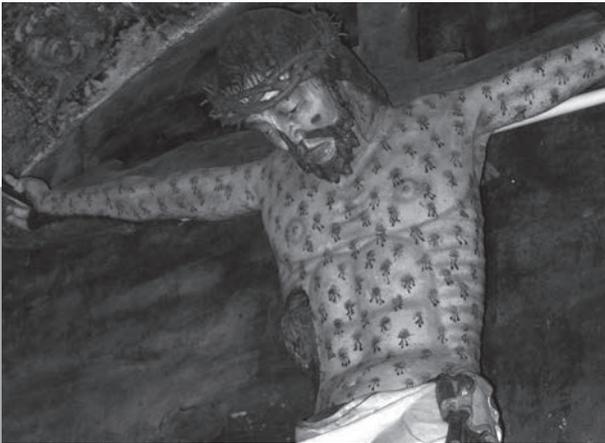


# LOS CRUCIFICADOS DOLOROSOS GÓTICOS Y EL SANTO CRISTO DE BURGOS DE LA IGLESIA DE SAN GIL



*María José Martínez Martínez*

**RESUMEN:**

En el presente artículo he incluido un análisis del estado de la cuestión del tema de los crucificados dolorosos, en el que se incluye una evolución de las características que singularizan a esta iconografía, así como su marco cronológico y geográfico, también he intentado profundizar en la relación de esta tipología con la corriente mística. Los últimos apartados son una aproximación a los crucificados dolorosos españoles y un estudio del Santo Cristo de Burgos de San Gil en relación con la escultura europea.

**ABSTRACT:**

*In the following article, I have included an analysis of the topic of the crucifix dolorosus, in which I explain the evolution of the characteristics that make this iconography unique, its chronological and geographical setting, and in addition, I try to go into depth about the relationship between this typology and the mysticism of the period. The last sections focus on the Spanish crucifix dolorosus, and a study of the "Santo Cristo" in the church of San Gil in Burgos.*

**PALABRAS CLAVE:**

Crucificado doloroso, imagerie, San Gil.

**KEY WORDS:** *crucifix*

*dolorosus, images, San Gil*



El primer autor que investigó la tipología de los crucificados dolorosos fue Geza de Francovich<sup>1</sup>, a quien le sucedió Monika von Alemann-Schwarz<sup>2</sup>. Las obras de ambos investigadores son el punto de partida para todas las publicaciones posteriores, entre las que destacan las realizadas por: Julia Ara<sup>3</sup>, Ángela Franco<sup>4</sup>, Ivana Kyzourová<sup>5</sup>, Licia Buttà<sup>6</sup>, Diana Kaley<sup>7</sup>, Pavel Kalina<sup>8</sup> y Godehard Hoffmann<sup>9</sup>.

El término crucifijo doloroso lo acuñó Geza en 1938, aunque no especificó las características de esta tipología las esculturas incluidas en ella se siguen manteniendo bajo esta denominación. Mónica von Alemann-Schwarz dio la siguiente definición para los crucificados dolorosos: “El término *crucifixus dolorosus* denomina a representaciones del crucificado de la baja Edad Media que plasman al *Christus patiens*, con una configuración singular que prioriza el sufrimiento extremo sobre otros aspectos”<sup>10</sup>. Pavel Kalina llega a un nivel mayor de concreción al afirmar que: “A ellos pertenece sin ninguna duda la cruz en ypsilon, como fundamento para la composición del cuerpo del crucificado, influyendo en su característica disposición la fractura de los brazos, la cabeza inclinada, el contraste entre el tórax y el vientre. Se produce una acentuación realista de los detalles dolorosos –señales de sufrimiento de distinta índole-, sobre todo las marcas de los latigazos, los pies y el tórax, los huesos de los pies quedan visibles. Estos crucificados no tienen porque presentar todas las características al mismo tiempo”<sup>11</sup>. Para Hoffman “se diferencian de forma sustancial de todas las esculturas de los crucificados existentes hasta entonces. Los rasgos que los singularizan son la expresión dolorosa, la mayoría con el cuerpo decrepito, con las heridas de los clavos agrietadas, en las manos y los pies, así como la presencia de latigazos y de chorros de sangre con colores fuertes, que muestra

1 FRANCOVICH, G. DE, 1938, pp. 143-265. Especialmente página 1915.

2 ALEMANN-SCHWARZ, M. VON, 1976.

3 ARA GIL, J., 1977.

4 FRANCO MATA, A., 1979. FRANCO MATA, A., 1980. FRANCO MATA, A., 1983. FRANCO MATA, A., 1986. FRANCO MATA, A., 1989. FRANCO MATA, A., 1993. FRANCO MATA, A., 1994.

5 KYZOUROVÁ, I., 2001, pp. 104-113.

6 BUTTÀ, L., 2003.

7 KALEY, D., 2003.

8 KALINA, P., 2001, pp. 398-409. KALINA, P., 2003, pp. 81-101.

9 HOFFMANN, G., 2006.

10 ALEMANN-SCHWARZ, M. VON, 1976, p. 13.

11 KALINA, P., 2001, p. 402 y ss.



Cristo de Perpiñán. Fotografía  
facilitada por G. Hoffmann.

una policromía de la sangre muy característica. En el norte la cruz en ypsilon es frecuente y en el sur se convierte en una excepción”<sup>12</sup>.

La mayoría de las esculturas de esta variante se concentran en tres áreas europeas, la zona alemana que abarca los actuales estados federales del norte de la Renania Westafalia, Rheiland-Pfalz, baja Sajonia y el centro y el norte de Italia, aunque también se encuentran en otros enclaves como Lucera en Apulia, Palermo en Sicilia y Oristano en Cerdeña. Menos importancia numérica tienen otros territorios centroeuropeos, Split en Croacia, Iglau en Chequia (actualmente en el monasterio Strahov de Praga), Breslau en Silesia, en Austria han pervivido dos en Salzburgo y uno en Friesach en Kärnten. En Francia destaca el crucifijo de Perpiñán<sup>13</sup> y el de la leprosería de la Bajasse en Brioude<sup>14</sup>. Los ejemplares castellanos se analizaran en el apartado dedicado a esta tipología en España. No significa que en otros países como Holanda no los hubiese y no se hayan conservado.

<sup>12</sup> HOFFMANN, G., 2006, pp. 15 y 135-136.

<sup>13</sup> HOFFMANN, G., 2006, pp. 15-16. KALINA, P., 2003, pp. 81-101.

<sup>14</sup> Agradezco el conocimiento de esta talla a Julia Ara.

Hasta la última restauración del Cristo de Capistol se había establecido como fecha de inicio de esta serie iconográfica el año 1304, y al Cristo de Capistol como la primera escultura de la tipología. Tras la larga restauración a la que ha sido sometido recientemente, iniciada en el 1991 y concluida en el 2001, se ha revisado la datación de la talla, dándole como fecha *ante quem* el año 1312, año de la muerte del obispo Heinrich Jonghen con el que se relaciona la imagen, por lo tanto pudo haberse realizado en 1304, como se sostenía desde las primeras décadas del siglo xx, o incluso haberse esculpido en los años finales del siglo xiii<sup>15</sup>. Existen pocos documentos que nos permitan una datación precisa o muy aproximada de algunas esculturas de esta iconografía, el de Perpiñán está fechado en 1307, en Coefeld la imagen se trasladó a la iglesia de San Lamberto en 1312, por lo tanto es anterior, el traslado del crucificado de Chiaramonte a la catedral de Palermo se produjo en 1311<sup>16</sup>. Por los datos mencionados puede concluirse que la serie iconográfica pudo iniciarse en los años finales del siglo xiii o principios del xiv y prolongarse durante la decimocuarta centuria.

En la actualidad se considera que no existe una escultura como cabeza de serie para esta iconografía, hasta fechas recientes se otorgaba al crucificado de Capistol este papel. Se han establecido dos áreas de expansión, Italia, con el punto neurálgico en Umbria, y la Renania-Westalia, con el punto neurálgico en Colonia. Como puntos de transmisión secundarios hay que mencionar Bohemia-Silesia-Austria y Francia (Perpiñán), con España.

Sobre el origen y difusión de las tallas existen varias teorías, discrepantes entre sí, desde principios del siglo xx algunos investigadores alemanes consideraron que las tallas eran, mayoritariamente, de origen alemán, teoría que fue aceptada por los estudiosos del tema italianos<sup>17</sup>. En la actualidad se está planteando el posible origen italiano de esta tipología<sup>18</sup> e incluso hay autores que atribuyen a alguna de las imágenes italianas un origen español<sup>19</sup>. Todavía no existen datos concluyentes para determinar el origen de esta iconografía por la ausencia de documentos, lo que dificulta el establecimiento de una secuenciación cronológica de las esculturas.

Además de las discrepancias constatadas en torno al origen, resaltar la carencia de unanimidad al valorar la influencia que en esta tipología pudieron tener las esculturas del taller de los Pisano, para Francovich sus esculturas fueron una fuente de inspiración para el crucificado de Capistol en Colonia, teoría que han defendido recientemente Ky-zourova y Kalina<sup>20</sup>. Si se admite la influencia del taller de los Pisano en el crucificado de

15 HOFFMANN, G., 2006, pp. 37-39.

16 HOFFMANN, G., pp. 135-136.

17 HOFFMANN, G., p. 17.

18 KALINA, P., 2003, pp. 81-101.

19 RAGGHIANI, C. L., 1987, pp. 85-87.

20 HOFFMANN, G., 2006, pp. 104-105. KYROUZOVÁ, I., KALINA, P., 1996, pp. 35-64.

Capistol se estaría admitiendo su irradiación en las esculturas renanas, aspecto que cuestionan Alemann-Schwarz y Hoffmann. Monika von Alemann-Schwarz resaltó algunos aspectos de las esculturas del taller de los Pisano, que no se reflejan en los crucificados dolorosos, como la disposición de la cabeza, que tanto en las obras de Nicola como de Giovanni Pisano está inclinada y girada hacia la derecha<sup>21</sup>. Para Hoffmann existen esculturas en la Toscana, en el siglo XIII, que presentan características de la iconografía de los crucificados dolorosos, como la cruz hecha con un tronco devastado o la disposición del cuerpo con las rodillas muy adelantadas. Ambos autores consideran que no se puede confirmar la influencia de la escultura toscana en los crucificados dolorosos, porque a estos les falta la herencia clásica en la concepción de la anatomía corporal presente en las obras del taller de los Pisano. Considero que, a pesar de la ausencia de un estudio anatómico clásico, los Pisano son un referente entre los crucificados dolorosos italianos y afines, me refiero a la importancia que adquiere el drapeado en la zona central, donde los pliegues son muy volumétricos. La disposición del perizoma también es característica, puesto que la parte de tela que procede del lado derecho cruza hacia el izquierdo por la parte interior y la tela sobrante cuelga por el exterior del lado izquierdo<sup>22</sup>. Frente a las esculturas alemanas que tienen adelantada la rodilla derecha, en las obras del taller de los Pisano y en la mayoría de las italianas ambas piernas están flexionadas a la misma altura<sup>23</sup>. No obstante, creo que hay que aceptar la existencia de crucificados dolorosos italianos ajenos a la influencia toscana, al igual que no todos los crucificados dolorosos alemanes derivan del de Capistol.

Los crucificados alemanes de esta tipología se conocían bajo la denominación de crucificados renanos hasta la nueva clasificación realizada por Hoffmann, configurada al detectar que no existe tanta homogeneidad entre las esculturas alemanas como se suponía. Para este autor no todas las tallas alemanas derivan del crucificado de Capistol, constatándose importantes diferencias, los crucificados de Borcken, Coefeld, Gehrde, Haltern, Lage, Padeborn y Thorr nada tienen que ver con el crucificado de Colonia.

Sí existe un grupo de tallas que derivan del de Capistol, en las que Hoffmann establece como características propias que los brazos son muy delgados, la cabeza pende del cuerpo, el torax está dilatado y se marca la transición al vientre, las heridas de los clavos producen desgarros en pies y manos, la piel de la nariz muestra arrugas que están

21 HOFFMAN, G., 2006, p. 105. ALEMANN-SCHWARZ, M. VON, 1976, p. 189.

22 Estas son las características de los crucificados de Giovanni Pisano de Pistoia (imagen de madera), Cortona, Santa María Novela de Florencia, Fabriano iglesia de San Onofrio, Genua (Museo Palazzo Bianco), San Pedro en San Gimignano, Catedral de Lucera, Santo Domingo de Orvieto, San Juan de Venecia.

23 Pistoia relieve de Giovanni e imagen en madera, Cortona, Fabriano iglesia de San Onofrio, Santa María Novela de Florencia Genua (Museo Palazzo Bianco), catedral de Palermo, Oristano, Santo Domingo de Orvieto, San Juan de Venecia.

arqueadas. El cuerpo pende de la cruz con una composición muy característica. Todas estas esculturas imitan a la talla tipo, pero ninguna la iguala en calidad<sup>24</sup>.

Los rasgos que identifican a los crucificados italianos. Son sus grandes dimensiones, en torno a los dos metros; el paño de pureza más corto que los alemanes; no se ha constatado la presencia de reliquias, como en las tallas germanas, el único que las albergaba era el de Palermo; la utilización de la cruz latina frente a la de epsilon; las rodillas están próximas al mismo plano y, considero, que el paño de pureza adopta una disposición característica que deriva del taller de los Pisano.

En el siglo XIX a estos crucificados se les conocía como crucifijos de la peste, porque se confundieron las heridas de los latigazos con las que provoca esta enfermedad, debido a la tumoración de los ganglios. En la actualidad es comúnmente aceptado que nada tiene que ver la peste con estos crucificados, porque sus imágenes más destacadas son muy anteriores a la eclosión de la misma en 1348, sin embargo se puede entender que los crucificados dolorosos sirvieran como consuelo a los afectados por la peste<sup>25</sup>.

### ***Los crucificados dolorosos y la corriente mística***

Los primeros autores que escribieron sobre detalles de la Pasión de Cristo son Anselmo d'Aosta, en su obra *Cur Deus Homo* publicada entre 1094 y 1098, en la que destaca su naturaleza humana, y San Bernardo de Claraval. A ambos debemos los textos más antiguos y conocidos cuya influencia se prolongó hasta la aparición de las órdenes mendicantes; éstas fueron las protagonistas de los movimientos místicos, sobre todo los franciscanos, que con su *Imitatio Christi* buscaban vivir y sufrir como Jesús<sup>26</sup>, y los dominicos, sin descartar otras órdenes como los agustinos ermitaños.

El movimiento místico surge bajo la profunda transformación cristiana que supuso el pensamiento de San Francisco de Asís. La mística franciscana se extiende en torno a 1300 por Italia, Alemania y los Países Bajos. Destacan sobre todas las áreas geográficas la renana y la centro-italiana, que además coinciden con los lugares donde más crucificados dolorosos se concentran<sup>27</sup>.

Las imágenes de esta tipología reflejan en su expresión escultórica los sufrimientos descritos en las obras de los místicos dedicadas a la pasión de Cristo, algunas de las cuales son anteriores al siglo XIV. La aparición de los crucificados dolorosos coincide en el tiempo con el movimiento místico y reflejan en su cuerpo las descripciones que sobre la

24 HOFFMANN, G., 2006, pp. 75-76.

25 HOFFMANN, G., 2006, p. 18.

26 SARI, A., 1977, pp. 135-218.

27 HOFFMANN, G., 2006, pp. 12-13.

pasión realizan los practicantes de esta corriente, lo que pudo contribuir a una exacerbación de los aspectos dolorosos en las tallas. También se relaciona a estos crucificados con algunas órdenes religiosas, entre las que destacan los franciscanos y los dominicos, aunque la imagen burgalesa en estudio, el Santo Cristo de Burgos, pertenecía a la orden trinitaria.

Los practicantes de la *devotio moderna* no encontraban consuelo en Cristo glorificado, sino en la imagen de Cristo muerto que conmueve a los fieles por los padecimientos sufridos. Por este motivo, los crucificados dolorosos son los que mejor se adecuan a su pensamiento. Existen textos que pueden ayudar a entender la relación entre las imágenes de los crucificados dolorosos y los místicos, por ejemplo los canónigos regulares de Windesheim debían meditar sobre la pasión de Cristo en la misa, tal y como se recoge en un manuscrito del siglo xv, en el que se dan indicaciones sobre cómo se deben realizar las meditaciones sobre la Pasión: primero se procede a la *rememoratio*, luego a la *imaginatio*, *compassio*, *oratio e imitatio*. Para facilitar la *imaginatio* se podían usar *imago picta*, de las cuales se han conservado algunos ejemplares<sup>28</sup>. Me pregunto si las esculturas de los crucificados dolorosos se podrían emplear con la misma finalidad, duda que solventa Geert Grote en su obra *De quattuor generibus meditabilium* al afirmar que pueden ser de ayuda esculturas de madera, que contribuirían a hacer la pasión más presente<sup>29</sup>.

También con esta finalidad se redactaron algunos escritos, como los del franciscano Pseudobuenaventura, *Las meditaciones de la vida de Cristo*, en las que el entierro de Cristo venía a coronar el Oficio de las Horas de la Pasión. En el libro de este autor se da una descripción fiel de este largo oficio que comenzaba con la Pasión del Señor, continuando por la meditación de la pasión del Señor antes de maitines, meditación de la Pasión de Cristo para la hora de prima, meditación de la Pasión de Cristo para la hora de tercia, meditación de la Pasión de Cristo para la hora de sexta, meditación de la pasión del Señor para la hora de nona, de la apertura del costado, meditación para la hora de vísperas, para la hora de completas, meditación para después de completas<sup>30</sup>. Las descripciones que facilita parecen estar reproduciendo la dramatización de las escenas.

Además de *Las meditaciones de la vida de Cristo* existen numerosas obras de autores agustinos redactadas con la misma finalidad, entre ellos destacan: Gerhard Zerbolt von Zuphen y su *De spiritualibus ascensionibus*, Johannes Bush y su *Epistola de vita et passione domini nostri*, de Geert Grote es *De quattuor generibus meditabilium*, de Wessel Gansfort *Scala meditationis*, de Hohannes Mauburnus von Brüssel *Rosetum*

28 SARI, A., 1977, p. 4.

29 SARI, A., 1977, p. 9.

30 PSEUDO BUENAVENTURA, 1927, pp. 314-57.

*exercitiorum spiritualium et sacrarum meditationum* y de Johannes von Palz *Coelifodi-na*. Las obras mencionadas se encuentran entre las más importantes, todas ellas fueron escritas durante los siglos XIV y XV<sup>31</sup>. También existen obras españolas de este tipo, en esta corriente hay que enclavar la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, publicada en Valencia en 1497<sup>32</sup>. En la vinculación de estas tallas con monasterios de determinadas órdenes parece incidir la abundancia de las mismas en edificaciones monacales.

No es de extrañar que en el área germánica se conozca a los crucificados dolorosos como cruces de los místicos, término que no se ha extendido a otras áreas idiomáticas, en las que se ha adoptado, incluida Alemania, la denominación latina empleada por Geza de Francovich en 1938, *Crucifixus dolorosus*<sup>33</sup>.

### ***Los crucificados dolorosos españoles***

Julia Ara Gil creó en 1977 un grupo de crucificados bajo la denominación de patéticos, que incluía esculturas vallisoletanas y de otras provincias españolas. Relacionó las esculturas de este grupo con otras imágenes europeas como el Cristo de Perpiñán. Como características propias de esta variante iconográfica dio las siguientes: “Todos ellos tienen la cabeza muy alargada con los cabellos dispuestos en largos mechones que cuelgan hasta la mitad del pecho en forma de tirabuzones cónicos muy afilados, al igual que la larga y puntiaguda barba. El rostro es demacrado en extremo, con los ojos entreabiertos y los pómulos fuertemente señalados, mientras que la boca se entreabre dejando ver los dientes. El cuerpo pende de los brazos que se elevan muy por encima de la horizontal, produciéndose una crispación de las manos a consecuencia de la presión de los clavos. La dilatación del tórax hace que se señalen fuertemente las costillas. En cuanto a la posición deprimida del abdomen se puede hacer referencia a las palabras de Santa Brígida: “Tenía el vientre hundido, pegado a la espalda como si no tuviese en él ninguna víscera”. El “perizonium” que cubre la rodilla izquierda y deja al descubierto la hinchada articulación de la derecha. Los pies están colocados verticalmente sujetos ambos al madero con un solo clavo. Los borbotones de sangre que brotan de manos, pies y costado, ejecutados en talla en muchas ocasiones, contribuyen con la cárdena policromía a acentuar el dramatismo de la representación”<sup>34</sup>.

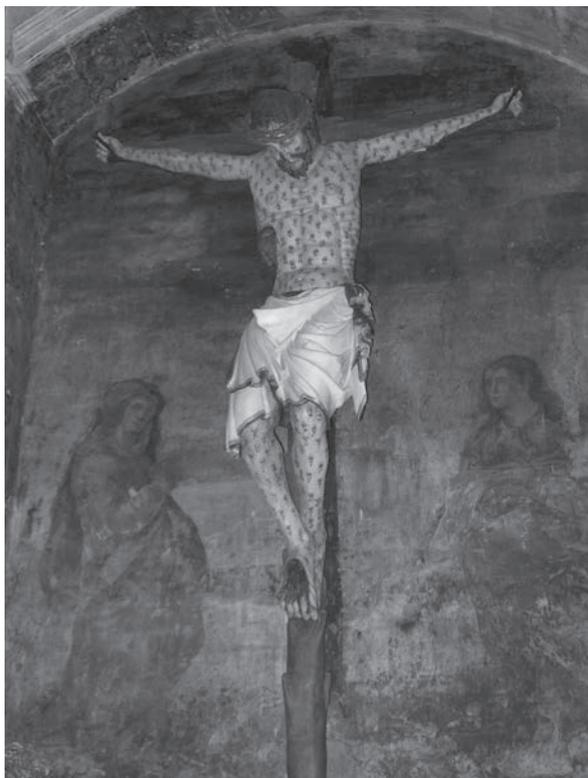
Incluye en esta tipología a las siguientes esculturas: Barco de Ávila en Ávila. Amusco, Carrión de los Condes y Paredes de Nava de Palencia. Alba de Tormes y Ledesma en Salamanca. Convento de las Huelgas Reales de Valladolid, Castromuño, Mayorga de

31 Para más información: SCHUPPISER, F. O., 1993, pp. 169-210,

32 VILLENA, I., 1497 (1980).

33 HOFFMANN, G., 2006, p. 15. menciona que se empleó este término desde 1915, con la publicación de LÜTHGEN, E., 1917. FRANCOVICH, G. DE, 1938.

34 ARA GIL, J. C., 1977 b, pp. 89-90.



Santo Cristo de Burgos  
de la iglesia de San Gil.

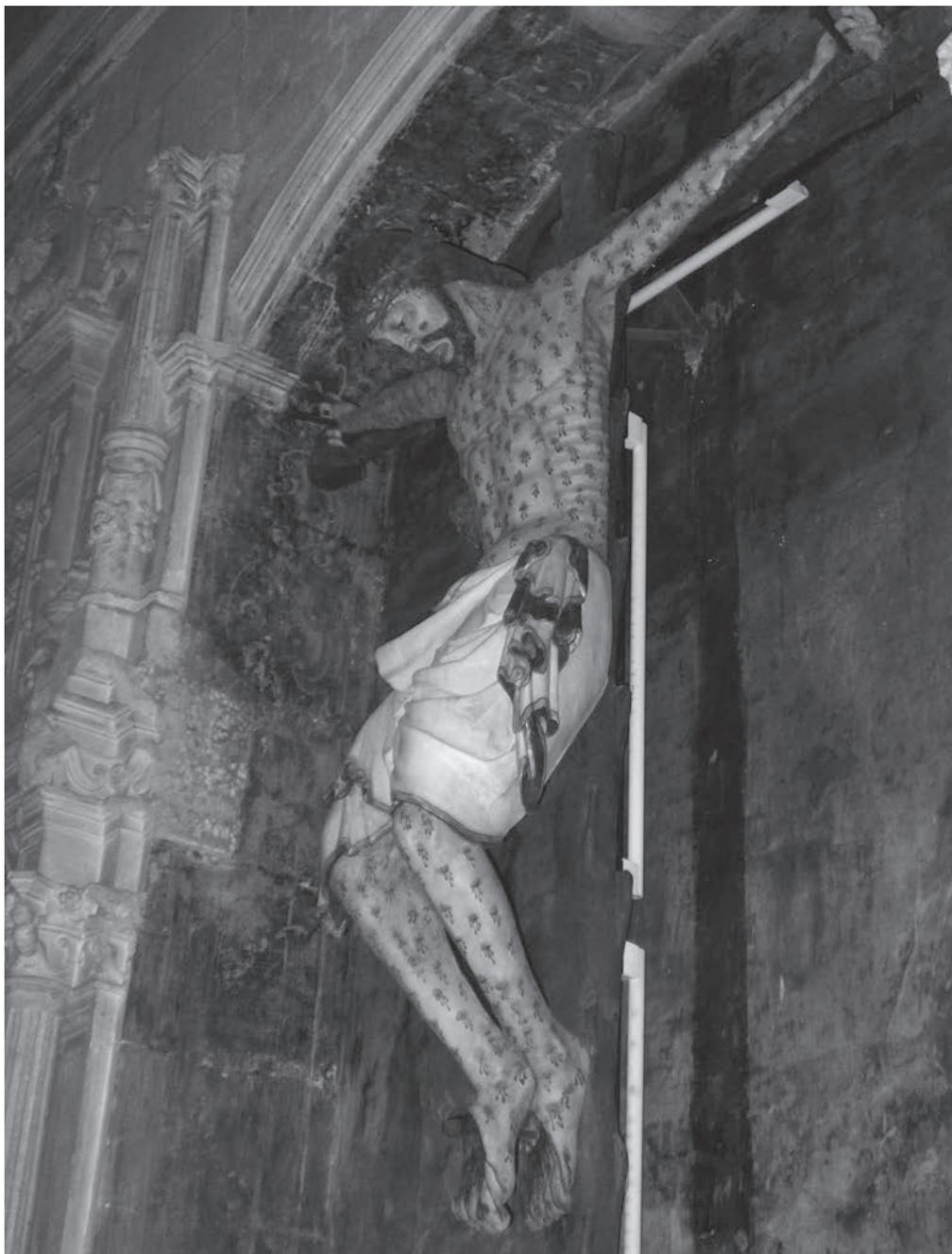
Campos y Peñafiel en Valladolid. Benavente, Castroverde de Campos y Revellinos en Zamora<sup>35</sup>.

Posteriormente, Ángela Franco estudió los crucificados dolorosos españoles configurando los siguientes grupos: 1º *las imágenes derivadas del Santo Cristo de Perpiñán*, 2º *el grupo castellano*, 3º *las imágenes navarras* y 4º *los Crucificados andaluces*<sup>36</sup>.

Para A. Franco “el grupo de crucifijos castellanos constituye la gran aportación española a la corriente europea del *crucifixus dolorosus*”. El Santo Cristo de Burgos de la iglesia de San Gil está muy alejado de los crucificados castellanos y tampoco muestra paralelismos con los que derivan del Santo Cristo de Perpiñán. Con el que mayores similitudes presenta es con el crucificado de Puente la Reina, aunque no tenga las mismas características iconográficas. Todo ello induce a pensar que nuestra escultura es ajena a la tradición escultórica hispana; con toda probabilidad se trata de una obra de importación que está relacionada con las corrientes europeas italiana y alemana.

35 ARA GIL, J. C., 1977 b, p. 91. FRANCO MATA, A., 1993, también recogidas por esta autora en la página 493.

36 FRANCO MATA, A., 1980 a. FRANCO MATA, A., 1981. FRANCO MATA, A., 1983. FRANCO MATA, A., 1986. FRANCO MATA, A., 1989. FRANCO MATA, A., 1993 a. FRANCO MATA, A., 1994, pp. 53-69.



Santo Cristo de Burgos de la iglesia de San Gil.



Detalle del brazo izquierdo del Cristo de la escultura de la piedad de Bad Muenstereifel.  
Fotografía facilitada por G. Hoffmann.

### ***Santo Cristo de Burgos de San Gil***

El crucificado de San Gil estuvo hasta la desamortización de 1836 en el monasterio de los Trinitarios de la ciudad de Burgos, desde donde se trasladó a la iglesia de San Gil, parroquia en la que continúa.

Es la única talla burgalesa que puede insertarse en esta tipología, ya que muestra similitudes con el crucificado de Santa María de Capistol y con otros modelos renanos, así como con algunas tallas italianas y austriacas, situado en una encrucijada de influencias frecuente en numerosas esculturas de este grupo iconográfico. En una situación similar está el crucificado de Puente la Reina (Navarra), ajeno a nuestra tradición escultórica y sin repercusiones en las expresiones plásticas de su entorno.

Está tallada en madera de nogal, para evitar agrietamientos en la madera se procedió a su ahuecado, las dos oquedades coinciden con la parte del torax y la del paño de pureza y se ocultaron bajo una tapa, en algunos crucificados dolorosos se han encontra-



Santo Cristo de Burgos de la iglesia de San Gil, detalle.

do reliquias, no es éste el caso. El nogal es un material que se empleó con frecuencia para las esculturas de los crucificados entre los imagineros de Colonia de los siglos XIII y XIV, mientras en Pisa se empleaba el álamo y en Perpiñán el tilo<sup>37</sup>. La cruz está realizada en madera de pino.

El Cristo de San Gil no tiene el rostro tan demacrado como los crucificados que derivan de las tallas de Capistol o Perpiñán, más próximo a los crucificados italianos. Centra la expresión dolorosa en la frente surcada por varias arrugas, que acusan una inflexión en la zona central, en los ojos abiertos, con en el arco superciliar muy elevado, lo que facilita la sensación de hundimiento de las órbitas oculares, la piel de la nariz presenta una arruga, que recuerda a las que muestra el Cristo de Capistol y otras tallas de esta tipología, como la siciliana de Palermo<sup>38</sup>. La boca está entreabierta y permite ver la hilera dental superior, desgastada, así como la lengua. Acentúa la expresión dolorosa el cabello empapado en sangre, dando sensación de un cabello metálico, que contrasta con el tallado minucioso de la barba, como sucede con el resto de las imágenes que he relacionado con la burgalesa. Se diferencia de otras tallas de esta iconografía en que las guedejas del cabello, que se solían tallar de forma independiente, no están presentes en nuestra imagen, ni quedan restos que testimonien que las tuvo.

La cabeza más que inclinada parece que cuelga del cuello, como sucede en las tallas renanas, y en las italianas de Chioggia, Cortona, Fabriano, Genua, Oristano, Palermo y Venecia, o lo que es decir, en la mayoría de las esculturas de esta tipología con independencia de su origen.

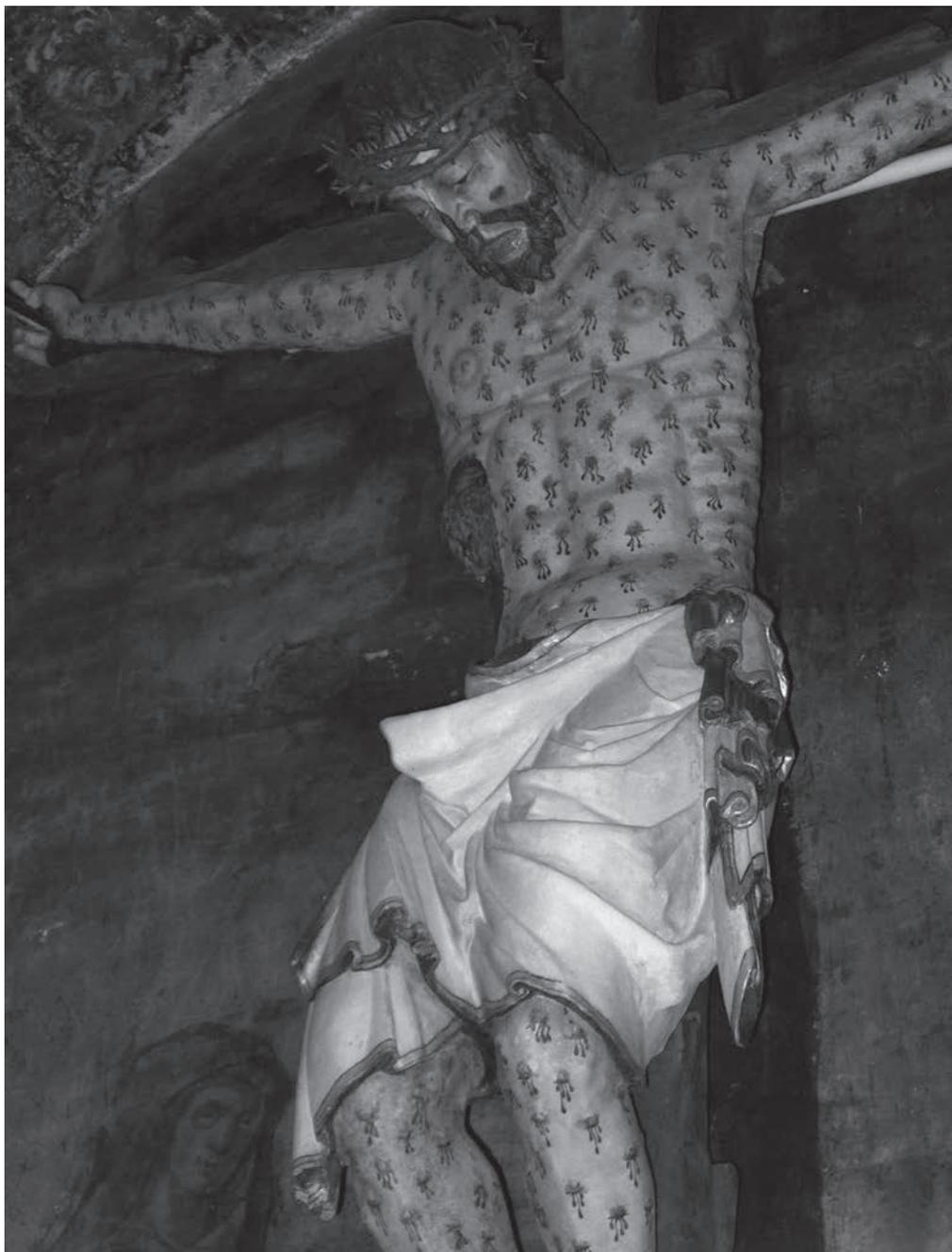
Los brazos están sensiblemente delgados, característica que no sólo poseen las tallas de esta tipología, también puede apreciarse en las esculturas creadas por el taller de Giovanni Pisano, como la imagen del Museo dell'Opera del Duomo de Siena, la catedral de Prato o el de San Andrés de Pistoia<sup>39</sup>. Las manos están flexionadas, pero no se percibe en la herida de los clavos que la piel se haya tensado por encima de los mismos, como en algunas esculturas alemanas, sobre todo las que derivan del Cristo de Capistol.

Es llamativa la presencia de las llagas por todo el cuerpo en nuestra escultura, heridas que los habitantes del medievo explicaban por la relación que se establecía entre los latigazos en el cuerpo de Cristo y el Antiguo Testamento, basándose en los escritos de Isaías (1,6): “De la planta del pie a la cabeza no hay en él parte sana: golpes, contusiones, heridas recientes, no han sido limpiadas ni vendadas ni suavizadas con aceite”.

37 HOFFMANN, G., 2006, p. 24 y 45.

38 San Severino de Colonia, Andernach, Coelsfeld, Linnich-Glimbach, Santa María Novella de Florencia.

39 VER SEIDEL, M., 1977, pp. 3-11.



Santo Cristo de Burgos de San Gil, paño de pureza.

El cuerpo se desplaza ligeramente hacia la izquierda, las piernas se adelantan en pronunciada flexión, sin llegar a la forzada posición de los crucificados de Oristiano y Palermo, pero más marcada que en el resto de las esculturas italianas, pues ambas rodillas casi están a la misma altura.

La anatomía de la caja torácica se ha desarrollado menos que en algunas de las esculturas germanas, sobre todo en aquellas que están más relacionadas con el crucificado de Capistol, más en consonancia con el clasicismo del taller de los Pisano y la imaginería italiana. Marca el pecho en capelina, a diferencia de un grupo importante de tallas en las que el trabajado de las costillas oculta la forma del pecho<sup>40</sup> y el esternón, el arco epigástrico adopta forma semicircular, con una pequeña inflexión en el centro y alberga un abdomen lobulado. Lo habitual en las esculturas de la Renania-Westfalia es que el abdomen esté hundido y sin lobular, sólo se adivina suavemente en las esculturas de Andernach, de Santa María de la Paz, San Jorge y del Museo Schnütgen de Colonia, y en prácticamente todas las italianas. Las costillas no acusan la paulatina disminución hacia la cintura que se aprecia en los Cristos alemanes, nuevamente más próxima a los italianos. El tallado del abdomen está en relación con la tendencia más clásica del taller de Giovanni Pisano, donde el abdomen, aunque está dilatado, no marca la transición a la cintura de forma brusca<sup>41</sup>.

En el esquema del paño de pureza remite a los perizoma italianos. El rasgo más destacado de este grupo de esculturas es la presencia de un pronunciado pliegue central, que está presente en algunas esculturas de Giovanni Pisano, como en el crucificado de Siena, el de Pistoia o el del Victoria and Albert Museum. Existe un elevado número de tallas italianas que coincide en la presencia del pliegue central: Cortona, en Santa María Novella de Florencia, Genua, Orvieto, San Gimignano. Fuera de Italia se repite esta distribución en las imágenes de Split, Iglau, Dollejaed. Curiosamente con la imagen que más afinidad muestra el paño de pureza de la talla burgalesa es con un crucificado que no es de esta tipología; me refiero a la imagen de Dienslaken am Niederrhein<sup>42</sup>.

La colocación de las piernas es infrecuente, lo habitual es que asome la rodilla derecha y quede al descubierto la rodilla izquierda, en la talla burgalesa es la izquierda la que queda oculta. Las rodillas están flexionadas y se sitúan a la misma altura. Al hecho de estar sujeto por tres clavos se debe el desgarrado que muestra en los pies, que va des-

40 Todas las alemanas con la excepción del crucificado del Schnütgen Museum, el de Bergheim, Borken, Coefeld, Eschweiler, Gehrde, Haltern, Lage, Paderborn. En Italia esta disposición está más extendida, así puede verse en los crucificados de lo Giovanni Pisano (por ejemplo: catedral de Massa Maritima, catedral de Pisa, catedral de Pistoia, catedral de Siena, Victorian and Albrecht Museum), más que en las imágenes italianas que se adaptan a esta iconografía.

41 Angela Franco relacionó la anatomía torácica de la talla de Puente de la Reina con Giovanni. FRANCO MATA, A., 1984, p. 34. "El torax 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 los perfiles".

42 Agradezco esta información a G. Hoffmann.



Paño de pureza del crucificado de Dinslaken am Niederrhein. Fotografía facilitada por G. Hoffmann.

de el clavo hasta los dedos, donde ha desaparecido parte de la piel al igual que en las esculturas de Fabriano, de la catedral de Palermo y de la mayoría de las tallas alemanas de esta tipología.

Son numerosas las características que aproximan a esta talla a imágenes italianas y alemanas, situación frecuente en otras esculturas europeas.

La policromía de las llagas está más relacionada con las esculturas alemanas que con las italianas, al igual que las esculturas de Santa María de Capistol y Santa María de la Paz de Colonia, de San Jorge en Bocholt, de Kendenich y de Xanten, tiene la llaga pintada en color casi negro, transformándose en rojo desde donde brotan las tres gotas de sangre, todas con un recorrido similar. Igual que éstas es la policromía del crucificado de Oristiano. A diferencia de este grupo, en el que las heridas disminuyen su presencia en la viente, en el de San Gil lo hacen de forma homogénea por todo el cuerpo.

Otras características de esta escultura que nos remiten a los crucificados italianos son: las grandes dimensiones, en torno a los dos metros; el paño de pureza más corto que los alemanes; no hay constancia de que albergara reliquias, como en las tallas germanas, el único italiano era el de Palermo; se usa la cruz latina frente a la de epsylon; en la distribución del paño de pureza apunta a piezas italianas, pero también a alguna alemana, como he mencionado, las rodillas están situadas a la misma altura y el abdomen se ha lobulado. Con las esculturas alemanas coincide en mostrar el pliegue de la nariz y el tipo de policromía de los latigazos.

Como sucede con muchos crucificados dolorosos es muy difícil establecer su procedencia o el origen del autor que los realizó, y al igual que otras imágenes muestra de forma simultánea características de ambas zonas geográficas. En general se constatan más similitudes con las tallas italianas que con las alemanas, a lo que hay que añadir que según la tradición fue donado por el Papa Inocencio III a Juan de Mata, quien lo trajo a Burgos<sup>43</sup>, apuntando nuevamente a un probable origen italiano.

Aunque no haya podido establecer su origen, si se puede concluir que es una imagen de gran calidad, equiparable a las de una ejecución más depurada dentro de la tipología.

---

43 A pesar de la distancia temporal que separa la leyenda de la cronología de la talla, la procedencia si pudiera ser italiana.

## BIBLIOGRAFÍA

ARA GIL, C. J., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977.

ALEMANN-SCHWARTZ, M. VON, *Crucifixus dolorosus. Beiträge zur Polycrionie und Ikonographie der rheinischen Gabelkrucifixe*, Diss. MS, Bonn, 1976.

BUTTÀ, L., *Il Crocifisso di Santa Margherita di Belice e l'iconografia del Crucifixus dolorosus in Sicilia fra Trecento e Quattrocento*, Palermo, 2003.

FRANCO MATA, A., “El Crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Santiago de Trujillo y sus orígenes”, *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, t. I, Trujillo, Mérida, 1979, Badajoz, 1981.

FRANCO MATA, M. A., “El Crucifijo gótico doloroso andaluz, su origen francés y su trascendencia en el arte hispánico”, *Actas del III Congreso Español de Historia del Arte*, Sevilla, 8-12 de octubre, 1980.

FRANCO MATA, M. A., “El crucifijo gótico del convento de S. Pablo de Toledo y los crucifijos góticos castellanos del s. XIV”, *AEA* 220, (1983), pp. 220-241.

FRANCO MATA, M. A., *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, (“Serie Universitaria” 216), Fundación Juan March, Madrid, 1984.

FRANCO MATA, M. A., “Manifestaciones plásticas del siglo XIV. El Crucifijo gótico doloroso andaluz y sus antecedentes”, *Reales Sitios* 88, (1986).

FRANCO MATA, M. A., “El crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italina. Consideraciones sobre la significación y origen del crucifijo gótico doloroso”, *BMICA*, t. XXXV, Zaragoza, (1989), pp. 5-64.

FRANCO MATA, M. A., “Crucifijos góticos dolorosos en Castilla-León”, *De la création à la restauration. Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat*, Toulouse, 1993.

FRANCO MATA, M. A., “Influence germanique sur le Crucifix souloureux espagnol du XVe siècle”, *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunsgeographischen Kontext*, dirigido por Uwe Albrecht y Jan von Bondsdorff, Berlin, 1994, pp. 53-69.

FRANCOVICH, G. DE, "L'origine e la diffusione del crocifisso doloroso", *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, t. II, (1938), pp. 143-265.

HOFFMANN, G., Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosa in Europa, ("Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege 69"), Worms, 2006.

KALEY, D., *Il Crocifisso Chiaramonte della Cattedrale di Palermo*, Palermo, 2003.

KAILINA, P., "Crucifixus dolores. Zur Forschungslage und zur Begriffsbestimmung, mit einem Exkurs zum späten Michelangelo", *Umeni* XLIX, (2001), pp. 398-409.

KALINA, P., "Giovanni Pisano, the Dominicans and the Origin of the "crucifixi dolorosi", *Artibus et historiae* 24, (2003), pp. 81-101.

KYZOUROVÁ, I., "Der restaurierte Kruzifixus von Jihlava (Iglau) und dessen Stellung zur gefassten Skulptur des Mittelalters", *Die gotische Cruzifixe dolorosi* ("Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst und Kulturgut" 4), Colonia, 2001, pp. 104-113.

LÜTHGEN, E., *Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance*, Strassburg, 1917.

PSEUDO BUENAVENTURA, *Meditaciones de la Vida de Cristo*, Valencia, 1927.

RAGGHIANI, C. L., "Croce spagnola a Firenze", *Critica d'Arte* 52, (1987), pp. 85-87.

SARI, A., "L'iconografia del crocifisso dai primi secoli del Cristianesimo al Concilio di Trento", *Biblioteca francescana sarda* VII, (1977), pp. 135-218.

SCHUPPISER, F. O., "Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionmeditation, besonders in der Devotio Moderna und bei den Agustinern", *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*. Tübingen, 1993.

SEIDEL, M., "Das Prateser Kruzifix: Einblicke in die Werkstattorganisation Giovanni Pisanos", *Gesta*, vol. XVI/1, (1977).

VILLENA, I., *Vita Christi*, Valencia, 1497 (1980).