



Crucifijo gótico doloroso de Puentes la Reina (1315-1320) y detalle del mismo.

El crucifijo gótico de Puentes la Reina (Navarra)

Por ANGELA FRANCO MATA

Uno de los crucifijos góticos dolorosos más bellos en España es, sin duda, el de Puentes la Reina (Navarra), sin precedente estilístico alguno y sin apenas repercusión, que hasta época reciente ha sido catalogado como obra más moderna¹ de lo que es en realidad, por presentar caracteres estilísticos evidentemente más avanzados. El feliz hallazgo por parte de A. Díez y Díaz² del testamento de Sancha Périz de Bertelín ha venido a proporcionar preciosos datos en torno a una cronología más precisa de la escultura. Formalizado el 24 de junio de 1328, la otorgante deja una manda «a la obra del Crucifijo de Santa María del Ortz», o sea, Santa María de los Huertos, cuyo nombre lo adquirió por el barrio que la rodeaba, por el que comúnmente se la llama, aunque ya a comienzos del siglo XIV se le designa como del crucifijo³.

Esto requiere una explicación: la nave que corresponde propiamente a Santa María de los Huertos, con sus arcos fajones ligeramente apuntados, es anterior a la nave del crucifijo; puede aquélla corresponder al siglo XII avanzado, como opina Goñi⁴, y la del crucifijo posterior, a mi juicio más de lo que opina el citado investigador, si se considera que fue hecha precisamente para cobijar el crucifijo, porque el estilo de éste en modo alguno es incluíble en el siglo XIII, por cuanto es derivación, como luego ampliaré, de la corriente trágica renana de comienzos del siglo XIV, unida a la italiana por entonces imperante. El que la nave añadida a la iglesia original presente un estilo arcaizante, pienso que puede deberse a que el constructor quiso guardar una armonía con aquélla. No me parece un argumento convincente el de Goñi en cuanto a que como «am-

bas tienen unos pilares comunes, tuvo que construirse antes que la iglesia fuera cubierta»⁵. Pudo construirse la primera iglesia completa, y ampliar más tarde la nave del crucifijo derruyendo el muro, pero dejando los pilares. Yo creo que fue esto lo que sucedió.

Autor del crucifijo

Tradicionalmente, se afirma que procede de Alemania, y la motivación de hallarse aquí se debe a la devoción de un peregrino de Santiago que, agradecido por las atenciones recibidas en el hospital, donó la imagen que envió a su regreso a su país. También se dice que fue traído en una peregrinación masiva a Santiago y a la vuelta sus componentes dejaron la imagen en la iglesia en agradecimiento a la hospita-

lidad recibida⁶. Puede haber, en efecto, un fondo de verdad, pues como afirman Uranga e Iñiguez⁷: «en la parte de la pintura mural quedó recogida la mención de la casi borrada y en la misma capilla que parece representar la venida de la imagen a hombros de peregrinos». En base a ello puede argüirse un escultor renano, región europea particularmente representativa en cuanto a este tipo de crucificados⁸, cuyo exacerbado dolor, que alcanza las más altas cimas en el siglo XIV, ya venía gestándose con anterioridad⁹. A comienzos de la centuria se esculpen ejemplares terriblemente dramáticos, como el del Monasterio de monjas de Salzburgo (h. 1300)¹⁰; poco antes de 1304 se talla el de Santa María in Kapitoll de Colonia, inicio de una larga serie que llenará prácticamente el siglo XIV en la comarca renana.

No es probable que se deba a la mano de un monje templario destinado en Puente la Reina, por cuanto esta Orden, que permaneció en Navarra unos doscientos años, fue suprimida en 1312 tras dramáticos interrogatorios algunos años antes y los últimos años de existencia en la región, marcados por la animadversión, no creo fueran los más a propósito para llevar a cabo obras ni arquitectónicas¹¹, ni escultóricas. El crucifijo es datable a mi juicio con fecha *ante quam* de 1328, y precisando más, entre 1315 y 1320.

Respecto a la mención de un hospital en las piadosas tradiciones citadas sobre el origen del crucifijo, cabe decir, con el P. Goñi, que el documento que menciona por vez primera el hospital del crucifijo data del 16 de febrero de 1448, y, por tanto, no con la Orden Templaria, sino con sus sucesores, los religiosos de la Orden de San Juan de Jerusalén¹², existiendo de un siglo antes, 1350, mención documental del hospital adjunto a la iglesia de Santa María; la tradición atribuye el hospital contiguo a la iglesia del crucifijo a los templarios, pero no existe prueba. No es probable que levantasen el hospital, dice Goñi¹³, porque la hospitalidad no entraba dentro de sus actividades normales¹⁴. Así pues, puede aceptarse que el hospital de que habla la tradición fuera el de Santa María, y que la iglesia del crucifijo fuera construida a raíz de la donación de la imagen, foránea al arte español.

En el crucifijo de Puente la Reina convergen dos vigorosos movimientos estilísticos europeos, uno germano y el otro italiano, tan perfectamente asimilados que por encima de una síntesis escultórica se impone la mano de un extraordinario artista realizador de esta obra madura de genio.

Por lo que respecta a la mencionada corriente artística italiana, se per-

sonaliza en el dramático y genial escultor, hijo de Nicola, Giovanni Pisano. Creo importante dedicar unas líneas a su trabajo como escultor de crucificados para poder comprender su influencia en el crucifijo de Puente la Reina. Giovanni Pisano esculpió varios crucifijos, trazó otros, y es continuada su labor por discípulos más o menos aventajados, carentes, ciertamente, de la trágica y nerviosa sensibilidad del maestro. Aparte de los relieves de las crucifixiones de los púlpitos de Sant'Andrea de Pistoia (1297-1301)¹⁵ y de la catedral de Pisa (1302-1310)¹⁶, son obra de su mano varios crucificados: el primero de los cuales puede ser considerado el del Victoria and Albert Museum de Londres, de relativa suavidad de formas y expresión más elegiaca que patética¹⁷; el de Sant'Andrea de Pistoia¹⁸, de un dramatismo facial pocas veces igualado, con la boca entreabierta, dejando asomar los dientes y los ojos hundidos, es una viva imagen de dolor físico y moral, pero a pesar de aparecer con profundas ojeras y rostro demacrado, no ha perdido sin embargo su belleza, es de madera en tanto que el primero es ebúrneo.

El pequeño crucifijo del Museo de la Obra del Duomo de Siena puede ser considerado como una de las obras más perfectas salidas de la mano del genial escultor. Datado de manera diversa por los diferentes investigadores¹⁹, aunque con escasas oscilaciones de diez a quince años, puede colocarse en los finales del siglo XIII. Según la tipología de crucificados dada por Max Seidel para los de Giovanni Pisano, éste pertenece al segundo grupo, en que el tórax se vuelve hacia la derecha del Salvador, mientras las piernas giran hacia el lado contrario, como sucede en el crucificado del Victoria and Albert Museum —en el primer grupo, constituido por el mencionado de Sant'Andrea de Pistoia, el fragmentado del Kaiser-Friederich Museum de Berlín y un crucifijo en el Duomo de Prato, del que luego hablaré en cuanto a su paternidad, se dispone el Salvador sobre la cruz completamente a la inversa—. El crucificado de Siena no es corpulento; une a la nobleza de líneas faciales con hermosa cabeza ornada de larga y apenas ondulante cabellera, sin corona de espinas, un cuerpo grácil y fino, vuelto hacia la derecha desde el abdomen, en violento movimiento producido por el intenso dolor, cruzándose los pies en rotación externa. Aparece sobre cruz en ípsilon de ramas naturales, lo que acentúa el verismo de los ya tensos miembros.

Obra magnífica de Giovanni, a pesar del fragmentario estado en que se encuentra, es el crucificado del Kaiser-Friederich Museum, de hacia 1302 y 1313²⁰, sin corona, como el anterior, el cual, además de las lógicas similitu-

des en cuanto a los rasgos faciales y corpóreos con otras figuras del propio artista, presenta una significativa relación con el crucifijo de Santa María in Kapitoll en lo que concierne a ciertos aspectos somáticos: dura conformación ósea, ojos, por así decirlo, apagados con los párpados cerrados, narices dilatadas y sobre todo los arracimados pelos de bigotes y barbas, éstas partidas en dos. El paralelismo de ambas obras, sin excluir la personalidad de cada uno de los artifices, ya notado por Géza de Francovich²¹, se repite en otras obras. El perizoma del citado Cristo de Colonia es equiparable en el plegado a los de los relieves del púlpito de la catedral de Siena, obra de Nicola y Giovanni. El mismo crucifijo de Andernach, obra de 1310 y 1320, primera derivación del cologneño en tierra renana, ofrece un plegado similar al de uno de los profetas del púlpito de Giovanni Pisano en Sant'Andrea de Pistoia, relaciones que están por encima de la propia fuente común francesa²².

Crucifijo también de mano de Giovanni, considerado por Mario Salmi como obra juvenil²³, es el de la iglesia de los Capuchinos de Pisa, datable hacia 1275-80²⁴, cuya boca entreabierta refleja un *pathos*, referible sólo al arte del dramático y temperamental maestro pisano. En él aparecen potenciados los caracteres que personalizan el arte de Giovanni: el intenso dramatismo facial con pómulos salientes, barba rizada de fona nerviosa y ojos alargados, como en los citados crucificados de Siena, Pistoia, Berlín y Londres; el costado aparece definido por una enérgica estructura ósea; el perizoma, por fuertes plegados; y la forma de cruzar los pies completamente similar al crucifijo de Siena. Obra de discípulo es el crucificado del baptisterio de Pistoia²⁵, e intervención del artista E. Carli en el del Duomo de Prato²⁶, en tanto M. Seidel lo cree obra completa suya, y lo data hacia 1301²⁷, considerando en cambio de taller el crucifijo de Ripalta²⁸. En Pisa existe otro publicado por Papini, fechable entre 1270 y 1280²⁹, y todavía el maestro esculpió otro, hoy en colección privada, publicado por G. L. Mellini, quien lo considera de sus primeras obras de este tipo; de extraordinaria intensidad expresiva, parece precedente del crucificado ligneo de Pistoia³⁰.

Ya en contacto con la escultura cristológica de Giovanni Pisano, volvamos al crucifijo de Puente la Reina para efectuar un análisis comparativo que demuestre las relaciones estilísticas entre nuestro crucificado y los de Giovanni Pisano. Clavado sobre cruz en forma de ípsilon, cuyos vástagos laterales nacen aproximadamente hacia la mitad del central que se prolonga superiormente hasta la altura de aqué-

llos, imita, aunque no de modo tan ostensible como la cruz del Cristo del Museo de la Obra del Duomo de Siena, un árbol sin descortezar que conserva la estructura del tronco una vez despojado de las ramas. Ligeramente más bajo el nacimiento de los vástagos que en el italiano, coinciden en los extremos con los brazos de Cristo, muy largos, como las piernas en el hispano, recibidos con sendos clavos bastante en alto, formando prácticamente un ángulo recto, en tanto los vástagos afectan la forma de uno agudo. Este tipo de cruz se repite frecuentemente en Italia y Alemania, con variantes que nos brindan unas casuísticas determinadas de cara a una ubicación, aunque la regla no carezca naturalmente de excepciones. Por una parte, la cruz natural en Y formada por un vástago central y los laterales curvos saliendo desde abajo, o cuando más desde la altura del abdomen de Cristo, se repite insistentemente, precedidos por la miniatura del convento de Zwettl, de hacia 1220, en crucifijos renanos y derivados de ellos: Santa María in Capitol, en Colonia, de hacia 1300-1304; Andernach, ya citado; Kendenich (Pfarrkirche), entre 1350 y 1360; y Paderborn (Gaukirche), de 1365-75, entre los primeros. De influencia renana a este respecto es el crucifijo de Brünn (Museo), de hacia 1350-75. Algunos existen en Italia hacia el centro más o menos (Spalato, catedral; Orvieto, Santo Domingo), de caracteres germanos, como se ha indicado.

Saliendo los vástagos laterales también curvos, pero a mayor altura, existen bastantes en Alemania y países adyacentes (Colonia, Schnütgen-Museum, de hacia 1380-90; Gehrden, de hacia 1280-1300; Friesach, iglesia de las Dominicas, de hacia 1300-20; Viena, San Esteban, de hacia 1350-75; y Leutschan, de hacia 1375-1400), y menos en Italia (Chioggia, San Domenico, de hacia 1350-60, incluíble, como los de Gehrden y Friesach, en el grupo germano-estraburgués; y el del baptisterio de Pistoia, de discípulo de Giovanni Pisano). Los vástagos saliendo rectos a mayor o menor altura se repiten insistentemente en toda Europa, con la excepción de Inglaterra, donde debía de estar prohibido este tipo de cruz, como lo fundamenta algún documento³¹. Aunque en Alemania existen ejemplos de cruz con vástago a bastante altura (Haltern, de hacia 1290-1300; Darfeld, ya en la primera mitad del siglo XIV; San Severino de Colonia, de hacia 1340-50; y Schmuttgen-Museum, proveniente de Borkum, de hacia 1360-1370), parece una característica más típicamente italiana, y debemos el primer ejemplo de cruz natural con gajos en forma de *ípsilon* a Nicola Pisano, en el púlpito del baptisterio de Pisa, que sigue su hijo con el de Sant'An-

*Crucifijo ebúrneo,
obra de Giovanni Pisano.
Victoria and Albert Museum.*





Crucifijo gótico
doloroso
de Breslau.
Museo Diocesano.

drea de Pistoia y en el crucificado del Museo de la Obra del Duomo de Siena. Saliendo los vástagos laterales a menos altura tenemos el crucifijo de Coesfeld, de hacia 1290-1300; Montedinove (Marcas), de comienzos del siglo XIV; y se busca que coincida la línea de vástagos laterales con los brazos en Lage, de hacia 1280-1290; y los ya mencionados de Haltern, Darfeld, San Severino de Colonia, el del Schmittgen-Museum, proveniente de Borkum, y el del Museo de la Obra del Duomo de Siena de Giovanni Pisano.

El crucifijo de Puente la Reina es, pues, más incluíble en cuanto a la estructura de la cruz dentro del tipo germano.

La cruz de gajos de estructura natural, que arranca de bastantes siglos antes, al ser considerada como árbol de la vida, está embellecida por una hermosa tradición legendaria recogida en la Edad Media por Jacques de Vorágine en el texto que se refiere a la Invención de la Santa Cruz³², que establecía una relación directa entre la cruz del Salvador y el árbol de la vida del Paraíso, cuyas tradiciones lite-

rarias medievales encierran una enorme belleza, como en el *Post peccatum Ade* y *La vida popular de Jesucrist*³³, tema que seguirá interesando a lo largo de la historia, hallándose ejemplares artísticos muy notables en el siglo XVII³⁴.

La mencionada leyenda de Vorágine refiere que cuando Adán se sintió viejo y enfermo, cansado de labrar la tierra, su hijo Set fue a la puerta del Paraíso donde recibió del Arcángel Miguel una rama de árbol de la vida con la bella promesa de que, cuando fructificara, su padre recobraría la salud; pero llegó tarde, y a su regreso encontró ya a su padre muerto, plantando entonces la rama sobre su tumba. De ella brota un gran árbol que aún vivía en tiempo de Salomón, quien quiso aprovecharlo para la construcción del templo de Jerusalén, pero no resultando para la obra, fue puesto como pasarela en un lago. La Reina de Saba en su visita a aquél, al pasar sobre el madero vio en espíritu que el Salvador del mundo sería clavado en él, y fue enterrado en el lugar que más tarde ocuparía la piscina probática, curativa de enfermedades. Y en efecto,

fue destinado a la cruz de Cristo, sacado de la piscina por los judíos que lo vieron flotando.

Esta leyenda, con muchas variantes, llega a la Edad Media, y desde luego ya aparece asimilada al árbol de la vida por Venancio Fortunato en el siglo VI, en su himno *Pange lingua*, y más tarde en el siglo XIII, con el gran movimiento místico franciscano que llega a la exaltación del patetismo religioso, que repercute en el ideal estético de esa centuria y la siguiente en simbiosis con la literatura religiosa, manifestada, entre otros, en San Buenaventura, Santa Brígida, Santa Gertrudis, Suso, Tauler y Olivier Maillart³⁵. Este tipo de cruz toma también vida en la liturgia, así reza el Prefacio de la Misa: «Señor, que vinculaste la salvación del humano linaje al Arbol de la Cruz, para que de donde se había originado la muerte, de allí renaciera la vida; y el que en un árbol venció, en otro árbol fuese vencido»; y el Viernes Santo se canta: «Oh cruz fiel, el más noble de todos los árboles, ningún bosque produjo jamás otro igual en hojas, flores y frutos».



*Crucifijo gótico
doloroso
de la iglesia de San Jorge
(Colonia).*

Cuando vi el crucifijo de Puente la Reina, ya no existía la paloma con alas desplegadas sobre el vástago central de la que habla Vázquez de Parga³⁶. Yo pienso que tendría un sentido simbólico, alusivo a la paloma del arca de Noé como transportadora del renacer de la vida en una rama, en paralelismo con la salvación traída por Cristo por medio de su muerte. No le veo aquí un valor trinitario simbolizando al Espíritu Santo, pues entre otras cosas le falta el Padre. Por otra parte, la Edad Media está preñada de leyendas del más diverso carácter; sirvan de ejemplo a este respecto los relieves del Antiguo Testamento del trascoro de la Catedral de Toledo³⁷.

Extrañamente, no se ve a los pies de la cruz la calavera de Adán, que aparece sin embargo en el crucifijo de Giovanni Pisano en el Museo de la Obra del Duomo de la Catedral de Siena, en el púlpito de Sant'Andrea de Pistoia, y anteriormente en el de la Catedral de Siena y baptisterio de Pisa, obra de Nicola, en 1260, que completa la leyenda de la cruz de modo iconográfico, si bien de forma reduci-

da, pues como es sabido existe otro modo de representar la figura de Adán con el esqueleto completo, como en la Crucifixión del tímpano de la portada central de la Catedral de Estrasburgo³⁸. La cruz de Puente la Reina monta sobre una estructura a modo de montículo, pero no se observa la existencia de un cráneo.

De tres clavos, el Salvador cruza el pie derecho sobre el izquierdo en rotación externa, traspasados ambos por un fuerte clavo cuyo desgarrón de la herida se presenta muy voluminoso. La disposición de los pies en el crucificado sienés de Giovanni Pisano y en el español es idéntica, lo que indica ascendencia italiana en el hispánico. La única diferencia reside en la distinta colocación del clavo, más cercano a los dedos en el sienés.

Cristo aparece muerto ya, y caele colgando la cabeza hacia adelante, sobre el pecho, un poco ladeada hacia la derecha, menos que en el crucifijo de Siena. Peina larga y exuberante cabellera, partida en dos como el italiano por raya al medio, y a diferencia de éste tiene corona de espinas sogueada.

Los rasgos faciales son finos y hermosos, apreciándose en ellos el recuerdo de los cristos no sólo de Siena, sino también de Sant'Andrea de Pistoia y del Kaiser-Friederich Museum de Berlín. Todos aparecen con la boca entreabierta; los ojos semicerrados en los italianos, aunque no en el crucifijo de los Capuchinos de Pisa, se tornan cerrados en el navarro, además de caídos; el óvalo facial demacrado, aunque menos anguloso que los cristos de Giovanni, se orla con corta barba partida en dos, característico como se ha podido ver en la tipología de los cristos del escultor pisano. El tórax saliente y el vientre hundido repiten fielmente los caracteres anatómicos que el hijo de Nicola imprime en sus obras, pero el crucificado hispano se presenta más redondeado en perfiles y contornos, más «mórbido» en la factura. Y lo mismo acontece en el suave plegado del perizoma, en el que, como en otros rasgos de la figura, se aprecia otra tendencia artística a la que luego me referiré.

Como el Cristo de Siena, dirige la mitad inferior del cuerpo hacia su iz-

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

En nuestro crucifijo las líneas y contornos anatómicos han perdido la dureza, y no se ve descarnado como el de Santa María in Kapitoll y prácticamente todos los crucifijos renanos de la primera mitad del siglo. Por el contrario, el artista ha buscado y conseguido una espléndida belleza física en un crucificado doloroso. En definitiva, lo que en él vemos son formas anatómicas directamente derivadas, junto a la exaltación dramática giovannesca, de las tendencias dolorosas germanas, pero apaciguadas por las duras contorsiones del cuerpo y la propia estructura de sus miembros. Queda sin embargo latente de aquella corriente la gran profusión de heridas por todo el cuerpo, especialmente las de los clavos y del costado, de las que brotan raudales de sangre coagulada; la propia herida de los pies es un enorme desgarrón, «mucho mayor de lo que hubiera exigido la perforación del clavo»³⁹, sin olvidar las arterias y venas, ostensiblemente señaladas no con pintura, sino esculpidas como en los más dramáticos cristos alemanes ya citados y en el extremadamente doloroso de Breslau, del Museo Diocesano, expuesto en Colonia en el Die Parler en 1978⁴⁰.

La corona de espinas se atiene a modelo alemán, del que existen también diversos ejemplares en Italia. Responde al tipo de gruesa cuerda acordonada como ya, a finales del siglo XIII, se ven en Vestfalia en el crucificado de Gehrden, y cuarenta años más tarde en Breslau (Polonia), en el hermoso Cristo de la iglesia de Santa Bárbara, repitiéndolo el enorme crucificado de Chioggia (Italia), de mediados del siglo XIV⁴¹. El rostro, además del recuerdo pisano, tiene presente muy de cerca al dramático crucificado de Dominikanerinne-Kloster de Colmar, hoy en la Colección Mangold de dicha ciudad, fechado por Géza entre 1390-1400⁴², aunque yo opino que es anterior por lo menos treinta años, pues es menos evolucionado que el de San Jorge de Colonia, de hacia 1370-80. Los dos, el de Puente la Reina y el de Colmar, presentan el mismo corte facial, los rasgos son bastante similares: ojos cerrados, boca entreabierta, recta

nariz, la barba partida en dos; los largos cabellos ensangrentados más largos por delante en el de Colmar, cuyos borbotones de sangre coagulada sólo son comparables al ya mencionado del Museo Diocesano de Breslau. Los dos tienen el mismo tipo de corona, atravesada por gruesos clavos de madera.

En cuanto al perizoma, ambos dejan al descubierto la rodilla derecha, y caen los pliegues más largos por aquel lado, en tanto se recogen superiormente en el contrario. Pero el Cristo español tiene las formas más redondeadas y sinuosas, menos geometrizarantes (aunque se aprecian ostensiblemente restauraciones posteriores), acercándose en la modulación de las mismas al crucifijo de Breslau, aunque aquí más complicadas. Es sintomático que este crucificado aparezca en un hospital. Indudablemente, se debe, como en el caso del francés del hospital de Brioule, a un motivo religioso de aceptación cristiana de la enfermedad física, como Jesucristo aceptó sobre sí los pecados de los hombres que le llevaron a una muerte tan atroz y vergonzosa como la de la cruz. Desde el punto de vista social, es preciso recordar los terribles azotes que supusieron las pestes del siglo XIV en Europa, particularmente la de 1348, que diezmó la población⁴³. Precisamente, algunas imágenes de estos crucificados se denominan Crucificados de la Peste⁴⁴.

Tras el crucificado de Puente la Reina, en el muro existen unas pinturas, hoy cubiertas por el paño que le sirve de fondo, bastante maltrechas y deterioradas. Estudiadas por diversos investigadores⁴⁵, es muy poco lo que hoy se puede decir, pero los temas, alusivos a la Pasión, están en consonancia y completan el sentido devocional de la escultura del crucifijo. Además de la escena en que se alude a la posible representación de la venida de la imagen a hombros de peregrinos, lo que nos pondría en contacto con la historia de la obra⁴⁶, la doctora Lacarra Ducay alude a «lo que parecen ser fragmentos de una enorme cruz, ligera, de color castaño, sin desbastar»; opina que podría formar parte de un *Via Crucis*, donde aparecería la Verónica, y menciona asimismo motivos decorativos geométricos enmarcantes de la escena que emparenta con la pintura de la torre de San Pedro de Olite⁴⁷. Diez y Díaz también hace referencia a la cruz, similar a la escultórica, con María y San Juan a los lados, diversas escenas de la Pasión todavía reconocibles en su momento, Encuentro, Crucifixión, Lanzada, Entierro y Jesús apareciéndose a las mujeres. En la parte superior del ábside había un Pantocrátor. Al efectuarse la restauración de la iglesia, continúa diciendo, uno de los murales fue trasladado al Museo de Navarra.

En cuanto al estilo, parece razonable emparentarlo con el de Johan Oliver, personalidad determinante de la pintura navarra de la primera mitad del siglo XIV⁴⁸. El padre Belda ha comprobado el parecido existente entre el sepulcro de Jesús y aquel que llevó a cabo Juan Oliver en su gran composición dedicada a la Pascua de Cristo, en el testero del refectorio de la Catedral de Pamplona, pintado en 1330, hoy en el Museo de Navarra.

Obra exótica en nuestro país⁴⁹, apenas ha tenido derivaciones, pues el Cristo navarro de Santa Fe del Escániz, hoy en el Museo de Pamplona, copia de esta magistral obra ciertos detalles, como la disposición de piernas y pies, aquéllas más cortas en la copia, derivación de Giovanni Pisano; los brazos también aparecen bastante en alto y son largos. El cuerpo es más descarnado, y recuerda asimismo al gran artista italiano, pero con menos emoción dramática. El rostro es patético, la boca entreabierta deja asomar los dientes en un gesto de dolor que se acentúa en la frente surcada de arrugas. El tipo de cabello y corona responde a la corriente artística del de Puente la Reina. El perizoma, de pliegues sinuosos, se presenta con ligeras variantes. Aunque de líneas más arcaizantes, es fechable por los mismos años que el modelo.

NOTAS

* Agradezco muy sinceramente a mi buena amiga, la doctora M.^a del Carmen Lacarra Ducay, las interesantes observaciones respecto al presente trabajo, así como una de las reproducciones fotográficas. También deseo dejar constancia de mi agradecimiento a mi buena amiga la doctora Linda Martz por su labor fotográfica.

¹ VAZQUEZ DE PARGA, LUIS: «El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina». *Príncipe de Viana*, n.º 4, 1943, págs. 308-313; INIGUEZ ALMECH, FRANCISCO, y URANGA GALDIANO, JOSÉ ESTEBAN: *Arte medieval navarro*, Pamplona, Aranzadi, 1973, vol. 5, págs. 243-245, lo colocan como del siglo XIV poco avanzado; LACARRA, J. M.^a, y otros: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, C.S.I.C., 1949, volumen II, pág. 127, lo datan hacia 1400.

² DIEZ Y DÍAZ, ALEJANDRO: *Puente la Reina. Arte e Historia*. Temas de Cultura Popular, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1975, número 247, págs. 7-15. El citado testamento es propiedad de los señores Martija, de Puente la Reina. También ha sido utilizado por el P. GONÍ GAZTAMBIDE: *La iglesia del Crucifijo de Puente la Reina*, Homenaje a D. José M.^a Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado, Zaragoza, 1977, pág. 104.

³ DIEZ Y DÍAZ, A.: *Puente la Reina*, II, Navarra. Temas de Cultura Popular, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1976, n.º 248, pág. 14.

⁴ GONÍ GAZTAMBIDE, JOSÉ: *op. cit.*, pág. 108; DIEZ, A.: *Puente la Reina. Arte e Historia*, página 8, piensa que puede ser del siglo XI.

⁵ GONÍ, J.: *op. cit.*, pág. 108; URANGA-INIGUEZ: *op. cit.*, II, pág. 18, consideran excepcionales las iglesias de dos naves, una la de Rada y otra la de Puente la Reina, añadida aquí para el culto del crucifijo; DIEZ, A.: *Puente la Reina. Arte e Historia*, pág. 8, opina que pudieran levantar la nave los Templarios antes de ser suprimidos.

⁶ DIEZ, A.: *op. cit.*, pág. 10.

⁷ URANGA-INIGUEZ: *op. cit.*, vol. V, págs. 243-245.

⁸ Sobre este tema vid. ALEMANN-SCHWARTZ, M. VON: *Crucifixus dolorosus Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, Bonn, 1976, págs. 403 y ss.

⁹ GEZA DE FRANCOVICH: *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso*, Sonderheft aus dem Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana II, Band 1938, Leipzig, Verlag Heinrich, págs. 147-157.

¹⁰ URANGA-ÍÑIGUEZ: *op. cit.*, vol. V, págs. 243-245.

¹¹ Vid. nota 5; DIEZ: *op. cit.*, pág. 8.

¹² GONI, J.: *op. cit.*, pág. 107.

¹³ *Ibidem*, pág. 103.

¹⁴ FOREY, A. J.: *The Templars in the Corona de Aragón*, Londres, 1973, pág. 292.

¹⁵ GEZA DE FRANCOVICH: *op. cit.*, pág. 229. Estas fechas están más o menos aceptadas por los investigadores que se han ocupado del tema, oscilando la primera entre 1297-1298, siguiendo a Vasari que dice lo hace en cuatro años y siendo finalizado en 1301; SEIDEL, MAX: *Giovanni Pisano: Il Pulpito de Pistoia*, Firenze, 1965; CARLI, ENZO: *Giovanni Pisano*, Pisa, Pacini Editore, 1977, pág. 79; SERRA RASPI, JOSELITA: *I Pisano e il gotico*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1963, pág. 9; MELLINI, GIAN LORENZO: *Il pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia*, Venezia, Electa Editrice, 1969, pág. 23; Id.: *Giovanni Pisano*, Venezia, Electa Editrice, 1970, pág. 65; AYRTON, MICHEL, y MOORE, HENRY: *Giovanni Pisano sculptor*, London, Thames and Hudson, 1969, pág. 121; GNUDI, CESARE: «Il pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia», en el volumen *L'arte gotica in Francia e in Italia*, Torino, Einaudi, Editore, 1982, págs. 9-20; VENTURI, ADOLFO: «La scultura del Trecento e le sue origini», en *Storia dell'Arte Italiana*, IV, reimpr. Nendeln, Liechtenstein, Kraus Repre, 1967, pág. 192; TOESCA, PIETRO: *Il Trecento*, Torino, Utet, 1971, página 240; POPE-HENNESSY, JOHN: *La scultura italiana. Il gotico*, Milano, Feltrinelli, 1963, página 10.

¹⁶ Datado entre 1302 y 1310 por Carli en la citada monografía sobre el artista, pág. 93; vid. también nota 15 referente a Giovanni Pisano.

¹⁷ CARLI, E.: *op. cit.*, pág. 67; figs. 73-74 siguiendo a Pope-Hennessy; AYRTON-MOORE, *op. cit.*, pág. 114. Como sucede con otras obras del escultor, existen diferentes opiniones en torno a su atribución; yo comparto la opinión de los anteriores investigadores con los que no están de acuerdo ni Mellini, ni Lisner; M. Seidel no se pronuncia.

¹⁸ GEZA: *op. cit.*, pág. 229, considera obra de Giovanni Pisano sólo la cabeza; yo opino, con CARLI: *op. cit.*, pág. 70; MELLINI, G. L., *op. cit.*, pág. 62; AYRTON-MOORE: *op. cit.*, pág. 114; M. SEIDEL lo ve de Giovanni, *op. cit.*, pág. 9, obra de 1301.

¹⁹ M. SEIDEL piensa que es de 1270-80, *op. cit.*, pág. 18; AYRTON-MOORE: *op. cit.*, página 114, no da fecha, y tampoco CARLI, E.: *op. cit.*, pág. 68; Id.: *La scultura lignea italiana*, Milano, 1961, pág. 41, lo ve anterior al de Pistoia. Géza, que opina es obra realizada sobre diseño del artista, la coloca entre 1290 y 1295; THOBY, PAUL: *Le Crucifix des origines au Concile de Trente*, Nantes, Bellanger, 1959, página 154, lo data a finales del siglo XIII.

²⁰ GEZA: *op. cit.*, pág. 231; SEIDEL, M.: *op. cit.*, propone 1301 y 1320 con interrogante; MELLINI, G. L.: *Giovanni Pisano*, págs. 57-58, es partidario de colocarlo en el decenio sienés del artista, comprendido entre 1285 y 1295; CARLI, E.: *Giovanni Pisano*, pág. 70, no da fecha precisa, si bien lo coloca entre los últimos cronológicamente hablando. El autor alemán arriba citado, M. SEIDEL, en su más reciente estudio en torno al crucifijo de Prato: *Das Prateser Kruzifix: Einblicke in die Werkstattorganisation Giovanni Pisanos*, Gesta: International Center of Medieval Art, XVII/1, 1977, págs. 3-12, adelanta algo la fecha del crucifijo de Berlin, hacia 1300. Para el crucifijo del Kaiser-Friederich Museum, vid. también VOLBACH, W. F.: *Katalog des Kaiser-Friederich Museums, Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, Berlin-Leipzig, 1930, páginas 104-105.

²¹ GEZA: *op. cit.*, pág. 237.

Crucifijo ligneo,
obra de Giovanni Pisano,
de la iglesia de Sant'Andrea de Pistoia.





La Crucifixión, detalle del púlpito de la iglesia de Sant'Andrea de Pistoia, obra de Giovanni Pisano (1297-1301).

²² *Ibidem*, pág. 238.

²³ SALMI, MARIO: «Un Crocifisso di Giovanni Pisano», *Rivista d'Arte*, 1931, XIII, págs. 215-221.

²⁴ GEZA: *op. cit.*, pág. 233.

²⁵ *Ibidem*, pág. 232.

²⁶ CARLI: *op. cit.*, pág. 68.

²⁷ SEIDEL, M.: *Giovanni Pisano: il Pulpito di Pistoia*, pág. 16; en su estudio más reciente, arriba citado, *Das Prateser Kruzifix...*, tras la restauración llevada a cabo entre 1969-70, opina que se trata de una obra de discípulo.

²⁸ SEIDEL, M.: *Giovanni Pisano...*, pág. 17; SEIDEL, M.: *Das Prateser Kruzifix...*, págs. 3-12, como el de la Catedral de Massa Marittima.

²⁹ Cfr. SEIDEL, M.: *Giovanni Pisano...*, pág. 19, gina 19.

³⁰ MELLINI, G. L.: *op. cit.*, pág. 63.

³¹ Cfr. GEZA: *op. cit.*, págs. 242-243.

³² VORAGINE, JACQUES: *La Légende Dorée*, I, París, Flammarion, 1967, pág. 341.

³³ VÁZQUEZ DE PARGA, LUIS: «El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina», *Príncipe de Viana*, IV, 1943, págs. 307-313 (pág. 308, nota 5, pág. 309). Sobre el Arbol de la Vida vid. VÁZQUEZ DE PARGA, L.: «La leyenda de la muerte de Adán en la catedral de Toledo», *A.E.A.*, XXX, 1957, págs. 21-28; SEBASTIAN, SANTIAGO: «La leyenda de la muerte de Adán confiere carácter excepcional a una pieza del tesoro artístico de Albarracín», *Boletín de la Diputación de Teruel*, n.º 11, Teruel, 1968; ESTELLA, MARGARITA: «El Cristo de las Dominicas de Albarracín», *Teruel*, n.º 38; SEBASTIAN, SANTIAGO: «Una representación del Arbol de la Vida en Albarracín», *Traza y Baza*, 6, 1976, págs. 117-119; DURÁN Y SANPERE, AGUSTIN: *La llegend*

de l'arbre de la Creu a la catedral de Barcelona, Miscel·lania Puig i Cadafalch, Barcelona, I, 1947-51.

³⁴ Ejemplar de gran interés es el crucifijo del Convento de la RR. Dominicas de Albarracín; vid. nota 33.

³⁵ SUREDA PONS, JOAN: *Tipología de la Crucifixión en la pintura protogótica catalana*, Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar», II-III, 1981, págs. 5-31; FRANCO MATA, M.ª ANGELA: *El Crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Santiago de Trujillo y sus orígenes*, Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños, T. I, Historia del Arte, Inst. Cult. «El Brocense», Cáceres, Inst. Cult. «Pedro de Valencia», Badajoz, 1981, págs. 43-50.

³⁶ VÁZQUEZ DE PARGA, L.: «El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina», *Príncipe de Viana*, IV, 1943, págs. 307-313.

³⁷ VÁZQUEZ DE PARGA, L., en nota 33.

³⁸ REAU, LOUIS: *Iconographie de l'art chrétien*, París, Presses Universitaires, 1955-58, II, II, página 484, cita otros ejemplos en el arte francés, en el italiano y alemán: una miniatura del *Hor-tus Deliciarum*, pinturas anónimas en el Museo de Cluny, París; en el Museo de Beaune; en San Petronio de Bolonia; en la Pinacoteca de Ferrara; en el timpano esculpido de San Martín de Landshut (1432); un fresco en Braneck, en el Tírol; una tabla de Hans Fries en Friburgo, en Suiza; un fresco ruso del siglo XVII en la iglesia de San Juan Bautista de Iaroslav, junto al Volga.

³⁹ VÁZQUEZ DE PARGA, L.: *El Crucifijo gótico doloroso...*

⁴⁰ PANKIEWICZ, ANNA: *Kruzifix, Schlesien, um 1370-1380*, Die Parler un der Schöne Stil 1350-

1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgern, 2 Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnitgen-Museums in der Kunsthalle Köln, herausgegeben von Anton Legner, Köln, 1978, páginas 496-497; resumen en volumen del mismo título, Köln, 1980, láms. 154 y 156.

⁴¹ Agradezco a Mme. Gauthier la sugerencia sobre su posible origen francés, sobre cuyo argumento, estudiado por ella, no me pronuncio; sin embargo, el modelo de la obra hispana, a mi juicio, es alemán.

⁴² GEZA: *op. cit.*, pág. 193; THOBY, P.: *op. cit.*, página 180, lám. CXLVI, n.º 311, 313, lo coloca vagamente en el siglo XIV.

⁴³ FRANCO MATA, A.: *op. cit.*, pág. 44; HAY, DENIS: «Europa en los siglos XIV y XV», *Historia General de Europa. Cultura e Historia*, Madrid, Aguilar, edición española, 1980, original en inglés, 1966, págs. 33-36.

⁴⁴ Así de denomina el crucificado de la iglesia de Santa María in Kapitol, de Colonia.

⁴⁵ LACARRA DUCAY, M.ª DEL CARMEN: *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, Dip. Foral, 1974, pág. 292; DIEZ Y DIAZ, A.: *Puente la Reina. Arte e Historia*, pág. 10; GONI, J.: *op. cit.*, págs. 93-109; POST: *A history of Spanish Painting*, vol. II, 1930, cap. XVI, pág. 112; CONTRERAS, JUAN DE (Marqués de Lozoya): *Historia del Arte Hispánico*, vol. II, 1934, 1.ª ed., Barcelona, pág. 278.

⁴⁶ INIGUEZ-URANGA: *op. cit.*

⁴⁷ LACARRA DUCAY, M.ª DEL C.: *op. cit.*, página 292.

⁴⁸ Cfr. DIEZ Y DIAZ: *Puente la Reina. Arte e Historia*, pág. 10.

⁴⁹ CLAVERIA, J., y VALENCIA, A.: *Crucifijos en Navarra*, Pamplona, 1962, pág. 38.