalén³⁴.

En alguna ocasión, los sepulcros de santos preparados para las prácticas taumatúrgicas de los peregrinos influyeron en el tipo de representación del sepulcro de Cristo. Bien conocidos a través de fuentes figurativas como miniaturas y vidrieras, existieron sepulturas santas que eran horadadas para permitir el paso de los peregrinos por su interior. Esta práctica llevó a su asimilación iconográfica en imágenes como la del propio sepulcro de Cristo en el Domingo de Resurrección; de este modo se esculpió en uno de los dinteles de la portada de Saint-Gilles-du-Gard, con una *Visitatio Sepulchri* en la que las Marías se dirigían hacia una yacija agujereada a la manera de los sepulcros santos. Por lo tanto, si se quería representar un sepulcro, no había por qué hacerlo como un altar.

³⁴ Ambos paralelos han sido planteados por GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. I., "El tímpano de San Justo de Segovia y la *Visitatio Sepulchri*", en *Románico. Revista de arte de amigos del románico*, 9 (2009) 10-19.

Si el altar no fuera suficiente, dos elementos chirrían muy especialmente en la identificación de la imagen con las Visitas de las Marías. Por un lado, que sólo una de las mujeres -la primera-, vaya coronada, cuando lo habitual es la ausencia de coronas. Si las llevan, lo hacen las tres, como se figuró en el relieve de la Visita al Sepulcro que integra el gran ciclo de Pasión de la iglesia de Saint-Paul Lès Dax, ejemplo sobre el que ya insistiera Émile Mâle y recogiera yo mismo en mi estudio sobre el tímpano segoviano³⁵. El segundo elemento es la aparición del obispo en su faldistorio. Julio I. González Montañés, retomando la hipótesis de Juan Manuel Santamaría, ha querido ver en el mismo la figura del propio obispo de Segovia contemplando la representación de la liturgia dramatizada de la *Visitatio Sepulchri*, de la que hablamos líneas arriba³⁶. A tal efecto, argumenta que en algunos textos litúrgicos se coloca al obispo a la derecha del altar, como parece haberse esculpido en San Justo. Pasando por alto que la ausencia de perspectiva en el relieve no permite hacer muchas matizaciones espaciales que digamos, efectivamente, ese fue uno de los lugares habituales de residencia del prelado en su templo, en la cátedra que allí tenía reservada siempre, desde el momento en que el coro catedralicio comenzó a variar de sitio y los estalos presidiendo un coro absidal complicaban mucho la visibilidad durante los oficios, quedando reservados al preparatorio antes de los oficios³⁷. Pero no es el lugar destinado al clero en el interior del templo lo que aquí nos interesa, alto clero que, por otra parte, es representado con todos sus atributos: vestimenta pontifical, mitra, báculo y faldistorio. Si consideráramos la hipótesis como cierta, esto es, que lo que se figuró fue el acto litúrgico-teatral de la *Visitatio Sepulchri*, el relieve segoviano adquiriría una consideración muy distinta de la que ha tenido hasta ahora.

Haciendo un poco de historia, desde que Émile Mâle planteara algunas bases al respecto, la influencia o no de los llamados dramas litúrgicos sobre el desarrollo figurativo de determinadas escenas en la iconografía ha sido un motivo de debate entre los especialistas³⁸. Parece bastante claro que, en toda cultura

³⁵ MÂLE, E., *L'art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Paris 1905, 7ª ed. Paris, 1966, pág. 129, y CARRERO, "El Santo Sepulcro...", o. c., n. 12.

³⁶ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, "El tímpano de San Justo de Segovia...", o. c.

³⁷ CARRERO SANTAMARÍA, E., "Centro y periferia en la ordenación de espacios litúrgicos: Las estructuras corales", en *Hortus Artium Medievalium*, 14 (2008) 159-178. Tampoco entraré aquí en la lucubración sobre el posible escenario de representación de los muchos que tuvo la *Visitatio*, en si la tradición que se siguió en Segovia contempló la presencia de dos o tres marías, ni en el tipo de atuendo que éstas llevarían -desde simples albas a vestidos *ad modum Mulierum*-, asuntos que complicarían aún más el discurso que aquí se expone. Para los interesados en el particular, BROOKS, *The Sepulchre of Christ...*, o. c., pp. 26-29 y 53-70, y OGDEN, D. H., *The Staging of Drama in the Medieval Church*, Newar-Londres 1984, pp. 19-34, 39-67 y 127-128.

³⁸ Léanse aquí el trabajo de RICO CAMPS, D., "Un *Quem queritis* en Sahagún y la dramatización de la liturgia", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en*

unitaria y compleja como fue la cristiana durante los siglos que nos ocupan, ninguna manifestación artística suele sustraerse del influjo de otra, como sería el caso entre la celebración teatral y la figuración icónica de ciclos narrativos. Aunque, claro, una cosa es que encontremos elementos que, colocados en un relato de la Historia Sagrada, nos remitan y recuerden a la liturgia -recordemos aquí a los Apóstoles llevando piezas de ajuar litúrgico en las entradas de Jerusalén toscanas, estudiadas por Dorothy F. Glass- y otra muy distinta es que directamente se represente el propio drama litúrgico, esto es, una imagen fiel del desarrollo de un hecho contemporáneo que, en nuestro caso, tendría como protagonistas a los *sanctas mulieres imitantes* -como los califica el sugestivo apéndice teatral interpolado en el L Ordo romano³⁹-, el ángel y al propio obispo de Segovia contemplando la escena desde su silla curul. La excepcionalidad del modelo llevaría a San Justo a convertirse en un *unicum* a nivel mundial para la historia del escultura románica, la iconografía y el teatro. Así, tendría el privilegio de adelantarse en varios siglos a la ilustración del martirio de Santa Apolonia del Libro de Horas que Jean Fouquet diseñó para Étienne Chevalier, allá por las medianías del siglo XV, en tanto que primera imagen clara en la que no se iluminó la tortura a la santa si no la representación del drama teatral sobre la misma⁴⁰. A todas luces, demasiado pronto y demasiado excepcional para ser así.

Tratando de delimitar nuestra interpretación, más que cualquier otro argumento podría convencernos el asunto de los paralelos. Si echamos un vistazo a las imágenes conservadas vinculadas a capillas del Sepulcro nos detendríamos en que, desde la segoviana Vera Cruz, a San Ciriaco de Gernrode o Santo Stefano de Bolonia, ya la entrada ya el propio edículo reproduciendo el sepulcro jerosolimitano fueron decorados con la visita de las Marías o el *Noli me tangere*, esta vez sí, en una evidente interacción entre la capilla, la imagen que la identifica y el ceremonial que allí se realizaba. De todos modos, lo que aquí nos ocupa no es que el tímpano segoviano no represente a las Marías, sino que no sólo representa a las Marías, asunto mucho más interesante que todo lo demás de cara a la definición del origen y modos de formación de la iconografía en el Medievo. Quizás no dejé claro en su momento el concepto de “contaminación” iconográfica, que propuse para su interpretación. No se trata de

homenaje a Joaquín Yarza Luaces, Bellaterra 2001, pp. 179-189, y, desde una perspectiva metodológica, el estado de la cuestión de ABAJO VEGA, N., “Arte románico y teatro litúrgico: Las posibilidades de un método en el estudio de la iconografía”, en *Codex Aquilarensis*, 21 (2005) 110-131.

³⁹ ANDRIEU, *Les Ordines Romani du Haut Moyen Âge*, o. c., vol. V, p. 406.

⁴⁰ Al respecto, MOLINA i FIGUERAS, J., “Hagiografía y mentalidad popular en la pintura tardogótica barcelonesa (1450-1500)”, en *Locvs Amoens*, 2 (1996) 125-136. Para entender aún mejor lo que intento expresar, véanse las consideraciones metodológicas de MASSIP i BONET, F., “El análisis del teatro a través de la iconografía”, en *Gestos*, 37 (2004) 11-30.

otra cosa que de la apropiación de formas y maneras de representar con el fin de generar otras nuevas y distintas. El fenómeno es bien conocido por los estudiosos de la hagiografía, cuando las vidas de santos toman prestados episodios -generalmente los más populares- de una biografía previa para adornar otra. La línea de milagros paralelos entre, por ejemplo, Bernardo de Claraval, Domingo de Guzmán y Vicente Ferrer es una buena muestra.

Rechazada por razones evidentes la identificación de la escena no con las Marías ante el Sepulcro sino con su representación teatral, nos quedan por justificar la corona de la primera dama, el altar y la presencia del obispo, los tres puntos más conflictivos. Sin lugar a dudas y como justifiqué en su momento, la explicación se encuentra en la historia del hallazgo de la Cruz por Santa Elena y en el culto a la misma que se propagó por toda Europa motivando alguna de las expresiones culturales más interesantes de toda la Edad Media. Me gustaría acabar este apartado con otra fuente -ahora literaria- que insiste en la vinculación Marías-Santa Elena que inspiró el tímpano segoviano. No hace mucho y también a raíz del tímpano de San Justo y la discusión sobre la liturgia como fuente de la iconografía de la Visita al sepulcro, Daniel Rico traía a colación un precioso texto del *Sermo de Sancta Cruce* del abad Odilón de Cluny (994-1049) en el que, en un bonito juego de devociones femeninas en la adoración a la Cruz, aparecen comparadas María Magdalena -*peccatrix*-, Helena -*imperatrix*- y María -*genitrix*-⁴¹. La devoción al *lignum crucis* fue

⁴¹ RICO, “Un *Quem queritis* en Sahagún...”, o. c., p. 189. El texto es el que sigue: *Maria Magdalena, quondam peccatrix, de ejusdem resurrectione gaudium attulit; Helena imperatrix de inventione crucis et caeterorum insignium Dominicae passionis gaudium et laetitiam ostendit praesentibus et superventuris fidelium populis. Maria genitrix Domini, tempore quo patiebatur unigenitus Filius ejus Dominus, ante crucem stabat, et piis oculis, ut doctor catholicus scribit Ambrosius, exspectabat non pignoris mortem, sed mundi salutem, quam etiam ille vir Sedulius poeta evangelicus asserit circa Domini sepulturam plus caeteris mulieribus fuisse sollicitam: Helena vero econtra princeps Romani imperii ad inquirenda et reperienda Dominici corporis supplicia et nostrae salutis insignia, solerter et studiosissime insistebat, et pio affectu et sincero effectum votis omnibus laborabat, ut invenire posset quod quaerebat; et inventum ad honorem et gloriam Domini honorare gestiebat. Ad quod negotium peragendum adiutorem habebat strenuissimum filium suum, Romani imperii principem Constantinum, qui primus inter saeculi principes cum consilio et studio matris supradictae et saepedicendae Helenae libertatem et privilegium Romanae concessit Ecclesiae. Inde coepit praedicari publice, Domino annuente, et supradicto principe faciente, nullo contradicente, honor et virtus Christi, fides et victoria Domini crucifixi per spatia cuncta mundi quousque tendebat potestas Romani imperii, et non dicam usque ad terminos Romani imperii, sed quousque praedicatur majestas divini et incarnati Verbi, et auctoritas mundi salutaris sancti Evangelii, quae viva et libera voce intonat honorem et gloriam crucis et actus et mirabilia Domini crucifixi* (Odilón V de Cluny, *Sermo XV de Sancta Cruce*, Patrologia Latina, vol. 142, cols. 131-132). En el plano de la adoración a la Cruz en contextos políticos cluniacenses destacó este pasaje del sermón IOGNA-PRAT, Dominique, “La croix, le moine et l'empereur: dévotion à la croix et théologie politique à Cluny autour de l'an mil”, en *Haut Moyen Age*,

una de las más queridas por las altas esferas de la aristocracia eclesiástica y civil del Medievo, hundiendo sus raíces en la más culterana tradición devocional hispánica⁴².

Que en el Pasionario Hispánico conservemos un largo ciclo dedicado a la *inventio* de la Cruz por Elena y que los elementos más discordantes del tímpano de San Justo de Segovia puedan explicarse a partir del mismo -altar, el del Santo Sepulcro; corona, la de Emperatriz; obispo, el de Jerusalén- no hacen más que insistir en premisas especialmente sugerentes para la formación de la imagen y que sientan las bases de lo que conocemos como contaminación iconográfica: la creación a partir de modelos existentes que sufrieron la alteración necesaria para que su contenido semántico varíe de una escena conocida y bien codificada, a otra nueva. En este caso, de la Visita de las Santas mujeres al sepulcro de Cristo, hasta Santa Elena y sus damas de corte ante la consagración del Santo Sepulcro de Jerusalén, en presencia de su obispo Macario, compañero de la Emperatriz en la busca de los restos de la Cruz.

IV. ACABANDO

No cabe duda de que todas las piezas expuestas fueron realizadas para la celebración, como apoyo y parte integrante de la misma, pero muchas veces nos fallan las vías de comunicación con nuestro pasado para que éstas sean valoradas de manera adecuada. Nuestro propio bagaje cultural nos traiciona cuando tendemos a pensar que la celebración de la liturgia antigua fue mucho más comedida, más complaciente y cercana a nuestro medio postridentino y post Vaticano II. Así, un ceremonial en el que figuras y decorados ocuparan los altares y jugaran un papel tan destacado como el que nos relatan las rúbricas de las fuentes litúrgicas se nos hace extraño y, sobre todo, lejano, casi tan lejano como pensar que figuras hoy fuera de contexto, destinadas a fines devocionales o convertidas en piezas de museo conformaron una tramoya fascinante, más allá de los *tableaux vivants* con los que Émile Mâle se refirió a los grupos tardíos del Santo Entierro.

culture, éducation et société. Études offertes à Pierre Riché, ed. Michel Sot, Paris-La Garenne-Colombes 1990, pp. 449-475, reed. en *Études clunisiennes*, Paris 2002, pp. 74-92.

⁴² Véase, por ejemplo, HENRIET, P., “*Miles formis Daemon*: usages et fonctions de la Croix dans l’Hispania des IXe-XIe siècles”, en *Guerre, pouvoirs et idéologies dans l’Espagne chrétienne aux alentours de l’an mil. Actes du colloque international organisé par le Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale Poitiers-Angoulême (26, 27 et 28 septembre 2002)*, coords. T. Deswarte y P. Sénac, Turnhout 2005, pp. 163-182.



1. Sepulcro pascual de San Gil de Béjar.



2. Cristo de los Gascones, San Justo de Segovia.



3. Tímpano de la capilla del Santo Sepulcro, San Justo de Segovia.