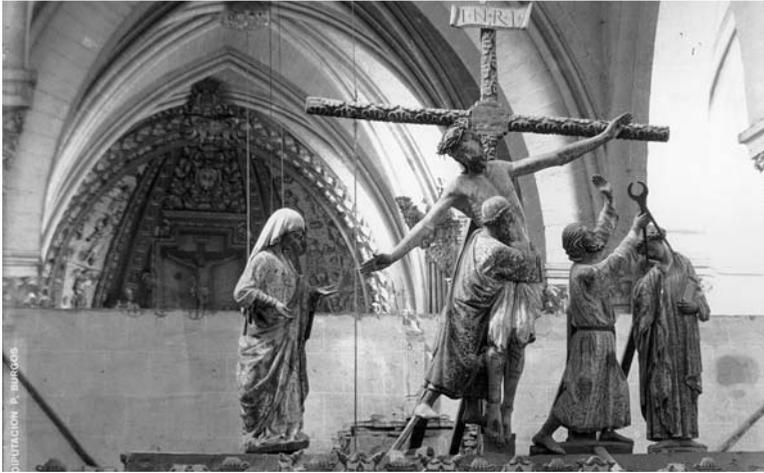


M^a José Martínez Martínez
I.E.S. de Quintanar de la Sierra (Burgos)



LOS DESCENDIMIENTOS
LÍGNEOS MEDIEVALES.
LA PROVINCIA DE BURGOS:
UNA SINGULAR
CONCENTRACIÓN
ESCULTÓRICA EN CASTILLA

RESUMEN

Las representaciones líneas del descendimiento son escasas y se concentran en áreas geográficas muy determinadas: Castilla, Cataluña e Italia, posibilitando una clasificación iconográfica con base geográfica. Llama la atención la localización en Castilla del descendimiento de Fresnillo de las Dueñas (Burgos), identificable con la tipología italiana.

En la península ibérica dominan las esculturas catalanas en el románico y las castellanas durante el gótico. La provincia de Burgos es la que conserva un mayor número de esculturas, con siete grupos escultóricos.

ABSTRACT

The linear representations of descent are scarce and are concentrated in very specific geographical areas: Castile, Catalonia, and Italy, which makes a geographically based iconographic classification possible. The location in Castile of the descent of Fresnillo de las Dueñas (Burgos), which can be identified with Italian typology, is noteworthy.

In the Iberian Peninsula, Catalan sculptures dominated during the Romanesque period and Castilian ones during the Gothic period. The province of Burgos retains the largest number of sculptures with seven groups of works.

PALABRAS CLAVE:
*descendimiento,
imagería, medieval,
Burgos.*

KEY WORDS:
*descent,
images, medieval,
Burgos.*

1. El origen de la iconografía del descendimiento

La primera vez que se menciona el tema del descendimiento es en los Evangelios canónicos, donde se describe como José de Arimatea recoge el cuerpo de Cristo. Entre los evangelistas, sólo san Juan incluye a Nicodemo¹. En los Evangelios Apócrifos se sigue enriqueciendo la escena, concretamente en el Evangelio de Nicodemo, escrito en el siglo IX y conocido también como actas de Pilatos, se incorporan las figuras de los dos ladrones, mencionando sus nombres² (Lucas había referido su presencia pero sin identificarlos³). Será en las declaraciones de José de Arimatea, dentro del ciclo de Pilatos, donde se especifique el lugar que ocuparon cada uno de ellos: Gestas a la izquierda y Dimas a la derecha de Jesús⁴.

La iconografía del descendimiento llega a Europa Occidental desde Oriente gracias a miniaturas y marfiles⁵. Ni en los Evangelios canónicos, ni en los apócrifos están presentes María o san Juan en la escena, tal y como se representará en los grupos escultóricos exentos durante la Edad Media.

¹ Mateo 27 (57-60): "Llegada la tarde, vino un hombre rico, de Arimatea, llamado José, que también se había hecho discípulo de Jesús. Este se presentó a Pilato y le pidió el cuerpo de Jesús. Entonces Pilato mandó que se lo entregaran. Y José tomó el cuerpo lo envolvió en una sábana limpia y lo puso en un sepulcro nuevo, de su propiedad.

Marcos 15 (43-45): José de Arimatea, miembro ilustre del sanedrín, el cual también esperaba el reino de Dios, se fue resueltamente hasta Pilato y le pidió el cuerpo de Jesús. Pilato se extrañó de que ya hubiera muerto. Llamó entonces al centurión y preguntó si efectivamente había muerto ya. Informado de ello por el centurión concedió benévolamente el cadáver a José. Este, después de comprar una sábana, lo bajó de la cruz, lo envolvió en la sábana y lo depositó en un sepulcro que estaba excavado en una roca.

Lucas 23 (50-54): Un hombre llamado José, que era miembro del consejo, hombre bueno y recto -éste no había dado su voto a lo decretado y ejecutado por los demás-, natural de Arimatea, ciudad de Judea, el cual esperaba el reino de Dios, se presentó ante Pilato y le pidió el cuerpo de Jesús. Y después de bajarlo de la cruz, lo envolvió en una sábana y lo puso en un sepulcro excavado en una roca".

Juan 19 (38-40): "Después de esto, José de Arimatea, que era discípulo de Jesús, pero secretamente, por miedo de los judíos, pidió a Pilato que le dejara llevarse el cuerpo de Jesús. Y Pilato se lo permitió. Entonces fue y se llevó el cuerpo de Jesús. Llegó también Nicodemo, aquel que al principio fue a buscar a Jesús de noche, traía una mezcla de mirra y áloe como de unas cien libras de peso. Tomaron el cuerpo de Jesús y lo envolvieron en los lienzos, con los aromas, según es costumbre de sepultar entre los judíos".

² SANTOS OTERO, A. DE, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1985, pp. 420-21. "[...] he decretado que seas flagelado, de acuerdo con la antigua costumbre de los reyes piadosos, y que después seas colgado en la cruz, en el huerto donde fuiste apresado. Y Dimas y gestas, ambos malhechores, serán crucificados juntamente contigo".

³ Lucas 23 (39-43), no especifica el nombre de los ladrones ni su colocación respecto a Cristo.

⁴ SANTOS OTERO, A. DE, op. cit., p. 506

⁵ BOCCADOR, J., *Statuaire Médiéval en France de 1400 a 1530*, Zoug, 1974, p. 245.

Es en Bizancio donde se gestan las dos variantes iconográficas, la siria y la bizantina, la primera en aparecer es la siria, en la que se representa a Cristo con ambas manos desclavadas sostenido por José de Arimatea, mientras Nicodemo quita los clavos de los pies⁶. En esta variante se representa a los mismos personajes que aparecen en el Evangelio de san Juan.

La ilustración más antigua pertenece a una miniatura del Evangelionario que se custodia en la Biblioteca Municipal de Angers, número 24, datado en la segunda mitad del siglo IX⁷. En esta miniatura Cristo tiene ambos brazos desclavados, José le sostiene por el lado derecho, mientras Nicodemo está arrodillado a la izquierda desclavando los pies. También existe una letra capital en el Salterio de San Bertin con estas mismas características, datada en torno al año 1000⁸. A esta variante se adaptan numerosas representaciones francesas y alemanas, pero la más antigua está en el fresco de Tavchanle, en Capadocia⁹. Tanto Mâle, como Millet y Schällicke ven en estos frescos el modelo para las representaciones de los manuscritos carolingios y otomanos, en los que al igual que en él, sólo se representa a Nicodemo y a José de Arimatea. Es muy frecuente que en esta sucesión de escenas el descendimiento aparezca entre la Crucifixión y el Santo Entierro.

Existe un ejemplar español con la variante siria, el Libri Paralipomenon, códice escrito en 1066 cuyas ilustraciones parecen estar realizadas con anterioridad al texto, que se custodia en el Archivo de la Catedral de Vich¹⁰.

Schällicke distingue, dentro de la variante siria, dos grupos en Europa. El primero está formado por los miniaturistas de Reichenau y el segundo por los de Fulda. En las representaciones del primer grupo, como se aprecia en el Códice de Egbert de Tréveris, realizado en torno al 980, Cristo está completamente desclavado de la cruz, Nicodemo le sujeta los pies y José el cuerpo. Puede entenderse como una secuencia entre el descendimiento y el Santo Entierro. Se diferencian del grupo de miniaturas de Fulda porque en éstas se prescinde de Nicodemo¹¹, como se refleja en todos los Evangelios, menos en el de san Juan.

No existe ningún descendimiento medieval realizado en madera que guarde similitudes con la variante siria, todos derivan de la bizantina. La diferencia entre ambas radica en el

⁶ MILLET, G., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles: d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, París, 1960 (2ª edición), p. 488. MÁLE, E., *L'art religieux du XII siècle en France*, París, 1922, p. 101. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. I/1, Barcelona, 1986 (1957), p. 533. SCHÄLICKE, B., *Die Ikonographie der monumentalen Kreuzabnahmengruppen des Mittelalters in Spanien*, Berlin, 1975, pp. 78-79.

⁷ SCHÄLICKE, B., op. cit., p. 78.

⁸ *Ibidem*, pp. 79-80. Existen otras miniaturas, una procede del misal de Robert de Jumières, del primer cuarto del siglo XI. Otra de cronología más tardía, último cuarto del siglo XII, puede verse en un leccionario de la abadía de San Trond. Manuscrito número 883 de la Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York.

⁹ MILLET, G., op. cit., ilustración 620. MÁLE, E., op. cit., p. 101. SCHÄLICKE, B., op. cit., pp. 78-79.

¹⁰ Esta ilustración fue dada a conocer por PORTER, A. K., *Spanisch Romanesque Sculpture*, t. I, Florencia, 1928, p. 52. Lo menciona SCHÄLICKE, B., op. cit., p. 80.

¹¹ SCHÄLICKE, B., op. cit., p. 82.

número de personajes representados, ya que en Bizancio además de Nicodemo y José de Arimatea se incorporan a la escena María y san Juan.

La participación activa de María en el descendimiento se recoge por primera vez en el siglo IX, en la homilía de Jorge de Nicomedia, titulada *SS. Mariam Assitentem Cruci*¹². El siguiente testimonio se produce en torno al año 1000, en una oración de Simón de Mataphrastes, *Oratio in lugubrem lamentationem sanctissimae deiparae pretiosum corpus domini Jesu Christi amplexantis*, en la que incluye en la escena a María y a Nicodemo¹³.

Estas son las únicas fuentes orientales escritas que se conocen, en ninguna de ellas se da una descripción del descendimiento tal y como se refleja en los grupos lígneos medievales, porque Juan sigue estando ausente¹⁴.

Han pervivido otras fuentes bizantinas relacionadas con la Semana Santa, concretamente con el sábado, que vinculan a María con el descendimiento. Sirva como ejemplo la predicación de Germano de Constantinopla, titulada *In Domini Corporis Sepulturam*¹⁵. En estas fuentes el descendimiento se convierte en una prolongación de la pasión.

En occidente las referencias más antiguas datan de los siglos X y XI, pero en lugar de en las celebraciones del sábado, aparece en relación con las del Jueves Santo. La Deposición o Descendimiento sucedía a la Adoración de la Cruz, que a veces era sustituida por la colocación de la hostia, como una alegoría de Cristo. La referencia más antigua está en la diócesis de Metz, en la cual Silgiberto de Gorze describe un descendimiento en su *Consuetudines Sigiberti Abatis*¹⁶. En estos escritos destaca como escena principal la del Santo Entierro.

El ejemplar bizantino más antiguo es el que ilumina un manuscrito griego catalogado con el número 510, que se custodia en la Biblioteca Nacional de París. En él se recogen las homilías de Gregorio Nacianceno, datadas entre los años 867 y 886, fol. 30 v, realizado en una fecha próxima al sirio que ilustra el Evangelionario de Anger, segunda mitad del siglo IX. Esta fuente es muy importante porque muestra una nueva variante iconográfica de la que van a

¹² MÂLE, E., op. cit., p. 101. SCHÄLICHE, B., op. cit., p. 99. El título de la homilía es *In SS. Mariam Assistentem Cruci*. En un fragmento de la misma dice así: *Honesta enim gravitate, nihil degeneris animi exhibens, patienti Filio aderat, suisque ipsa manibus negotio ministrabat. Sic igitur extractos clavos sinu excipiebat, solutaque membra des- oculans arctius stringebat: conansque ulnis excipere, sola descensui e cruce propensius inservire curabat.*

También hace referencia a esta homilía C. J. ARA GIL en *Las Edades del Hombre, La ciudad de seis pisos*, Catálogo de la exposición, Burgo de Osma, Soria, 1997, p. 215. En la ficha del Descendimiento de Cristo que procede de Valdanzo, Soria. "En estas escenas participan María y San Juan como una derivación del tema del Calvario".

¹³ *Patrologiae cursus completus...serie graeca*, t. 114, París, 1857-1866, p. 215. *Solus Nicodemus clavos e manus, pedibusque tuis extrahit, et totum te e ligno depositum meis hisce ulnis, gergens ipse ac fremens apponit, quae te et antea, cum infans esses, non sine voluptate gestavere [...] Ulnis maternis sustentabam, sed subsultantem, et puerorum more jocantem, nunc rursus te isdem sustineo, sed examinem et mortuorum more jacentem.*

¹⁴ SCHÄLICHE, B., op. cit., p. 100.

¹⁵ *Patrologiae cursus completus...serie graeca*, t. 98, 270 A/B

¹⁶ SCHÄLICHE, B., op. cit., pp. 116-17. Este autor recoge más fuentes de estos dos siglos.

derivar los grupos escultóricos españoles. Jesús tiene el brazo derecho desclavado de la cruz y Nicodemo se encuentra extrayendo el clavo del brazo izquierdo; por detrás de José de Arimatea está María, que extiende los brazos y posiciona ambas manos para sostener la mano desclavada de su Hijo. Esta representación es anterior a otra que puede verse en los frescos de Capadocia, en este caso el de Toquale, en la que Jesús sólo tiene clavados los pies, José abraza el cuerpo de Jesús y por detrás de él se encuentra María sosteniendo las manos de su hijo mientras Nicodemo desclava los pies. El fresco de Toquale ha sido datado por Millet en la segunda mitad del siglo X¹⁷, por lo tanto posterior al texto de las homilías de Gregorio Nacianceno.

La iconografía completamente configurada, tal y como la van a adoptar los grupos escultóricos españoles se encuentra en un Tetraevangelario bizantino que se custodia en Florencia, en la Biblioteca Mediceo-laurenziana¹⁸. En esa miniatura Jesús tiene el brazo derecho desclavado, Nicodemo procede a quitar el clavo del brazo izquierdo y los pies siguen unidos al madero, José de Arimatea abraza el cuerpo y por detrás de él se encuentra María sosteniendo la mano desclavada de su Hijo; Juan está entre Nicodemo y Jesús. Existen varias obras que derivan de esta miniatura, entre ellas una tapa de marfil del Victoria and Albert Museum¹⁹.

Esta variante bizantina es la que se adapta completamente a la representación de los descendimientos españoles. Pero existe otra de la que van a derivar los grupos italianos, surge en Bizancio en 1057, en ella Jesús tiene desclavadas ambas manos y es sujetado por José de Arimatea mientras Nicodemo arranca los clavos de los pies, como en la variante siria, pero se diferencia de aquella en la presencia de María y Juan, la primera sostiene la mano derecha de Jesús y Juan la izquierda. Esta distribución de la escena puede verse en un Tetraevangelario armenio de Eriwan, en Méliù.

Sobre la difusión del tema del descendimiento por España existe una teoría defendida por Schällicke, en la que se afirma que las obras de la variante bizantina tienen especial arraigo en el bajo Rin y en el Mosela a partir del año 1000. Explica que esta situación se puede deber a la boda de Otto II con la princesa bizantina Theofanu y cita como ejemplo el marfil que procedente de Metz se conserva en el Museo del Louvre y los bronce alemanes, entre los que destacan los relicarios de Nüremberg y del Victoria and Albert de Londres, ambos del siglo XII, la iconografía que se representa es la bizantina, en la misma variante que adoptan los grupos españoles. En España puede verse en el relieve del descendimiento de Santo Domingo de Silos. La difusión por la península de esta iconografía se ha relacionado con los monasterios benedictinos²⁰.

¹⁷ MILLET, G., op. cit., ilustración 497.

¹⁸ SCHÄLICHE, B., op. cit., p. 85.

¹⁹ *Ibidem*, p. 86.

²⁰ *Ibidem*, pp. 94-96.

2. El descendimiento en la escultura monumental románica

El tema del descendimiento está presente en la escultura monumental románica europea a partir del siglo XII. De Francia es el capitel de la Daurade, en el Museo de Toulouse, datado en torno al 1115²¹, perteneciente a la variante bizantina. En Alemania el descendimiento más famoso es el de Externstein, es un relieve tallado en una losa al aire libre, como la capilla fue consagrada en 1115 se atribuye esta fecha al relieve. Se diferencia del francés en que María no sostiene la mano derecha de su Hijo, sino su cabeza²².

En Italia es famoso el descendimiento del transepto sur de la catedral de Parma, realizado por Benedetto Antelami en 1178. La única diferencia respecto a los grupos españoles es que Juan se encuentra entre María y José de Arimatea²³. Existía otro grupo escultórico, hasta 1945, que a diferencia del anterior se adaptaba a la variante bizantina que tendrá especial acogida en Italia, y estaba situado en el tímpano de la fachada occidental de San Marino de Luca, obra de Nicola Pisano y su taller datado en torno a los años 1260-65. Cristo tiene los brazos desclavados, su cuerpo estaba sostenido por José mientras Nicodemo desclavaba los pies, María y Juan sujetaban sendas manos. La escena estaba flanqueada por más personajes²⁴.

En España existen numerosas representaciones, la más significativa es el relieve del machón de la galería norte del claustro de Santo Domingo de Silos, datado en torno al 1100²⁵. También es importante la representación de la puerta del Perdón de San Isidoro de León, realizada un poco antes de 1157. En el Museo Arqueológico Nacional hay un capitel procedente del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo, que forma un conjunto con otros tres capiteles, éstos estaban situados en los arcos torales y laterales del crucero y han sido datados en el último tercio del siglo XII²⁶. En San Pedro de Huesca existe otro capitel en el que se representa este tema, otros pueden verse en la galería norte de Santa Juliana en Santillana del Mar, en la iglesia Torres del Río o en el claustro de la catedral de Tarragona. Todos ellos coinciden en adaptarse a la variante bizantina en la que Jesús muestra el brazo derecho desclavado, José de Arimatea abraza su cuerpo mientras Nicodemo desclava la otra mano, María sostiene la mano derecha y Juan se encuentra en el extremo izquierdo de la composición, en la misma actitud que en un calvario.

En Cataluña se han conservado varias pinturas sobre tabla, como la viga de la Pasión, del Museo de Arte de Cataluña o el altar de madera del Museo Arqueológico Diocesano de Solsona, en las que se refleja la misma variante mencionada, con la excepción de que en la obra de Solsona están ausentes María y Juan.

²¹ RÉAU, L., op. cit., p. 536.

²² GEESE, U., "Escultura románica", *El románico*, Colonia, 1996, p. 289.

²³ WILLIAMSON, P., *Escultura gótica 1140-1300*, Madrid, 1997 (1995), p. 198.

²⁴ *Ibidem*, op. cit., p. 363.

²⁵ SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., "Santo Domingo de Silos", *Burgos*, t. IV, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 2557-2565.

²⁶ FRANCO MATA, M. A., "Antigüedades de los siglos VIII al XV", *Edad Media. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1991, pp. 12-13.

La cronología dada para la escultura monumental se aproxima a la de la imaginería. El ejemplar español más antiguo procede de Tahull, Lérida, y se encuentra actualmente en el Museo de Arte de Cataluña, ha sido datado en torno al año 1123²⁷, en una fecha próxima a la aparición del tema en la escultura monumental.

Algunos autores relacionan la presencia de la escena del descendimiento, en la escultura monumental, con la liturgia pascual o *Triduum Sacrum*, concretamente con la del Viernes Santo. Algunas portadas románicas se hacen eco de la liturgia reformada y reflejan la sucesión de escenas narrativas, por ejemplo en San Isidoro de León se suceden el Descendimiento, la Visita de las Tres Marías al sepulcro vacío y la Ascensión, según M. A. Castiñeiras, autor que ha analizado la influencia de la liturgia pascual en el desarrollo escultórico monumental de otros edificios románicos²⁸. También se ha apreciado la influencia de la liturgia en la pintura mural del tímpano de acceso a la Capilla del Santo Sepulcro de la iglesia de San Justo de Segovia²⁹.

3. El tema del descendimiento y la devoción monástica femenina

Se ha relacionado el tema del descendimiento en la escultura exenta con monasterios femeninos, independientemente de la orden a la que pertenezcan, así lo hace constar U. Bergmann en el catálogo del Museo Schnütgen de Colonia, al analizar un descendimiento del siglo XIV tallado en relieve, registrado con el número 83³⁰, siguiendo la teoría manifestada por G. Schiller³¹.

En España esta situación no puede aplicarse de forma genérica, porque son muchos los grupos que pertenecen o proceden de iglesias parroquiales, como los de Tahull, Erill, Durro y Viella, en Cataluña, también las tallas ibicencas. El descendimiento aragonés de Siresa también se encontraba en una iglesia³². Se desconoce el origen de algunas de las imágenes que se encuentran en los Museos. En Castilla, el de Alcocer estaba en la iglesia parroquial hasta que

²⁷ SCHÄLICHE, B., op. cit., p. 54.

²⁸ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., "Topographie sacrée, liturgia pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinage: Saint-Jacques de Compostelle, Saint Isidoro de León et Saint Étienne de Ribas de Sil", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, Actas del congreso *Liturgie, Arts et Architecture à l'époque romane*, XXXIV, (2003), pp. 13-36. VICENS VIDAL, F., "La idea de la Passio Christi en la iconografía musical románica: Textos y contextos para una interpretación alegórica", *Codex Aquilarensis* 21, (2005), p. 93. ABAJO VEGA, N., "Arte románico y teatro litúrgico: Las posibilidades de un método en el estudio de la iconografía", *Codex Aquilarensis* 21, (2005), pp. 108-131.

²⁹ ABAJO VEGA, N., op. cit., pp. 127-128. CARRERO SANTAMARÍA, E., "El sepulcro: imagen y funcionalidad espacial en la Capilla de la Iglesia de San Justo (Segovia)", *Anuario de Estudios Medievales*, 29/1, (1997), pp. 461-467.

³⁰ BERGMANN U., *Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400)*, Schnütgen-Museum, Colonia, 1989, pp. 305-7. "Ikographisch parallel ist die Darstellung der Kreuzannagelung Christi durch die Tugenden, die in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts aufkommt, und, aus der mystischen Frömmigkeit des 13. und 14. Jahrhunderts heraus zu verstehen, meist in Umkreis von Frauenklöstern Verbreitung finde".

³¹ SCHILLER, G., *Ikographie der christlichen Kunst*, t. II, Gütersloch, 1966, p. 149.

³² LACARRA DUCAY, M. C., "El Cristo de San Pedro de Siresa (Aproximación a su estudio)", *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*, Huesca, 1995, pp. 483-497.



Fig. 1. Descendimiento de La Bastida.

se incendió en 1936, también en una iglesia estaba el de Atienza, ambos en Guadalajara; el de Labastida, Alava (fig. 1), en una ermita; el de Segovia en una iglesia. Las dos tallas riojanas proceden de la catedral de Calahorra y de la iglesia parroquial de Valgañón³³. Sólo en algunas ocasiones se ha podido establecer una vinculación clara con monasterios femeninos, como en el caso de San Juan de las Abadesas de Gerona (fig. 2).

En Burgos he podido relacionar con algún monasterio a tres de los siete grupos escultóricos. Las Huelgas sigue siendo un monasterio femenino de la orden cisterciense y al citado monasterio perteneció el municipio de Torresandino³⁴, aunque sobre la procedencia de la talla de la parroquial se plantean varias posibilidades, la primera es que pudo haberse encargado para la iglesia parroquial y la segunda que se pudo trasladar desde el cercano monasterio de Nuestra Señora de los Valles, desamortizado y en cuyos documentos se mencionaba a un Santo

³³ Podría darse la situación de que algunas de estas localidades hayan pertenecido a algún monasterio femenino.

³⁴ FLOREZ, H., *España Sagrada*, t. XXVII, Madrid, 1777 (Burgos, 1983), p. 580. También LIZOAIN GARRIDO, J. M., *Documentación del monasterio de Las Huelgas de Burgos (1116-1230)*, ("Fuentes medievales castellano-leonesas, 30"), Burgos, 1984, p. 130. Recoge el documento por el cual Alfonso VIII dona al monasterio de Las Huelgas la villa de Torresandino en 1204. En LIZOAIN GARRIDO, J. M., *Documentación del Monasterio de Las Huelgas de Burgos (1231-1262)*, ("Fuentes medievales castellano-leonesas, 31"), Burgos, 1985, p. 62. Con fecha de 1237 Fernando III confirma la carta de donación de la villa de Torresandino, que fue otorgada al monasterio de Las Huelgas por Alfonso VIII en 1204. p. 285. Recoge con fecha de 1254 la ratificación de Alfonso X al privilegio de Fernando III (1237) confirmatorio, a su vez, de otro otorgado por Alfonso VIII (1204), por el que este último monarca dona a Las Huelgas la villa de Torresandino.



Fig. 2. Descendimiento de San Juan de las Abadesas.



Fig. 3. Descendimiento de Fresnillo de las Dueñas.

Cristo de los Trabajos. De este monasterio se trasladó a la parroquial de Torresandino la escultura de la Virgen de los Valles, una talla de mediados del siglo XIII, otros bienes muebles se repartieron por las iglesias del entorno. El monasterio de Nuestra Señora de los Valles está situado en las proximidades del municipio de Torresandino y no perteneció siempre a la misma orden, el documento más antiguo data del 1 de agosto del año 948, en el que el monasterio está bajo la advocación de los santos Pedro y Pablo y que se regían por la regla de San Benito, en él figura una donación que hace el abad Oveco de la villa al cenobio de San Pedro de Cardeña³⁵. En cualquiera de los dos casos la relación de la escultura con un monasterio queda atestiguada.

El grupo del descendimiento de Fresnillo de las Dueñas (fig. 3) procedía de una edificación monacal femenina de la orden premonstratense³⁶. Es significativo que al descendimiento de Fresnillo se le conozca bajo las advocaciones de Cristo del Coro o Cristo del Priorato³⁷.

Menos seguridad puedo mostrar al relacionar el descendimiento de Vilviestre de Muñó (fig. 4) con el monasterio cisterciense femenino de Villamayor de los Montes, este monasterio fue una fundación de Garci Fernández y su segunda esposa, Mayor Arias, nobles que tenían pertenencias en Vilviestre de Muñó y las dejaron en herencia a su hijo Diego García, quien las donó al cenobio de Villamayor, en una fecha anterior a la ejecución de la escultura³⁸.

Existen algunas fuentes y bibliografía de las que se desprende la gran importancia devocional que tuvieron los grupos del descendimiento entre la comunidad monástica de Las

³⁵ ALDEA VAQUERO, Q., MARÍN MARTINEZ, T., VIVES GATELL, J., *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, t. III, Madrid, 1972-75, p. 1683.

³⁶ GARCÍA DE CORTAZAR, J. A., *La época medieval* (Historia de España), Madrid, 1983, p. 355.

³⁷ MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico*, Burgos, t. III, Valladolid, 1845-50 (1984), p. 325. En el siglo XIX se le conocía como Santo Cristo del Coro. Coincidió esta advocación con la del monasterio desaparecido.

³⁸ SERRANO, L., "El mayordomo mayor de doña Berenguela", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CIV, (1934), p. 135.



Fig. 4. Descendimiento de Vilviestre de Muñó, Burgos.

Huelgas³⁹, el pueblo de Fresnillo⁴⁰, dado que el monasterio estaba vacío a principios del siglo XV⁴¹, y el pueblo de Arauzo de Miel (fig. 6), lo que permitiría aventurar la hipótesis de que las tallas de esta iconografía han tenido una gran importancia devocional.

Se puede afirmar que el tema del descendimiento tuvo especial acogida en algunos monasterios femeninos, porque no tenemos noticias de que haya pervivido ningún grupo escultórico en monasterios masculinos, sin embargo, no puede concluirse que sólo fueran las religiosas las que demandaran estos grupos escultóricos, porque también pueden encontrarse, incluso en un número superior, en las iglesias parroquiales, probablemente para incorporarlos a las escenificaciones de la Semana Santa de la nueva liturgia romana. Algunas órdenes religiosas podrían haber desempeñado un destacado papel en la expansión del descendimiento, por ejemplo en Burgos el cenobio cisterciense de Las Huelgas, que tenía un gran número de posesiones en toda la provincia, además de numerosos monasterios dependientes.

³⁹ Antes de la primera república española el grupo escultórico del descendimiento era al que más devoción se le tenía en el cenobio. MAHN, H., *Katedral Plastik in Spanien. Die monumentale Figural Sculptur in alt Kastilien, Leon und Navarra zwischen 1230 und 1380*, t. I, Reutlingen, 1931, p. 68.

⁴⁰ Al descendimiento de Fresnillo se le tenía mucha devoción en el siglo XVIII y tenía además fama de milagroso. NORIEGA, E., *Dissertatio apologetica*, Salamanca, 1723, p. 148. [...] *colitur ipECIALI cultu, frequentia, ac devotione miraculosa imago Cristi Jesu e Cruce descendentis*.

4. Distribución geográfica y clasificación iconográfica de los descendimientos líneos medievales

La casi totalidad de los ejemplares medievales realizados en madera son originarios de Italia y España. Dentro de España se pueden configurar dos grupos bien diferenciados: el catalán y el castellano. La clasificación de estos conjuntos escultóricos se ha realizado partiendo de una base geográfica, que ha permitido la creación de tres variantes: la castellana, la catalana y la italiana. Fuera de estas áreas geográficas sólo se conocen dos ejemplares, uno se custodia en el Museo del Louvre, de probable origen borgoñón, número de inventario R. F. 1082, y el otro está en el Museo Schnütgen de Colonia, número de inventario 19, procedente del bajo Rin⁴². El primero ha sido relacionado por Schällicke con descendimientos catalanes⁴³ y el segundo se adapta a la posición de las dos variantes españolas.

En Italia han pervivido un total de dieciocho grupos del descendimiento, de los cuales dos están fuera del país, uno se custodia en el Museo de Cluny de París y otro en el Louvre, el resto pertenece a los municipios de: Norcia, Curia Vascovile, Perugia, en el Museo Civico hay dos grupos, Tivoli, Prato, Vicopisano, Lugano-Castagnola, Milán, Volterra, Pescia, Gubbio, Bulzi, San Miniato al Tudesco, Skala, Arezzo (este último ha desaparecido, sólo se conoce por testimonios literarios). Todos ellos muestran las mismas características iconográficas, lo que ha facilitado la configuración de esta variante. También presentan una cronología muy aproximada, siglo XIII, con la excepción de la imagen que se custodian en el Museo de Cluny, de la última década del siglo XII⁴⁴. Existía otro grupo de esta variante en el municipio burgalés de Fresnillo de las Dueñas, pero de cronología posterior, siglo XIV, pudiendo considerarlo el más tardío.

De la variante castellana han pervivido dieciséis ejemplares. En la relación elaborada por Schällicke incluía los siguientes: Las Huelgas (fig. 5) y Treviño en Burgos, Alcocer (desaparecido durante la guerra civil) y Atienza en Guadalajara, en Segovia, Labastida (fig. 7) en Álava, además de dos esculturas sueltas, José de Arimatea y Nicodemo, de origen castellano, pertenecientes a la colección Ricart de Barcelona, otra imagen en el Museo Marés de procedencia castellana, un Cristo y un fragmento de la cabeza de José en el Museo Arqueológico de Ibiza, que el autor adscribe al mismo tipo castellano. Conviene destacar que cuando las tallas que han pervivido sólo son las de Jesús o Jesús y José de Arimatea es muy difícil establecer a qué variante pertenecen, pues en la catalana y en la castellana el cuerpo del crucificado adopta la misma posición, por la situación geográfica de Ibiza parece más lógico situar estas tallas entre las de la variante catalana⁴⁵. A los grupos recogidos por el investigador alemán hay que añadir

⁴¹ LÓPEZ GUERREÑO SANZ, M. T., *Monasterios medievales premonstratenses. Reinos de Castilla y León*, t. I, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1997, p. 315.

⁴² AA. VV., *Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400)*, Schnütgen-Museum, Colonia, 1989, p. 168-169.

⁴³ SCHÄLICKKE, B., op. cit., pp. 22-23.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 2-3.

⁴⁵ Las características artísticas y su temprana cronología inciden en su ubicación dentro de la tipología catalana.



Fig. 5. *Descendimiento de Las Huelgas*. Foto del Archivo de la Diputación Provincial de Burgos.

las dos imágenes riojanas de los municipios de Valgañón, conocida como Cristo de Bañares⁴⁶, y el Cristo de la Pelota de la catedral de Calahorra⁴⁷, de Castilla el descendimiento completo de Valdanzo (fig. 7), en Soria⁴⁸, otra imagen del Museo Marès de procedencia castellana⁴⁹ y los cuatro grupos burgaleses de los municipios de: Arauzo de Miel (fig. 6), Porquera de Butrón, en el Museo Marès de Barcelona⁵⁰, Torresandino (fig. 8) y Vilviestre de Muñó (fig. 4).

En Cataluña, además de la imagen del Louvre, han pervivido nueve grupos, algunos de los cuales se custodian actualmente en Museos extranjeros, en los que consta su procedencia

⁴⁶ GALILEA ANTÓN, A., *La Pasión en el Arte gótico riojano*, del 29 de marzo al 15 de abril, Fundación Caja Rioja, Logroño, 1996, El Cristo se encuentra en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Tresfuentes. p. 24. "Cuenta la tradición que este Cristo fue realizado en Burgos, y allí fueron a recogerlo unos vecinos de Brañares, localidad para la que había sido encargado. Al pasar por la parroquia de Tresfuentes la yunta de bueyes que lo transportaba se paró ante la iglesia y se negó a continuar el trayecto. Sustituida por otra yunta el resultado fue el mismo, y por este motivo, el Cristo hubo de quedarse definitivamente en este lugar".

⁴⁷ SÁENZ RODRÍGUEZ, M., *Imaginería románica en la Rioja. Tallas de Cristo Crucificado y de la Virgen con el Niño*, Logroño, 2005, pp. 56-57.

⁴⁸ ARA GIL, C. A., *Las Edades del Hombre. La ciudad de seis pisos*, op. cit., n. 113, p. 215.

⁴⁹ YARZA LUACES, J., *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marès/1*, Barcelona, 1991, Número de inventario 170.

⁵⁰ CARBONELL ESTELLER, E., *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Fredèric Marès/1*, Barcelona, 1991, n. 164. p. 221.

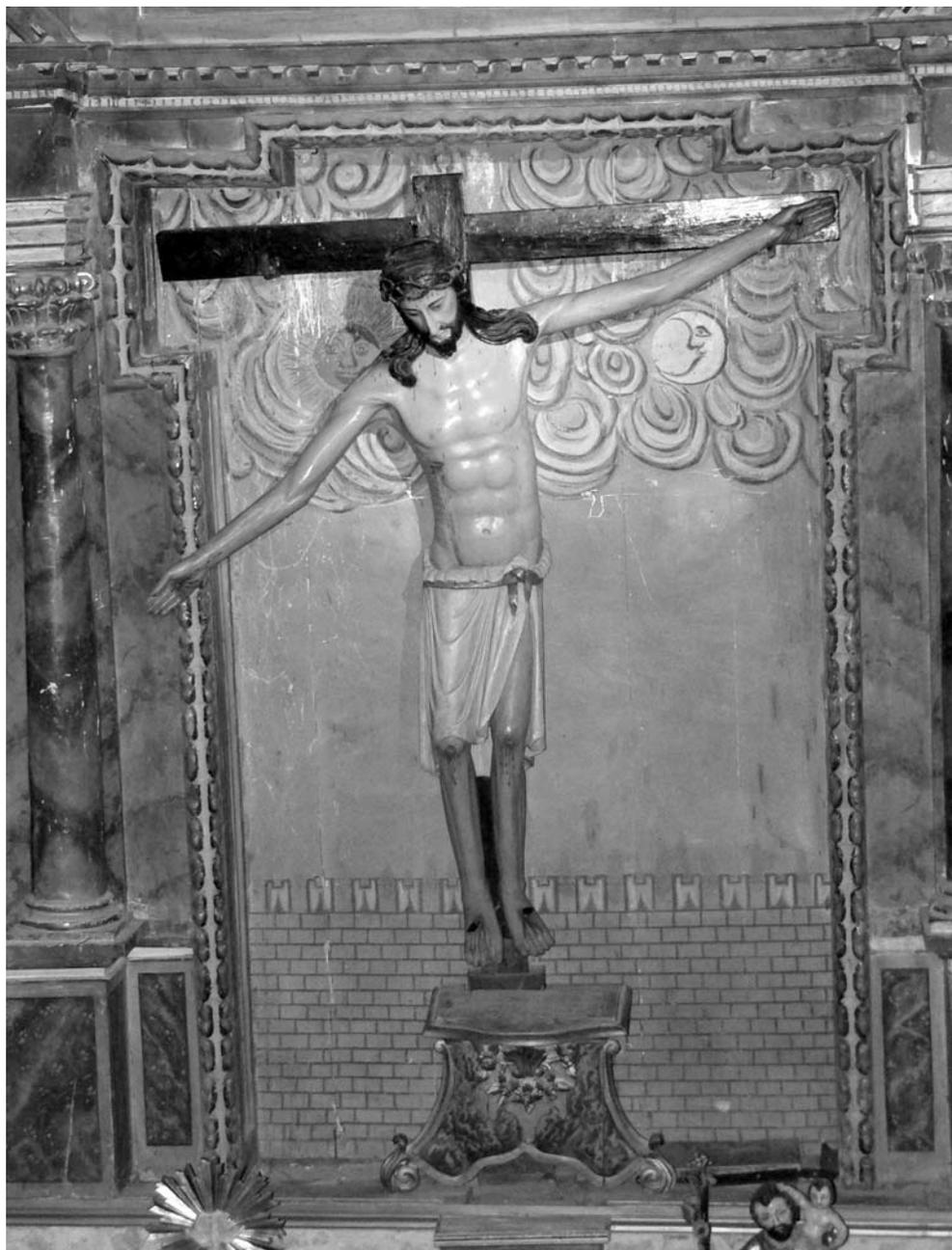


Fig. 6. Descendimiento de Arauzo de Miel, Burgos.



Fig. 7. Descendimiento de Valdanzo, Soria.

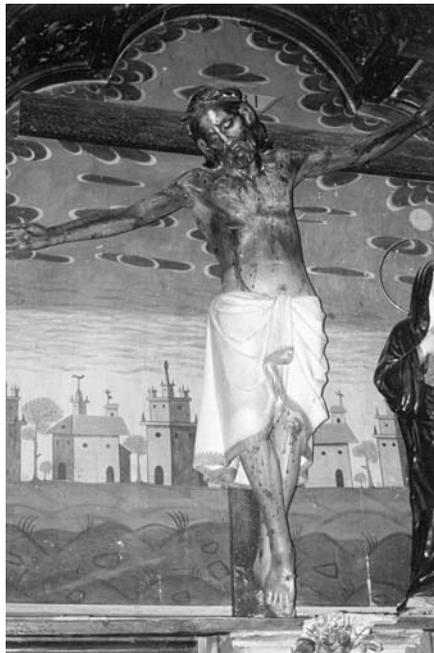


Fig. 8. Descendimiento de Torresandino.

(en el Museo de Berlín, Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, Skulpturengalerie número de inventario 8001 y 8002, y del Museo de Boston, Isabella Stewart Gardner con el número de inventario S 31e2)⁵¹, en el Museo de Arte de Cataluña están los descendimientos de: Durro, Tahull, Erill-la-Vall⁵², otro en el Museo Federico Marès en Barcelona⁵³, en Formiguera, en San Juan de las Abadesas (Gerona) (fig. 2) y en Viella (Lérida). A los que añadiría las esculturas ibicencas y la talla oscense de Siresa⁵⁴. Todas las imágenes se pueden datar en el siglo XII, con la excepción del descendimiento de San Juan de las Abadesas, fechado en el año 1251.

Ha sido esta uniformidad iconográfica y la distribución geográfica de las imágenes lo que sirvió a Schällicke para configurar tres grupos, en los que tienen cabida todos los descendimientos lígneos medievales menos el de cronología más tardía, siglo XIV, de Porquera de Butrón, Burgos, que el autor no incluyó en sus estudios. Schällicke fue el primero en investigar las representaciones del descendimiento en la imaginería medieval, posteriormente F. Bastardes ha mantenido la clasificación realizada por el investigador alemán en su estudio sobre los descendimientos catalanes⁵⁵, clasificación que he continuado con algunos matices. Los grupos formados por Schällicke son los siguientes:

A. Los descendimientos italianos. En ellos se representan cinco figuras, entre las que no se incluye a los ladrones. Cristo aparece con las dos manos desclavadas, que sujetan María y Juan. José de Arimatea está sosteniendo el cuerpo de Cristo, abrazado al mismo, y Nicodemo se halla desclavando los pies.

B. Los descendimientos castellanos. Este grupo fue denominado como hispánico por los dos investigadores mencionados, pero por encontrarse las representaciones conocidas como hispánicas en el área geográfica perteneciente a la corona de Castilla he pasado a denominar a esta variante como castellana.

En la representación de los grupos sitos en Castilla, al igual que en los italianos, se prescinde de los ladrones. La mano derecha de Cristo está desclavada, mientras la mano izquierda aún permanece sujeta a la cruz, como en Cataluña. María sostiene la mano desclavada de Cristo y Nicodemo arranca el clavo de la mano izquierda, mientras Juan contempla la escena en la misma actitud que en un calvario, José está abrazado al cuerpo de Jesús.

⁵¹ SCHÄLICKE, B., op. cit., pp. 54-55.

⁵² Número de inventario: 15895, 3915, 3917/3918, respectivamente.

⁵³ CATALÀ PASSOLA, G. I., *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Fredèric Marès*, Barcelona, 1991, n. 62. p. 134.

⁵⁴ LACARRA DUCAY, M. C., op. cit., pp. 483-497. La talla fue descubierta en unas obras de restauración de la iglesia de San Pedro, enterrada detrás de un viejo altar de mampostería. Respecto a las tallas ibicencas, como no han pervivido las esculturas de los ladrones, es difícil establecer a que grupo pertenecen, pero por su entorno cultural y geográfico he considerado más apropiado situarlas con la variante iconográfica catalana. El mismo motivo me ha llevado a situar en este grupo escultórico a la escultura de Siresa.

⁵⁵ BASTARDES, F., *Els devallaments romànic a Catalunya*, Barcelona, 1980.

C. Los descendimientos catalanes. Son peculiaridades propias de estos grupos la aparición de los ladrones, representar a Jesucristo con la mano derecha desclavada y el brazo en diagonal, la mano izquierda permanece sujeta a la cruz, el resto de las figuras adopta la misma posición que en los descendimientos castellanos⁵⁶.

A las características señaladas por estos autores hay que añadir algunas más para la variante castellana, tal y como se detalla en el apartado dedicado a las esculturas burgalesas.

Durante el período románico el descendimiento tiene un gran arraigo en la imaginería catalana⁵⁷, pero a partir del siglo XIII será Castilla la que demande la casi totalidad de las esculturas.

Puede establecerse cierto paralelismo entre la discontinuidad cronológica que se produce en la aparición de imágenes del descendimiento en Cataluña respecto a Castilla y la expansión del rito romano⁵⁸. En Castilla perduró durante un período más dilatado de tiempo la litúrgica hispánica o mozárabe, que prohibía cualquier tipo de representación litúrgica. En la introducción del rito romano influyó el orden cluniaciense, que se encontró en este reino un contexto político favorable por la reciente creación de la sede diocesana de Burgos y su vinculación directa a Roma⁵⁹, en sustitución de la de Oca que dependía de la sede tarraconense⁶⁰, también es reseñable el destacado apoyo que brindó el rey Alfonso VI a la expansión del rito romano por sus reinos⁶¹. La adopción de esta liturgia en Castilla contó con la oposición del pueblo y de gran parte del clero, así como de algunos obispos, como el de Sasamón, o incluso de algunos frailes cluniacenses. Aunque el canon romano de la misa estaba generalizado cuando se celebró el concilio de Burgos en 1080, hasta 1575 se mantuvieron importantes elementos del rito mozárabe, incluidas fórmulas del ritual⁶².

⁵⁶ Para un estudio más detallado de la tipología catalana es conveniente seguir a BASTARDES, R., *Els devallaments romànics a Catalunya*, op. cit. Una exposición más concisa puede encontrarse en su artículo "Importància dels devallaments romànic catalans", (*Art Romànic*), t. 13, Barcelona, 1980, pp. 43-44, para una definición de las tipologías.

⁵⁷ YARZA, J., *La Edad Media*, (*Historia del Arte Hispánico*), t. II, Madrid, 1980 (reimpr. 1988), p. 242. PORTELA SANDOVAL, F. J., "Escultura en Castilla la Vieja y León", *Ciclo de conferencias sobre el gótico en Castilla y León*, Palencia, 1994, p. 30. Un tema muy románico y de escaso desarrollo en Castilla a diferencia del territorio catalán como es el descendimiento.

⁵⁸ BARGAS, J., "Cultura y arte en los núcleos cristianos (siglos VIII-X)", *Romanismo y germanismo. El despertar de los pueblos hispánicos* (siglos IV-X), (*Historia de España*), t. II, Barcelona, 1982, pp. 485-487. [...] penetraron con gran firmeza en la Marca Hispánica los usos litúrgicos propios del mundo franco. En el siglo X ya se había impuesto el canto romano. GARCÍA DE CORTAZAR, A., "Las formas de institucionalización monástica en la España Medieval", *Codex Aquilarensis* 2, (1988), p. 69.

⁵⁹ GARRIDO GARRIDO, J. M. *Documentación de la catedral de Burgos (804-1183)*, (Col. "Fuentes Medievales Castellano-leonesas", 13), Valladolid, 1983, pp. 120-122, doc. 61. Urbano declara exenta la diócesis de Burgos y, para poner freno a las ambiciones metropolitanas de Toledo y Tarragona, la somete directamente a la Sede Apostólica. Reconoce, asimismo, su propiedad sobre la villa de Henar y los monasterios de Berlangas y Santa María de Ravanera y toma disposiciones para sustraerles al control del obispo de Toledo.

⁶⁰ SERRANO, L., *El obispado de Burgos y Castilla primitiva desde el s. V al XIII*, t. I, Madrid, 1935-1936, pp. 129-190. En el concilio romano de 1074 se nombra a Jimeno II obispo de Burgos y se aprueba su traslado.

⁶¹ LÓPEZ MARTÍNEZ, N., "Vida cristiana. Camino de Santiago", *Historia de Burgos II* (2), Burgos, 1986, p. 399. VALDEÓN BARUQUE, J., "La consolidación del núcleo castellano-leonés", *Feudalismo y consolidación de los pueblos hispánicos (siglos XI-XV)*, (*Historia de España*), t. IV, Barcelona, 1986, p. 31.

⁶² LÓPEZ MARTÍNEZ, N., "Vida cristiana. Camino de Santiago", *Historia de Burgos II* (2), op. cit., pp. 399-401.

Dado que se ha relacionado a algunas esculturas del descendimiento con las ceremonias de la liturgia pascual⁶³, la pervivencia de tallas románicas en Cataluña y tardorrománicas⁶⁴, no existe ninguna anterior al siglo XIII, y góticas en Castilla, podría estar relacionada con la diferencia cronológica con que se adopta el rito romano y con su distinto grado de aceptación. La relación que se ha establecido con los monasterios también podría estar vinculada a su papel como introductores de la nueva liturgia.

5. Los descendimientos burgaleses

Burgos es la provincia que más grupos del descendimiento concentra, proceden de los siguientes municipios: Arauzo de Miel, Las Huelgas, Fresnillo de las Dueñas, Porquera de Butrón, Torresandino, Treviño y Vilviestre de Muñó⁶⁵.

Sólo ha pervivido un grupo completo, el de Las Huelgas. Los de Fresnillo de las Dueñas, Porquera de Butrón y Vilviestre de Muñó conservan las figuras de Jesús y José de Arimatea⁶⁶; de la escultura de Arauzo de Miel ha desaparecido la talla de José de Arimatea, pero en la madera ha quedado la impronta de su presencia. Las representaciones de Treviño y Torresandino sólo muestran a la imagen del crucificado con el brazo derecho en diagonal. Sobre la existencia de tallas aisladas podría plantearse una hipótesis, que se hubiese eliminado la talla de José de Arimatea, por la fácil transformación que supone la adaptación de una talla del descendimiento a una del crucificado, como sucedió con las imágenes románicas de Siresa⁶⁷ y de Arauzo de Miel.

⁶³ ABAJO VEGA, N., op. cit., pp. 129-130. GUARDIA PONS, M., "Tesoros Medievales", *Descubrir el Arte*, 71 (2005), pp. 42-45. La primera autora ha relacionado con la liturgia a la escultura del Cristo de los Gascones de Segovia y la segunda al descendimiento de Erill-la-Vall. SCHÄLICHE, B., op. cit., pp. 68-69. Cree que el crucificado del descendimiento de Santa María de Tahull podía articularse, lo que indicaría su participación en rituales pascales.

⁶⁴ La escultura del Cristo de los Gascones de la iglesia de San Justo en Segovia es un crucificado articulable, pero que tenía la misma función que las esculturas mencionadas del descendimiento, participar en las representaciones pascales, ésta sería la escultura castellana más antigua, siglo XII, en desempeñar esa función. Su origen se establece en la zona de Gascuña, según la tradición fue traída por gascones y alemanes, áreas geográficas donde el rito romano se había impuesto con anterioridad. Para más información sobre la talla ver CEBALLOS-ESCALERA, Isabel de: *Segovia monumental*. Madrid, 1953, p. 52; ALCOLEA, Santiago: *Segovia y su provincia* (Guías artísticas de España), Barcelona, 1958, p. 45; HERBOSA, Vicente: *El románico de Segovia*. Lancia, León, 1999, p. 79; CASTÁN LANASPA, Javier: "Cristo yacente llamado "de los Gascones", en *El Árbol de la Vida. Catálogo de la Exposición Las Edades del Hombre*. Segovia, 2003, pp. 355-356. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucificados articulados españoles", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* LXIX-LXX, Valladolid, (2003-2004), p. 238. HUERTA HUERTA, P. L., "Cristo de los Gascones", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*, Segovia, t. III, Aguilar de Campoo, 2007, pp. 1412-1414.

⁶⁵ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "Los descendimientos en la imaginería medieval. Clasificación tipológica", *KOIBE* XII, Bilbao, (1998-2001), pp. 67-77.

⁶⁶ Antes de su venta en la década de 1960 el Crucificado estaba acompañado por María y san Juan, a quien en el pueblo se le conocía como la Magdalena. Agradezco esta información a Magdalena Gallo.

⁶⁷ LACARRA DUCAY, M. C., op. cit., p. 484.

Las esculturas burgalesas se pueden agrupar en dos variantes, a la castellana pertenecen las esculturas de los municipios de: Arauzo de Miel (fig. 1), Las Huelgas (fig. 4), Torresandino (fig. 9), Treviño y Vilviestre de Muñó (fig. 6). A la italiana respondía el desaparecido descendimiento de Fresnillo de las Dueñas⁶⁸. Existe un grupo que no puede ser enclavado en ninguna de las dos variantes, el de Porquera de Butrón, actualmente en el Museo Marés, que es el grupo de cronología más tardía, motivo por el cual se ha estudiado de forma independiente.

5. 1. *Descendimientos de la variante castellana*

La escultura más antigua de este grupo es la de Arauzo de Miel, que puede datarse en torno al segundo cuarto del siglo XIII⁶⁹, aunque su apariencia haya sido gravemente alterada por haber sufrido importantes retoques posteriores, sobre todo en el tórax y la cabeza. Se trata de una imagen de gran tamaño, 255 centímetros, como sucede con otros descendimientos en los que se conserva alguna imagen además de la del crucificado, superando casi todas las tallas los dos metros. De principios del siglo XIII es el descendimiento de la iglesia de San Esteban de Segovia⁷⁰, que coincide con el de Arauzo de Miel en sus grandes dimensiones, mide 257 centímetros, y en la ausencia de José de Arimatea sujetando el cuerpo, aunque la imagen segoviana está acompañada por María y Juan.

La escultura del descendimiento de Arauzo mantuvo la talla de José de Arimatea hasta que se produjo su retallado para conferir a la imagen una apariencia más moderna (desaparición de la corona, retallado del cabello, retallado del rostro e incisiones en la frente, retallado de la anatomía del torax, con la desaparición de las costillas por el lado izquierdo, y la transformación del abdomen). De la pervivencia de la escultura de José dan testimonio las dos marcas que aún pueden apreciarse en la madera. En el lado derecho se ha eliminado parte del reborde del paño de pureza (fig. 9), y en el izquierdo se aprecia pérdida de material por encima del perizonium, a la altura de la cadera.

Cronológicamente le sucede el conjunto escultórico de Las Huelgas (fig. 5), que podría ser datado en el último cuarto del siglo XIII, en torno a 1270-1280. En él están representados Cristo, María, José de Arimatea, Nicodemo y san Juan. Lo primero que llama la atención es la gran diferencia de tamaño existente entre Cristo y el resto de las figuras. El crucificado mide 260 cm., María 178 cm., José de Arimatea 173 cm., Nicodemo 230 cm. y Juan 178 cm.⁷¹. Una diferencia de tamaño tan considerable no se percibe en ningún descendimiento catalán,

⁶⁸ Robado el 10 de mayo de 1993.

⁶⁹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "Imaginería románica", Actas del curso *Arte Antiguo y Medieval en la Ribera del Duero I*, 7 al 11 de agosto del 2000, publicado en Biblioteca. Estudio e Investigación 16, Aranda de Duero, (2001), pp. 207-208. ARA GIL, C. J., "La imaginería y la escultura funeraria en el románico burgalés", *El arte románico en el territorio burgalés*, Burgos, 2004, p. 242.

⁷⁰ ARA GIL, C. J., "Escultura de Cristo Crucificado. Iglesia de San Esteban, Segovia", *Las Edades del Hombre. El arte en la iglesia de Castilla y León*, Catálogo de la exposición, Valladolid, 1988, n. 27, p. 71.

⁷¹ SCHÄLICHE, B., op. cit., p. 42. Hemos dado por válidas las medidas publicadas por este autor, ya que dado la altura a la que se encuentra este grupo era imposible su medición.

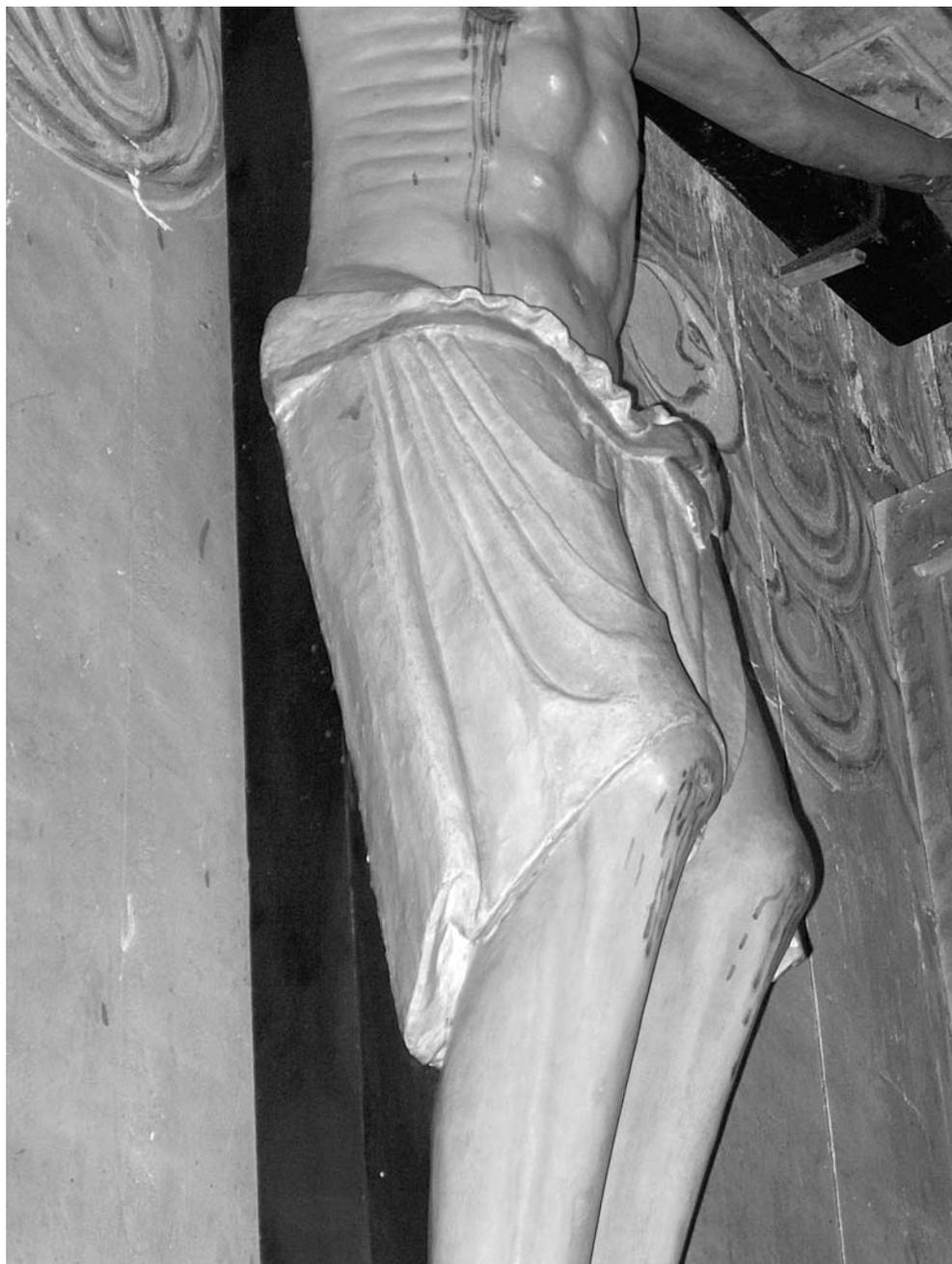


Fig. 9. Descendimiento de Arauzo de Miel, detalle de la marca que dejó la escultura de José de Arimatea.



Fig. 10. Descendimiento de Las Huelgas. Detalle del rostro de José de Arimatea. Foto del Archivo de la Diputación Provincial de Burgos.

pero se convierte en pauta general en los descendimientos castellanos, como en el de Valdanzo (Soria), Atienza y Alcozer (Guadalajara), Labastida (Alava), y el de Segovia. También se repite en las imágenes burgalesas, pudiéndose considerar como una constante en todos los descendimientos castellanos que conservan alguna figura además de la del crucificado.

Esta diferencia de escala en la representación es una característica propia de la variante castellana. Parece una pervivencia románica porque la misma disarmonía de escala se constata en el relieve del descendimiento del claustro de Santo Domingo de Silos, sin embargo desaparece en la escultura monumental gótica. Los descendimientos de la escultura monumental

próximos, geográfica y cronológicamente, son los pertenecientes al tímpano de la capilla de Santa Catalina del claustro de la catedral de Burgos y el del sepulcro de Ordoño II de la catedral de León⁷². En ninguno de los dos se aprecia diferencia entre el tamaño de Cristo y el del resto de los representados, diferencia que se circunscribe, en la escultura gótica, a los grupos realizados en madera.

Las medidas de Juan y María suelen ser coincidentes. Esta situación no sólo se refiere a los descendimientos castellanos, también puede hacerse extensible a los catalanes. Como ejemplo citaré los de Erill-la-Vall y el de San Juan de las Abadesas, en Cataluña, el de Segovia, el de Las Huelgas de Burgos y el de Valdanzo en Soria (en este último hay que excluir de la medición la corona de la Virgen). Sin embargo existe una excepción en el grupo de Atienza en el que Juan es de mayor tamaño que la Virgen.

Queda por analizar, en cuanto a la medida se refiere, a José de Arimatea (fig. 10) y a Nicodemo. En las Huelgas, Nicodemo presenta un tamaño considerablemente mayor que José de Arimatea, 230 cm. frente a 173 cm. En la zona de expansión geográfica de la variante castellana sólo se conservan completos dos descendimientos, el burgalés y el soriano de Valdanzo. En ambos casos puede decirse que la figura de Nicodemo es mayor que la de José, lo que me ha llevado a la conclusión de que las medidas de las figuras responden a unas pautas preestablecidas.

En la composición y en la indumentaria también pueden establecerse paralelismos. Centrándonos ahora en la figura de Cristo el brazo derecho siempre marca una diagonal, como en el resto de los ejemplares de su grupo. La mano izquierda aún permanece sujeta a la cruz y ambas manos tienen los dedos extendidos.

El personaje del que más esculturas se han conservado, además del crucificado, es de José de Arimatea, seguido por María y san Juan, el menos representado es Nicodemo.

José de Arimatea siempre se esculpe a la derecha de Cristo, pero varía la posición que adopta. En Las Huelgas le sujeta por la cintura, con el cuerpo de perfil al espectador. Todos los ejemplares burgaleses coinciden con la colocación de Las Huelgas, además del descendimiento de Atienza.

En la segunda variante la mano derecha está extendida sobre el perizonium y el cuerpo aparece frontal. A ella pertenecen los descendimientos de Valdanzo, Labastida y la talla de José de Arimatea de la colección Ricart. En el caso de Valdanzo la escena se presenta menos naturalista, ya que la cabeza de José está situada por debajo de la cadera de Jesús y el cuerpo de frente al espectador, sólo el hombro derecho está algo ladeado.

José de Arimatea era un personaje de alcurnia, amigo de Pilatos, como recogen los Evangelios Apócrifos⁷³ y otras obras⁷⁴, y como tal aparece vestido según la moda de la noble-

⁷² FRANCO MATA, A., *Escultura gótica en León y provincia* (1230-1530), Salamanca, 1998, p. 397.

⁷³ SANTOS OTERO, A., op. cit., p. 381.

⁷⁴ DONCOEUR, P., *Le Christ dans l'art français*, tomo II, París, 1948, p. 60. "Pilate eût permis à Joseph d'Arimathie " membre distingué du Conseil" de prendre possession du cadavre de son ami".

za castellana del momento, con una indumentaria sólo reservada a la misma: saya, pellote, tocado con birrete o con cofia⁷⁵. Estos ejemplares datan de la segunda mitad del siglo XIII y principios del XIV. Con esta indumentaria viste José en el descendimiento de Labastida. En el caso de la imagen de Las Huelgas la vestimenta varía considerablemente, viste con una túnica, que en Castilla recibió el nombre de saya, el tabardo y la cofia, que aunque son prendas propias de la nobleza pronto se extendieron entre el estado llano, sin que se crease ninguna normativa que lo prohibiese. En el descendimiento de Las Huelgas, como en el de Fresnillo de las Dueñas, Atienza o Valdanzo, José se cubre con un manto, prenda privativa de la nobleza⁷⁶, en el grupo de Vilviestre de Muñó se aprecia el fiador del mismo. Todos los ejemplares llevan zapatos y calzas.

En los descendimientos castellanos acompañaban a Jesús las esculturas de María y Juan (en el desaparecido descendimiento de Alcocer, en el de Atienza, en el de Segovia, Valdanzo y Las Huelgas).

La representación de María es uniforme, está a la derecha y posiciona las manos para recibir la mano derecha de Cristo. La misma postura adoptaba la desaparecida imagen de Alcocer, la de Segovia y Valdanzo, es decir, todas las tallas de la Virgen conservadas del tipo castellano.

San Juan se esculpe en la misma actitud que en los calvarios, con ambas manos sujetando el libro, como en el descendimiento de Valdanzo, o con la mano izquierda sosteniendo el libro y apoyando el rostro en la palma de la mano derecha, en señal del duelo que no refleja su rostro, en los ejemplares de Segovia, Atienza, Alcocer y Las Huelgas.

La figura de Nicodemo sólo ha pervivido en los conjuntos escultóricos de Valdanzo, Las Huelgas y la colección Ricart de Barcelona, entre la variante conocida como castellana. En el descendimiento de Las Huelgas parece que se haya querido remarcar, especialmente, la diferencia social entre José de Arimatea y Nicodemo, sin embargo se percibe una reiteración de los rasgos físicos que acentúan su procedencia judía⁷⁷, esta similitud de los rostros no se repite en las otras esculturas masculinas del grupo escultórico. Primero me detendré en la indumentaria, Nicodemo viste con saya de mangas ajustadas, que se percibe bajo las mangas del tabardo. Éste es amplio y largo y se recoge en la cintura con un ceñidor de correa, formando pliegues en su entorno, la carencia de manto resalta su posición social. En la imagen de Valdanzo se ha intentado resaltar aún más su procedencia humilde, representándolo con una saya corta arremangada y sujetada al cinturón sobre la cadera izquierda, además el ceñidor alberga también un cuchillo sobre el mismo lado.

Las mismas variantes que se encuentran en la posición del cuerpo de José de Arimatea, se repiten en Nicodemo. El ejemplar de Las Huelgas se encuentra de perfil al espectador y su cabeza está orientada hacia la mano izquierda de Cristo, en la misma disposición que José,

⁷⁵ GUERRERO LOVILLO, J., "Estudio arqueológico de las miniaturas", en *Códice rico de las Cantigas de Alfonso X el Sabio*, Madrid, 1979, pp. 285-300.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 287.

⁷⁷ Nos referimos, sobre todo, al perfil, en el que destaca una prominente nariz aguileña.

dando así ritmo a la composición. En el caso de Valdanzo la posición es frontal, tanto del cuerpo como de la cabeza, como sucede con José de Arimatea, sirviendo nuevamente para dar ritmo a la composición, como en la talla de la colección Ricart de Barcelona.

Cronológicamente, el siguiente descendimiento es el de Vilviestre de Muñó (fig. 8), datable en torno al año 1300. La posición de Cristo es la misma que en los demás, el brazo derecho está en diagonal y la mano izquierda permanece sujeta a la cruz. Los pies mantienen la vertical, el izquierdo bajo el derecho, aún no han sido desclavados. No lleva corona y la parte superior de la cabeza parece haber sido retallada, por lo que podía plantearse la existencia de una corona o de un casquete. Lo curioso de esta imagen es que no se ha conservado unida a ninguna cruz, sino sujeta directamente sobre el fondo del retablo.

La figura de José de Arimatea aparece abrazada a Cristo, sujetándole por la cintura, como en el resto de los grupos escultóricos y es de un tamaño sensiblemente inferior al de Jesús. Viste camisa, saya, tabardo y manto, va tocado con un birrete y lleva zapatos y calzas. Aún se conserva la peana sobre la que está apoyado.

Los ejemplares más tardíos del conjunto son los de Torresandino (fig. 9) y Treviño, del segundo cuarto del siglo XIV, que al igual que el de Arauzo de Miel sólo conservan la imagen del crucificado. Son de tamaño más reducido que los anteriores, no alcanzando los dos metros. En la disposición del cuerpo coincide con las esculturas anteriores, brazo derecho en diagonal, los pies en la vertical, el derecho sobre el izquierdo. Ambas esculturas tienen el ceño fruncido.

A las características apuntadas por Schällicke para los descendimientos castellanos, número de personajes representados y disposición del brazo de Jesús, se pueden añadir las siguientes: la distinta escala con la que se representa la figura de Jesucristo, muy superior a la del resto de las esculturas del grupo⁷⁸, que José de Arimatea se talle con una parte del cuerpo unido a la figura de Jesús y de inferior tamaño que Nicodemo, además María y Juan muestran la misma altura.

5. 2. *Descendimientos de la variante italiana*

A esta variante sólo pertenece el desaparecido descendimiento de Fresnillo de las Dueñas (fig. 10), robado el 10 de mayo de 1993. No conozco ningún otro en España que se adapte a esta iconografía. De este grupo escultórico se conservaban las figuras de Cristo y José de Arimatea. En origen debían completar la escena la Virgen y san Juan, la primera sujetando la mano derecha de Cristo y Juan recibiendo la izquierda, Nicodemo se encontraría desclavando los pies⁷⁹. Lo que diferencia a esta variante de la castellana es la posición del cuerpo de Cristo, que se encuentra ya con las dos manos desclavadas de la cruz.

⁷⁸ Esta diferencia de tamaño también se ha interpretado como una pervivencia románica, ver AZCÁRATE RISTORI, J. M., *El gótico en España*, Madrid, 1990, pp. 188-89. "Mientras las otras figuras responden a un estilo más arcaizante, en especial la alargada imagen de Cristo".

⁷⁹ SCHÄLICKKE, B., op. cit., pp. 2-3. Los italianos se ubican en la zona central de Italia. Los más famosos son los de Volterra y Tivoli, pero se conocen otros dieciséis más, entre los que se encuentran los de Perugia, con dos grupos, Prato, Vicopisano, París en el Louvre, Lugano Castagnola, Milán, Pescia, Gubbio, Bulzio, etc.

En los descendimientos italianos como el de Volterra, el cuerpo de Cristo se encuentra menos curvado hacia la derecha. Esta diferencia en la composición puede derivar de la distancia cronológica existente entre ambos grupos escultóricos, los italianos se tallaron durante los siglos XII y XIII, mientras la talla burgalesa, el ejemplar más tardío, puede datarse en el primer tercio del siglo XIV⁸⁰, lo que puede explicar su mayor naturalismo, que se ve acentuado por la disposición de las manos, otorgando cierta languidez al conjunto. En la talla de Fresnillo el crucificado estaba colocado delante de una cruz posterior, completamente separada de la escultura de Jesús. El perizonium se ha acortado sensiblemente respecto a los ejemplares anteriores, siguiendo también los modelos de paños de pureza italianos de este período⁸¹.

José de Arimatea tiene la cabeza por encima de la cadera izquierda de Cristo y la mano izquierda por detrás de la espalda del crucificado, al que sujeta por el lado izquierdo de la cintura. Con la mano derecha sostiene a Jesús por la cadera, por su lado derecho. La pierna del mismo lado cae recta y la izquierda está flexionada y con los pies por debajo de los de Jesús. Su indumentaria consta de camisa, pellote, manto, calzas y zapatos, la cabeza no lleva tocado alguno.

5. 3. Otras variantes

Existe en el Museo Marés un grupo procedente de Porquera de Butrón⁸² que no responde a las variantes analizadas anteriormente, en el que se mezclan algunas características de las mismas. Se trata de un conjunto escultórico del que han pervivido las figuras de Cristo y José de Arimatea, hasta la década de los sesenta del pasado siglo se seguían conservando las tallas de María y san Juan⁸³.

Varios son los aspectos que plantean dudas sobre su cronología, es una escultura del crucificado que se diferencia de las anteriores en que está sujeto a la cruz mediante cuatro clavos, a diferencia del resto de las imágenes del descendimiento tiene las dos manos sujetas al leño y además está coronado. Lo único que justifica su pertenencia a esta iconografía es la presencia de José de Arimatea, como se explica en la ficha del catálogo del Museo Marés realizada por E. Carbonell i Esteller. El hecho de que José de Arimatea esté coronado hizo que R. Rodríguez Culebras considerase que se trataba de David abrazado a Jesús y no de un descendimiento⁸⁴. E. Carbonell i Esteller acaba con el principal argumento para defender que se trata

⁸⁰ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., "Los descendimientos en la imaginería medieval. Clasificación tipológica", op. cit., pp. 75-76.

⁸¹ THOBY, P., *Le crucifix des origines au concile de Trente*, Nantes, 1959, p. 185.

⁸² CARBONELL ESTELLER, E., *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Fredèric Marès*, Barcelona, 1991, n. 164. p. 221.

⁸³ Según Magdalena Gallo, vecina de Porquera de Budrón, también se conservaban las esculturas de María y Juan, a este último se referían como la Magdalena. Agradezco la información a Magdalena.

⁸⁴ RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., *El rostro de Cristo en el arte español*, Madrid, 1978, p. 48. "Es una figura coronada, como lo está también Jesús. Para ambos se alude por lo tanto a su condición real. Se trata del rey David, de quien Jesús era llamado "Hijo".

del rey David, la presencia de la corona, dado que la corona está pintada y no esculpida y su policromía no es original⁸⁵. Si analizamos la figura y la indumentaria de José de Arimatea nos cercioramos de que responde a las mismas características que las empleadas por este personaje en los descendimientos castellanos. Una vez confirmada la iconografía a la que pertenece comenzaré analizando la figura de Cristo.

Es un crucificado coronado. En la provincia de Burgos sólo se han conservado cinco imágenes góticas del crucificado con corona, una de ellas es la cabeza de una escultura del crucificado que se custodia en el Museo Provincial de Burgos⁸⁶, datado en el último tercio del siglo XIII, al igual que el Cristo de la Paciencia de Gumiel de Izán, cuya corona ha sido retallada. Otro crucificado con corona es el que procede de San Pedro de Tejada, lugar cercano de Porquera, y que también se encuentra en el Museo Marés con el número 167, éste fechado en el siglo XIV⁸⁷. Entre las esculturas de los descendimientos el de Arauzo de Miel también iba coronado, en la misma situación se encuentra la cabeza de Cristo del descendimiento de Vilviestre de Muñó. Cronológicamente la imagen del descendimiento de Porquera es la talla burgalesa de cronología más avanzada en la que se representa al crucificado con corona.

También llamativa, iconográficamente, es la posición de los brazos y las manos, única entre las tres variantes analizadas, la castellana, la catalana y la italiana, pero he encontrado un relieve, datado entre 1340-50 que procede probablemente del Rin medio y se conserva en el Museo Schnütgen de Colonia, en el que las manos aún no han sido desclavadas y el perizonium se encuentra por encima de ambas rodillas, igual que en la talla burgalesa. Estas son las únicas similitudes⁸⁸ y aunque no se puede considerar ésta la fuente que haya podido inspirar al escultor hispano, sirve para constatar que se ha producido un cambio en las representaciones tardías del descendimiento, de mediados del siglo XIV, y la talla de Porquera es el ejemplar más tardío de entre los descendimientos lígneos.

Además del aparente anacronismo que supone la presencia de la corona, también llama la atención que esté sujeto a la cruz por cuatro clavos, aunque no es la única talla burgalesa de la decimocuarta centuria, existen otros dos crucificados en la provincia de Burgos datados en el siglo XIV, en las iglesias parroquiales de Olmillos de Muñó y de Caleruega.

⁸⁵ CARBONELL ESTELLER, E., op. cit., n. 164. p. 221.

⁸⁶ Número de inventario general. 4069.

⁸⁷ Testimonios fotográficos de su anterior ubicación en San Pedro de Tejada se conservan en el Archivo Fotográfico de la Diputación Provincial, Foto Club, números 12.049 y 12.052. En su enclave original seguía en 1954, año en que aparece reproducido fotográficamente en HUIDOBRO SERNA, L., "Señoríos de los preladados burgaleses", *Boletín de la Institución Fernán González* 129, (1954), p. 308. El retablo se debió vender con posterioridad, actualmente se custodia en el Museo Provincial de Burgos. Desconocemos el año de otra fotografía que aparece en LOJENDIO, L. M., ROGRÍGUEZ, A., *Castilla/1. Burgos, Logroño, Palencia y Santander*, ("España Románica"), t. III, Madrid 1980 (1978), en ella aparece la escultura de san Pedro, titular del retablo, pero ya ha desaparecido el retablo y el calvario. Desconozco la fecha de ingreso en la colección de Federico Marés. El conjunto escultórico es analizado por FRANCO MATA, A., *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marès*, op. cit., n. 167, p. 223.

⁸⁸ LEGNER, A. COORD., *Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400)*. Schnütgen Museum, Colonia, 1989, n 83.

Coincide con los descendimientos de tipo castellano en la disarmonía que se produce entre el tamaño de las esculturas, la de Jesús muy superior a la de José de Arimatea. También coincide con esta variante en la colocación de José, tallado junto a la figura de Cristo, a la cual abraza con la mano extendida sobre el perizonium. En la posición que adopta José de Arimatea, con la cabeza delante de la parte derecha del pecho de Jesús, existe un paralelismo con el de Vilviestre de Muñó y el hecho de que figure la mano izquierda por detrás del cuerpo de Cristo también lo es. Además la indumentaria es idéntica, con la excepción del tocado.

El estudio de las tallas medievales del descendimiento conservadas en Castilla, tomando como punto de partida a los grupos escultóricos burgaleses, ha posibilitado un mayor acercamiento a un tema iconográfico del que han sobrevivido escasas representaciones, que probablemente tenían como finalidad participar en la liturgia pascual.